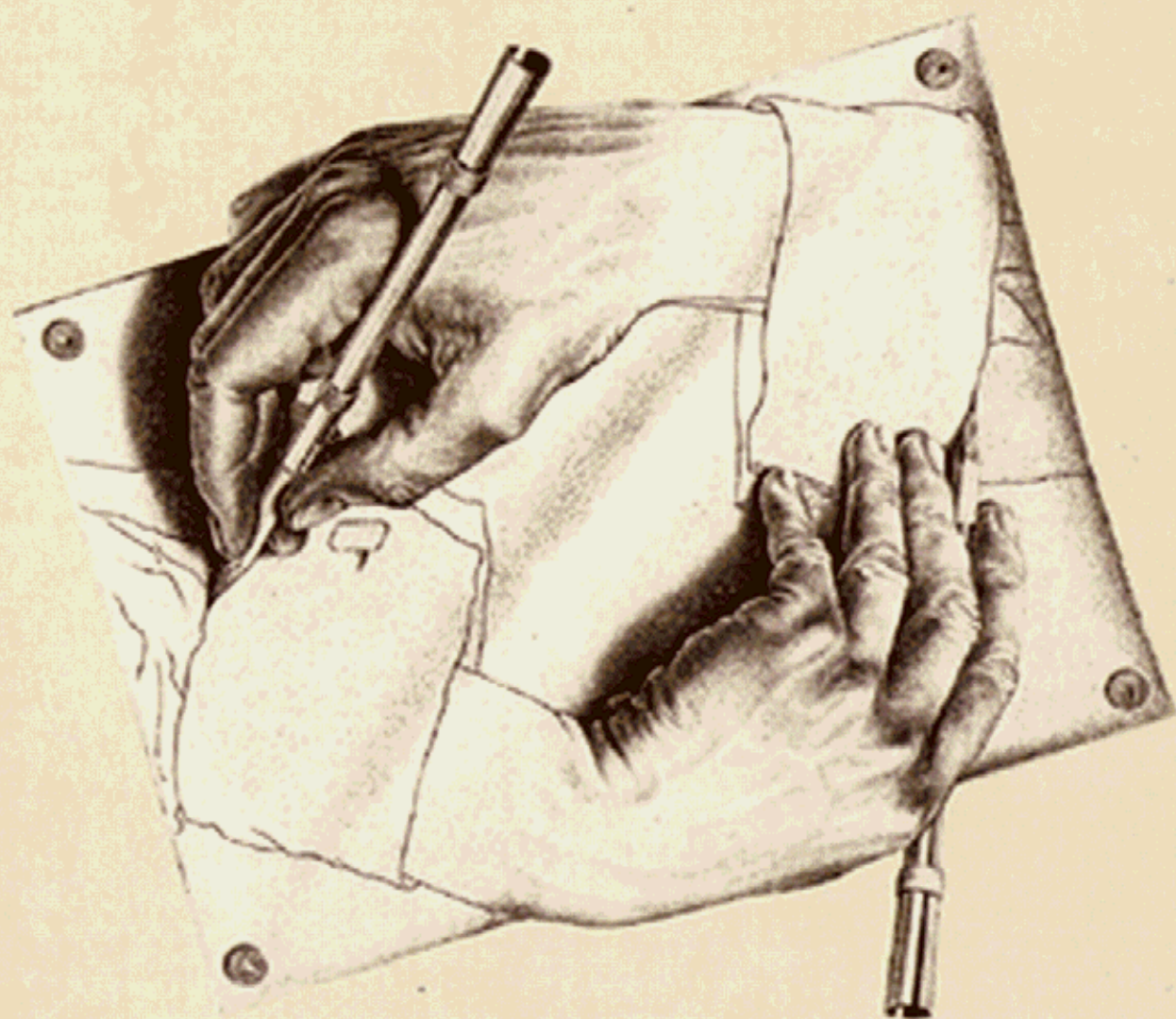


Александр Матюшкин

---

**ПРОБЛЕМЫ  
ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
ЛИТЕРАТУРНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТЕКСТА**

---



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Федеральное агентство по образованию  
Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Карельский государственный педагогический  
университет»

А. В. Матюшкин

**ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
ЛИТЕРАТУРНОГО  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТЕКСТА**

*Учебное пособие*

Допущено учебно-методическим объединением  
по направлениям педагогического образования  
Министерства образования и науки РФ  
в качестве учебного пособия  
для студентов высших учебных заведений,  
обучающихся по направлению  
050300 Филологическое образование

Петрозаводск  
Издательство КГПУ  
2007

УДК 82.09  
ББК 83я73  
М 353

*Печатается по решению редакционно-издательского совета КГПУ*

Рецензенты:

*Ю. В. Доманский*, доктор филологических наук,  
профессор кафедры теории литературы  
Тверского государственного университета;  
*Н. А. Тарасова*, кандидат филологических наук,  
доцент кафедры русской литературы  
Петрозаводского государственного университета

**Матюшкин, А. В.**

**М353** Проблемы интерпретации литературного художественного текста : учебное пособие / А. В. Матюшкин; Федеральное агентство по образованию, ГОУВПО «КГПУ». — Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 2007. — 190 с.

**ISBN 978-5-98774-048-4**

Учебное пособие адресовано будущим учителям литературы, но в такой же степени может быть полезно и интересно студентам филологических факультетов классических вузов и всем читателям, пытающимся понять логику процесса интерпретации. Особенностью пособия является то, что оно учит не приемам анализа, а приемам мышления, способам думанья, без которых невозможен процесс интерпретации.

**УДК 82.09**  
**ББК 83я73**

© А. В. Матюшкин, 2007

© ГОУВПО «КГПУ», 2007

ISBN 978-5-98774-048-4

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Наверное, любому преподавателю-литературоведу студенты часто задают вопрос: «С чего начать анализ художественного текста?» И в этом вопросе обычно слышится его немое продолжение: «А как начать? Как перейти от чтения к анализу и от анализа к интерпретации?» Сегодня издано множество замечательных учебников, объясняющих основы теории художественного текста, его анализа и интерпретации, однако очень часто в них недостает объяснения элементарных для ученого, но непонятных или просто неизвестных современному студенту операций. Операций, которые, как полагают многие преподаватели, студент проделывает интуитивно. Однако он не всегда может их проделать или, чаще всего, не знает, в чем именно он может доверять своему читательскому опыту.

До сих пор в сознании многих читателей сохраняется представление о том, что все интерпретации делятся на правильные и неправильные. Отсюда делается вывод, что и читать оригинальный текст вовсе не обязательно, достаточно познакомиться с его пересказом и истолкованием. Это приводит, с одной стороны, к примитивным вопросам единого государственного экзамена, проверяющего не живое прочтение произведения, а только знание устоявшихся шаблонов, с другой стороны, к плодящимся и размножающимся «кратким пересказам произведений школьной программы», эти шаблоны излагающим. В результате само чтение художественной литературы отодвигается на задний план, а порой и совсем упраздняется за ненужностью.

Так происходит, когда забывают, что понимание и интерпретация текста — это не только следование определенной методике, а еще и творчество. Читатель, пытающийся понять художественный текст, должен уметь, с одной стороны, сохранить в своем сознании своеобразие этого текста, его «инаковость», «чуждость», а с другой стороны, не потерять себя, свой личный взгляд на мир. *Продуктивное чтение всегда имеет творческий характер*, иначе оно превращается в *узнавание* хорошо знакомого вместо *понимания* нового, ранее сокрытого. Законы творчества часто не укладываются в пределы классической логики, творчество интуитивно, его можно активизировать, направить, задать ему границы, но оно всегда требует большой доли свободы. Как же согласовать правила аналитических операций и творческую свободу?

До недавнего времени ответ на этот вопрос в нашей стране давала марксистско-ленинская идеология. Она определяла тот контекст, который был обязателен для всякого читателя и который направлял его восприятие. Сегодня марксистско-ленинская философия потеряла лидирующие позиции, и мы оказались в многополярном мире, где каждый сам выбирает для себя идеологию, где ничего не определено заранее, и у студента нет «старшего товарища», способного его направить, а если и есть, то он уже не пользуется былым авторитетом.

Ситуация усугубляется тем, что с конца минувшего века большим авторитетом стал пользоваться релятивизм, утверждающий относительность всех истин. Теперь любой выбор может быть подвергнут сомнению. И заявление, что ты независим от каких-либо философий, сегодня звучит неубедительно. В результате некоторые пришли к выводу, что надо вообще отказаться от выбора и признать равенство всех ценностей. Однако это тоже выбор, который ничем не лучше, а в чем-то даже хуже другого выбора. Относительность тоже есть вещь относительная. Хотим мы того или нет, мы всегда смотрим на мир с определенной позиции, точки зрения, просто не все и не всегда ее ясно осознают. Для данного пособия был избран принцип *осознанного релятивизма*. Это значит, что в сознании автора

пособия существует определенная иерархия, от которой он не хочет отказываться, хотя и признаёт ее относительность для другого. Она в чем-то отличается от остальных иерархий, в чем-то соприкасается с ними. Это та точка зрения и тот читательский контекст, с которыми автор подходит к художественному тексту, надеясь его понять. Он не стремится убедить читателя встать на ту же точку зрения, более того, он убежден, что, хотя бы в частностях, с ним не согласится любой человек.

Но именно поэтому автор ставит задачу объяснять даже самые элементарные вещи, определяющие его взгляд. Ему хочется, чтобы они помогли и его читателю сделать свой выбор, яснее проговорить свою позицию, без которой не может состояться глубокого понимания художественного текста. Может быть, иногда речь пойдет о слишком элементарных вещах, но в пособии сознательно делается попытка перекинуть мостик от «само собой разумеющегося» к специальным знаниям и умениям. Тем более что в конце минувшего века наибольшей рефлексии в гуманитарных науках стали подвергаться как раз «само собой разумеющиеся» представления, которые, как выяснилось, тоже имеют свое историческое начало и свой исторический конец. В этом, как считает один из крупнейших литературоведов современности А. Компаньон, состоит цель литературной теории: «она утверждает, что у нас всегда есть теория, а если мы говорим, что у нас ее нет, то это значит, что мы зависим от теории, господствующей в данное время и в данном месте»<sup>1</sup>. Освободить студента от ненужных стереотипов и в то же время дать ему некоторые ориентиры стремился и автор данной работы.

Думается, это будет в равной степени полезно и тем, кто читает литературу «для себя», и будущим педагогам. Тем и другим данное пособие призвано помочь обрести знание некоторых концептуальных основ науки о литературе, способствующих формированию компетентности понимания литературного художественного текста и дающих возможность формировать эту компетентность у учащихся.

Учебное пособие состоит из двух частей. В первой части рассматриваются основные проблемы интерпретации, связан-

ные со спецификой художественного текста. Вторая часть включает в себя анализ и интерпретацию четырех произведений русской литературы рубежа XIX—XX веков, которые, на наш взгляд, объединяет разное художественное воплощение общей темы. Принципом, объединяющим две части, является путь к осознанию сюжетного единства произведения и его смысла. В анализе произведений мы в основном избегаем моментов рефлексии и не объясняем, какие стратегии, описанные в первой части, нами используются. Читатель должен сам ответить на этот вопрос и проверить правильность своих ответов, обратившись к тестовым заданиям.

\*\*\*

Автор выражает благодарность всем согласившимся прочесть его книгу в рукописи, а именно: коллегам по кафедре кандидату филологических наук, старшему преподавателю Н. Л. Шиловой, кандидату филологических наук, доценту Н. В. Крыловой, доктору филологических наук, профессору С. М. Лойтер, доктору филологических наук, профессору В. П. Крылову, кандидату филологических наук, доценту О. В. Журиной; литературному критику И. М. Гину; ведущему редактору Издательства Петрозаводского государственного университета И. И. Куроптевой; директору Олонецкой централизованной библиотечной системы Г. И. Чернобровкину и, конечно же, рецензентам — доктору филологических наук, профессору кафедры теории литературы Тверского государственного университета Ю. В. Доманскому и кандидату филологических наук, доценту кафедры русской литературы Петрозаводского государственного университета Н. А. Тарасовой. Их поддержка, советы, замечания и уточнения оказали неоценимую помощь в работе.

Автор также будет благодарен всем читателям, которые захотят высказать свои отзывы об этом издании. Адрес для писем: 185000, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 29, каб. 306, кафедра литературы КГПУ; e-mail: amatyushkin@list.ru

<sup>1</sup> *Компаньон А.* Демон теории: Литература и здравый смысл. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 27—28.



## ВВЕДЕНИЕ

Проблема интерпретации — одна из самых сложных в литературоведении, и сегодня еще только намечаются пути к ее разрешению. Между тем проблема эта жизненно важная — редкий читатель отказывается взять на себя роль интерпретатора. Возможно, именно поэтому на интерпретацию долгое время смотрели как на нечто само собой разумеющееся. И когда в середине XX века представители структурно-семиотического подхода предприняли реформу в литературоведении, попытавшись сделать его полноценной наукой (science), некоторыми учеными (например, французским структуралистом Р. Бартом) интерпретация была объявлена ненаучной сферой, сферой исключительно литературной критики<sup>1</sup>. Однако такая постановка вопроса не могла получить общего признания, и в 1970—1980-е годы проблема интерпретации стала одной из центральных в самом литературоведении (см., например, работы В. Изера, Г. Р. Яусса, К. А. Долинина и В. А. Кухаренко).

Попытка переключить внимание науки с интерпретации на анализ не могла быть осуществлена полностью по одной очень простой причине — разграничить анализ и интерпретацию не так-то просто. Анализировать можно только то, что воспринимаешь и понимаешь хотя бы на минимальном уровне, а интерпретация как раз и объединяет в себе восприятие, понимание и объяснение. Строго говоря, *интерпретация* (от латинского слова *interpretatio* — посредничество) — *это объяснение, истолкование, раскрытие смысла*. Но все мы хорошо знаем, что понимание очень часто возникает именно тогда, когда что-то пытаешься истолковать, при этом не важно — другому или себе. Понимание тесно связано с осмыслением, то есть с восприятием предмета или явления как целого, как единства, как необходимой взаимосвязи компонентов, а осмысление является основой интерпретации.

Получается, что анализ и интерпретация связаны между собой как две половинки одного целого. Мы анализируем текст, опираясь на интуитивное его понимание, и мы понимаем текст благодаря проделанному нами анализу. Получившееся целое называют термином *герменевтический* (от греческого слова *hermēneutikē (technē)* — истолковательное искусство) *круг*. Круг символизирует бесконечную повторяемость описанного процесса: *каждое новое понимание открывает путь для нового анализа и каждый новый анализ открывает путь для нового понимания*. Понимание рождает интерпретацию. Интерпретация позволяет нам почувствовать целостность текста, анализ вычленяет и описывает его части. Целое не существует без частей, но и части не имеют большой ценности, если они не объединены в целое. В этом парадокс литературоведения, на который обратил внимание еще немецкий философ XIX века В. Дильтей.

Дильтей предложил разделить науки на две группы: естественные науки и науки о духе, при этом, правда, подчеркивал, что граница между ними весьма условна. Например, лингвистику он в равной степени относил и к той, и к другой группе, противопоставляя такие разделы, как фонетика и семантика. Разница между естественными науками и науками о духе, по мнению Дильтея, состоит в том, что одни исследуют внешний мир, а другие — внутренний. И если в первом случае возможен так называемый «объективный» подход, то есть установление твердых закономерностей, то во втором случае без интуитивных озарений и, следовательно, без субъективизма не обойтись. Основой художественного произведения он считал переживание, которое охватывает произведение в его целостности, но при этом «его не разрешить в мысль, в идею», его можно только истолковать, опираясь на свой жизненный опыт и соотнося его с «целым человеческого существования»<sup>2</sup>.

Идея противопоставления гуманитарных и естественных наук получила своеобразное продолжение в работах русского литературоведа и культуролога М. М. Бахтина. Дело в том, что предмет изучения естественных наук может жить в природе независимой от нас жизнью. Художественное же произведение —

продукт социальных отношений и существует только в социуме. Если у художественного произведения не будет читателей, то никакой жизни у него не будет (кроме психотерапевтического эффекта для его создателя). Даже у камня есть своя жизнь — он подвергается воздействию ветра и влаги, холода и тепла. Такому же воздействию будет подвергаться носитель текста — камень, бумага, дискета, компакт-диск, но не художественное произведение и не художественный текст. Художественный текст — знак, реализующий себя только в диалоге, в ситуации, когда есть говорящий и слушающий, отправитель и получатель. Художественное произведение существует только в сознании человека — создателя или интерпретатора текста.

Но прежде чем говорить об объекте нашего пособия, необходимо определиться с его наименованиями. Современная наука разделяет понятия «произведение» и «текст». *Произведение* — понятие очень неопределенное, как правило, включающее в себя аспект восприятия, это жизнь текста в культуре или в сознании его читателей, это не только сам текст, но и то, что говорят о нем, его интерпретация<sup>3</sup>. Текст объединяет в себе материальный и нематериальный аспекты, но при этом является достаточно конкретным понятием, обладающим рядом ограничивающих его признаков. По лаконичному определению Б. А. Успенского, *текст* (от латинского слова *textum* — связь, соединение) — это «семантически организованная последовательность знаков»<sup>4</sup>. Один из крупнейших представителей семиотики конца XX века Ю. М. Лотман добавляет также три его признака: выраженность (текст всегда имеет материальное воплощение), отграниченность (текст всегда отделен от других текстов и от нетекстов) и структурность (тексту свойственна иерархическая внутренняя организация)<sup>5</sup>.

Однако граница между текстом и произведением не всегда ясна. Текст может быть совершенно по-разному увиден его создателем и читателем. Создатель текста может придавать значение типу шрифта, величине полей, бумаге и особенностям орфографии (например, Ф. М. Достоевский сам подбирал типографский шрифт для своего журнала «Дневник писателя»,

а философ и писатель В. В. Розанов считал фотографии неотъемлемой частью своего «Уединенного»), но читателю это может быть безразлично, и издатели этот аспект часто игнорируют. У писателя и читателя могут быть разные представления о границе текста (например, какие элементы «работают», а какие нет) и о структурности (какие элементы связаны, а какие нет, как располагаются уровни и т. д.). Даже исследователь, стремящийся учитывать авторскую волю, исходящий из нее, являясь иным человеком, чем создатель текста, все равно, вольно или невольно, будет видеть текст по-своему. Он может приблизиться к авторскому видению, но никогда не совпадет с ним. В итоге приходится констатировать, что каждый исследователь имеет дело или со своим текстом, который, кроме всего прочего, не совпадает с вариантом его создателя, или с общепризнанной трактовкой. Поэтому попытки развести текст и произведение во многих отношениях являются не более чем научной условностью. К таким выводам невольно пришли в конце XX века и сами представители семиотики, делающие сегодня акцент на *прагматике* текста (отношениях между автором и читателем), а не на *семантике* (отношениях между текстом и воспроизводимой им действительностью) и не на внутренней *структуре* текста, как было раньше. *Прагматический подход* добавляет к традиционным вопросам — что представляет собой данный элемент текста? каково его значение? какова его структура? и т. п. — новые: зачем употреблять этот элемент (какова его функция)? каков актуальный художественный смысл употребляемого элемента? какова его коммуникативная интенция (направленность, намерение, цель; от латинского слова *intention* — стремление)? Тем не менее мы постараемся учитывать существующее сегодня стремление разделять произведение и текст.

Итак, художественный текст — это, прежде всего, последовательность знаков, так или иначе осмысливаемая и интерпретируемая. *Знак* не может жить самостоятельной, независимой от человека жизнью, потому что главная его функция — быть субститутом чего-либо в процессе коммуникации, замещать предмет, явление или другой знак. При этом семантика знака

зависит не только от замещаемой им действительности, но и от его места в знаковой системе, а также от его функции в культуре и от того «следа» (по выражению постмодерниста Ж. Дерриды), который этот знак оставил в культуре и в сознании говорящего или воспринимающего. Первоначально в структуре знака выделяли два компонента — означаемое и означающее, план содержания и план выражения. Швейцарский лингвист Ф. де Соссюр, один из первых авторов теории знака, на своих лекциях говорил, что две стороны знака подобны двум сторонам листа бумаги, и если мы разорвем этот лист, то наши действия в равной степени скажутся на каждой его стороне. Лотман сравнивал план содержания с переводом, который на ином языке стремится воспроизвести семантику оригинала, но невольно при этом привносит что-то свое. План содержания, по его мнению, будет тем общим, что имеется между значением, которое вкладывает в свое сообщение отправитель, и значением, которое обнаруживает в этом сообщении получатель. Однако еще Соссюр говорил, что связь между планом содержания и планом выражения — ассоциативна. В связи с этим можно вспомнить высказывание русского филолога А. А. Потебни: «думать при известном слове именно то, что другой, значило бы перестать быть собою и быть этим другим»<sup>6</sup>. Процесс передачи информации Потебня сравнивал не с переливанием воды из одного сосуда в другой, а с передачей огня от одной свечи к другой. Можно зажечь столбик из воска, в центре которого находится хлопчатобумажная нитка, но если столбик из камня, или вместо веревки — металлическая проволока, огонь не перекинется на такую псевдосвечку. Слово, по мысли Потебни, всего лишь дает толчок другому сознанию, направляет его, подобно рельсам, генерирует смысл, но, как писал Ф. И. Тютчев, «нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...»

Эти идеи были взяты на вооружение не только постмодернистской теорией, но и семиотикой. Современная семиотика сосредоточена именно на проблеме соотношения между тем, как интерпретируют знак отправитель и получатель сообщения, что между ними общего и в чем разница. Для этой цели

были противопоставлены отношения между знаком и обозначаемой им реальностью, с одной стороны, и отношения между знаком и интерпретирующим его получателем — с другой. В первом случае стал использоваться термин *денотат*. Во втором случае — термин *коннотат*. Коннотат, в отличие от денотата, является результатом осмысления уже готового текста, это позволяет провести параллель между денотатом и значением, с одной стороны, коннотатом и смыслом — с другой.

В идеале значение и смысл должны совпадать, но на практике они совпадают очень редко. Читатель часто обнаруживает в тексте значения, о которых автор даже не подозревал. Причин здесь как минимум две. Во-первых, писатель только интуитивно может предусмотреть все возникающие в тексте взаимосвязи. Во-вторых, восприятие мира писателем и читателем не может полностью совпадать даже при их духовной близости, и поэтому одни и те же слова они подчас используют с разными смысловыми оттенками, даже не подозревая об этом.

С развитием семиотики термин *значение* все чаще стал обозначать отношение текста к тем предметным и непредметным реалиям, которые он собой замещает. При этом надо помнить, что художественное произведение не только воспроизводит действительность, но также отражает писательское представление о ней, воплощает личность писателя. Значение текста мы можем реконструировать путем его объяснения — отождествления элементов текста с теми или иными внетекстовыми реалиями. Для этой цели обычно прибегают к установлению причинно-следственных связей, описывающих происхождение (генезис) элементов текста. Особенность объяснения в том, что оно, в принципе, может обойтись без понимания текста.

Так, например, с точки зрения вульгарно-социологического подхода мы можем объяснить ироническое изображение в комедии А. П. Чехова владельцев вишневого сада Гаева и Раневской тем, что сам писатель был недворянского происхождения. С точки зрения культурно-исторической мы можем увидеть в образе сада отражение библейского Эдема, а знаток природы И. А. Бунин обратил внимание на то, что вишня, выбранная

главным символом пьесы, вообще-то дерево не слишком красивое, и только в момент цветения оно прекрасно. Все эти факты способны помочь нам в понимании чеховской пьесы, но сами по себе еще не являются ее пониманием.

«Высказывание никогда не является только отражением или выражением чего-то вне его уже существующего, данного и готового, — писал Бахтин. — Оно всегда создает нечто до него никогда не бывшее, абсолютно новое и неповторимое, притом всегда имеющее отношение к ценности (к истине, к добру, красоте и т. п.). Но нечто созданное всегда создается из чего-то данного (язык, наблюденное явление действительности, пережитое чувство, сам говорящий субъект, готовое в его мировоззрении и т. п.). Все данное преобразуется в созданном»<sup>7</sup>.

Особая трудность в интерпретации художественного текста вызвана тем, что писатель, работая над ним, как правило, сам еще не имеет окончательно оформившейся мысли. Потебня высказал интересное предположение, что художественный текст создается писателем, когда последний хочет что-то понять, хочет разобраться в окружающем его хаосе жизни. Иначе говоря, *художественный текст является не столько воплощением какой-то мысли, сколько способом ее сотворения*. С помощью слов и художественных приемов писатель определяет для себя то неясное, что его беспокоит. «...Художник, в котором была бы уже готовая идея, — писал ученый, — не имел бы лично для себя никакой нужды выражать ее в образе»<sup>8</sup>. Художник, работая над текстом, создает мысль, превращает в художественный образ волнующее его переживание. И только закончив работу, он может в полной мере уяснить для себя то, ради чего все затевалось.

Следовательно, даже сам писатель выступает по отношению к собственному тексту в двух ипостасях: как человек, задумавший его, и как его читатель, пытающийся понять воплощение задуманного. Восприятие текста в его единстве и целостности, установление взаимосвязей между его элементами, создающих определенную концепцию действительности, мы будем называть его осмыслением, стремлением обнаружить его *смысл*. Смысл, как

уже говорилось выше, является результатом понимания, читатель способен обнаружить его даже тогда, когда его не видит сам писатель. И это вызывает законный вопрос: как связаны между собой текст и его смысл? По мнению польского структуралиста Р. Ингардена, смысл изначально присутствует в тексте и только актуализируется читателем. По мнению же немецкого философа М. Хайдеггера, смысл возникает в результате диалога текста и читателя каждый раз заново, и это всегда новый смысл. По мнению Бахтина, смысл всегда является завершением, итогом одного из этапов бесконечного диалога сознаний, и любое изменение в осмысляемом нами предмете, любая новая замеченная нами деталь, приводит к рождению нового смысла.

Соотнося эти теории между собой, можно прийти к выводу, что понимание текста невозможно, с одной стороны, без читательской активности, с другой стороны, без уважения к тексту. *Мы можем говорить о смысле текста только если принимаем во внимание его компоненты, однако для осмысления текста мы обращаемся к нашему жизненному опыту (включая опыт литературный), а он у каждого человека индивидуален.*

Совокупность особенностей организации текста, направляющих смыслообразование в сознании читателя, сегодня получила наименование *интенции текста*. Она возникает одновременно с текстом и создает его единство. Интенции текста можно противопоставить авторский замысел, который часто называют авторским намерением или авторской интенцией. В отличие от интенции текста, авторский замысел предшествует тексту и может существенно трансформироваться в процессе воплощения, превращаясь в интенцию текста.

Читатель порой видит в тексте всего лишь толчок к собственным размышлениям, и тогда он волен трактовать его как вздумается, но претендовать на понимание в таком случае он не сможет, и его интерпретация будет не более чем чистым самовыражением. Подлинное понимание нуждается в другом сознании (или в другой языковой системе). Если читатель готов воспринимать текст как воплощение чужого сознания, речь на чужом языке, то он обязательно будет принимать во внимание



интенцию текста, считая ее главным руководством к пониманию смысла. Поэтому в понимании есть объединяющее людей начало, поиск общих ценностей. В то же время в понимании есть индивидуально-творческое начало, которое приводит к наращению смысла при каждом новом прочтении.

В XIX—XX веках многими учеными вместо термина *смысл* использовался термин *идея*. Сегодня литературоведы употребляют его с большой осторожностью. Дело в том, что термин *идея* возник до осознания разницы между денотатом и коннотатом. В силу этого он объединяет в себе и авторский замысел, и читательское осмысление, являясь как частью значения, так и частью смысла.

Кроме значения и смысла можно выделить и третий компонент, характерный для любого высказывания, — его *значимость*. Воспринимая текст, читатель всегда соотносит его с реалиями физического и нефизического мира, которые имеют для него актуальность, иначе говоря, он определяет актуальность, значимость текста в своем ментальном пространстве или, еще проще, оценивает его. При этом читатель может выражать свое индивидуальное мнение, а может выступать представителем определенной группы и оценивать значимость текста для своей партии, нации или всего человечества.

В итоге *интерпретация текста распадается на три относительно независимые направления: объяснение (определение значения путем отождествления элементов текста с реальностью или с другими текстами, в том числе с черновыми записями), оценку (установление актуальности, значимости) и осмысление (сведение воедино различных элементов текста, чтобы установить интенцию текста). В данной работе предпочтение отдается третьему пути.*



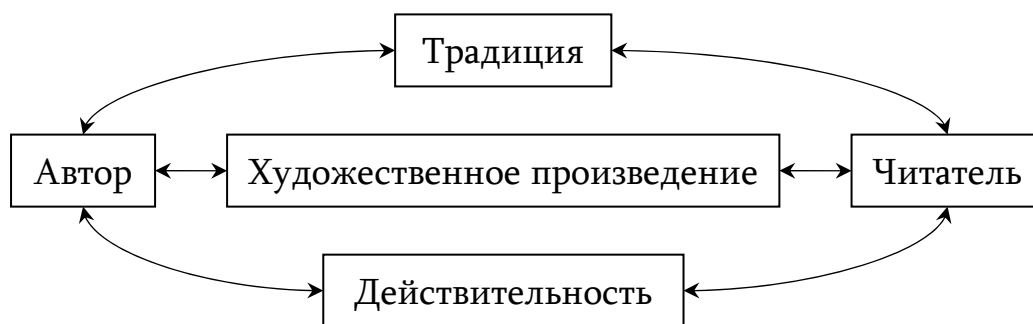
Чтобы учесть все формирующие смысл факторы, современное литературоведение рассматривает художественный текст как часть суперсистемы, включающей в себя как минимум пять компонентов. Помимо названных выше *отправителя* (автора), *получателя* (читателя) и самого *текста*, такими элементами являются *традиция* и *действительность*. О них и пойдет речь дальше.

Термином *действительность* принято обозначать окружающий нас эмпирический мир, ту экстралитературную реальность, с которой мы имеем дело с момента нашего рождения и по момент смерти. Действительность дает человеку жизненный опыт, который и является предметом изображения в художественном произведении. В результате она выступает связующим звеном между художественным произведением и читателем. Именно благодаря сходному жизненному опыту читатель способен понять художественное произведение. Он узнает в художественном мире то, что ему уже было знакомо из экстралитературной реальности. Это и является залогом понимания.

Но художественное произведение не просто отражает, или, точнее говоря, воспроизводит, действительность. Оно воспроизводит ее по определенным законам, с неизбежной долей *условности*. Самым ярким примером условности является материал художественной литературы — слово. Условность включает в себя и многочисленный набор приемов, бóльшая часть которых кажется в одну эпоху «правдивой» и «естественной», а в другую «искусственной» и «нелепой». Следовательно, для понимания художественного текста мы должны быть знакомы с набором условностей, на которые опирается автор. Одни элементы мы должны воспринимать как само собой разу-

меющиеся, другие — как отклонение от нормы. Так, примером естественной, или первичной, условности будет стихотворная форма, включающая в себя размер и рифму. Стихотворение же, написанное без разбивки на стихотворные строки или же привычно оформленное, но лишенное размера и рифмы, будет восприниматься как отклонение от нормы. Если задуматься, здесь заложен определенный парадокс, потому что в качестве отклонения от нормы мы будем воспринимать именно то стихотворение, которое наиболее приближено к нашей повседневной речи<sup>9</sup>. Таким образом, наряду с действительностью определяющим фактором в восприятии художественного текста является традиция, объясняющая формы и способы создания художественного текста.

В этой системе художественный текст теряет свои рамки и становится художественным произведением, жизнью сознания, а не просто последовательностью знаков. Таким образом, отношения внутри системы «литература» можно выразить в виде следующей схемы<sup>10</sup>:



Хочется обратить внимание на взаимную связь всех выделенных элементов. Выше уже шла речь о том, как связаны между собой произведение и читатель, произведение и писатель. Традиция и действительность также подвергаются значительному воздействию со стороны произведения и его интерпретаторов. Благодаря появлению новых художественных текстов традиция обогащается, и в ней меняются акценты. Каждая новая эпоха приносит новые ориентиры, утверждая их наиболее яркими произведениями искусства. Но под влиянием некоторых текстов меняется даже действительность, не говоря уже о ее восприятии. Так, в XX веке многие воспринимали большевистский переворот

через призму романа Достоевского «Бесы», написанного за 45 лет до этого события. Еще сильнее был резонанс на роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». «Нигилист, сей странный страдалец, лишенный веры, рискующий без энтузиазма и умирающий за дело, которое ему безразлично, чистой воды порождение литературы. Его выдумал Тургенев, а завершил его портрет Достоевский», — писал в 1889 году англичанин О. Уайльд, заочно включаясь в дискуссию, развернувшуюся в самой России<sup>11</sup>.

Какую же пользу может иметь интерпретация для обычного читателя? Как она связана с чтением? И разве всякий читатель не справляется с этой проблемой самостоятельно? По-видимому, не справляется, иначе наука об интерпретации просто бы не возникла. Другое дело, что возникла она, когда появилась потребность в *прояснении* текстов, написанных на устаревших или иностранных языках. И сегодня усилия интерпретатора направлены прежде всего на иностранные тексты и тексты прошлых эпох. Но если задуматься, тексты современников подчас оказываются еще более сложными для восприятия, чем привычные классические тексты, — читатель постоянно сталкивается с новыми, неизвестными художественными формами, смысл которых ему часто не доступен. И даже если читатель думает, что он все понял, он обычно не замечает, что это ощущение возникло у него благодаря бессознательному упрощению текста, игнорированию непонятных элементов. Видеть детали и многообразные художественные приемы учит анализ, справляться с ними, не бояться их, а радоваться их многообразию учит интерпретация.

Однако интерпретация создает и известную проблему. *Ни один полноценный художественный текст не может быть до конца раскрыт и истолкован.* Обозначенное выше расхождение между восприятием автора и читателя постоянно приводит к рождению новых смыслов, о которых предшественники и не подозревают. Интерпретация — это всегда творчество, и *творцом в идеале должен быть каждый читатель*; интерпретация — это всегда версия, которая может быть опровергнута и отвергнута. Однако авторитетные истолкования текстов порой заслоняют

собой сами тексты, мешая непосредственному их переживанию. Мы имеем в виду не только чужие, но собственные читательские истолкования. *Каждое новое прочтение в идеале должно быть творческим*, если это не просто освежение в памяти знакомого содержания.

Но это же обстоятельство делает очень важным знакомство с чужими интерпретациями. Художественный текст раскрывает человека, помогает понять его внутренний мир, систему ценностей, механизм его мышления и т. д. *Глубокое истолкование художественного текста является способом передать культурный и жизненный опыт*, иногда не в меньшей степени, чем само художественное произведение. Вот почему в России XIX века литературные критики имели авторитет, порой превосходящий авторитет самих писателей, а в Советском Союзе литературная критика находилась под строгим контролем государства. Правда, расцвет критики привел к тому, что многие читатели судили о произведениях исключительно по их интерпретациям, которые в такой ситуации становились идеологическим инструментом. Поэтому важно, чтобы истолкование не подменяло собой текст, а дополняло его, вступая с ним в диалог и раскрывая видение истолкователя, которое само по себе также может представлять ценность.

Подведем итоги. Говоря об интерпретации, мы должны будем затронуть целую систему явлений, описывающую не только особенности художественного текста, но и особенности его восприятия. Смысл текста складывается на пересечении нескольких плоскостей и предполагает, прежде всего, сознательное или бессознательное установление предварительных позиций, тех рамок, которые определяют поведение интерпретатора. Обсуждению этих вопросов посвящена первая часть работы.

---

<sup>1</sup> См.: *Барт Р.* Критика и истина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 319—375.

<sup>2</sup> *Дильтей В.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 4: Герменевтика и теория литературы. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 299; см. также: Зарубеж-

ная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты. Статьи. Эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 108—142.

<sup>3</sup> См.: *Борев Ю.* Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М.: Астрель; Аст, 2003. С. 327—329; *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 390.

<sup>4</sup> *Успенский Б. А.* Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 13. Сегодня это определение немного корректируют, говоря о «поддающейся осмыслению последовательности знаков».

<sup>5</sup> *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998. С. 61—63.

<sup>6</sup> *Потебня А. А.* Мысль и язык // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 141.

<sup>7</sup> *Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 315.

<sup>8</sup> *Потебня А. А.* Мысль и язык. С. 183.

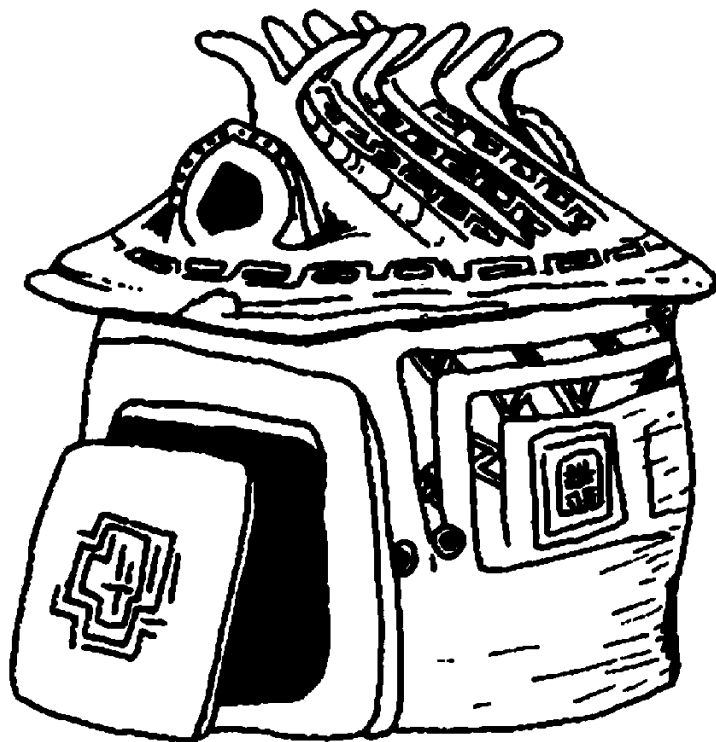
<sup>9</sup> См., напр.: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство — СПб, 1996. С. 35—44.

<sup>10</sup> *Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И.* Методы изучения литературы: системный подход. М.: Флинта; Наука, 2002. С. 25.

<sup>11</sup> *Уайльд О.* Упадок лжи // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 2. С. 235.

*Часть 1*  
УСЛОВИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

---



## Глава 1. Специфика художественной литературы

На протяжении XX века делалось много попыток дать определение художественной литературе, но полное, исчерпывающее определение так и не появилось. По-видимому, это не случайно. Художественная литература, как и любой другой вид искусства, стремится к *воспроизведению самой жизни* (*мимесису*, или *подражанию* — по терминологии Аристотеля), и поэтому для нее характерно бесконечное многообразие форм и конкретных воплощений. Даже если и будет дано когда-нибудь исчерпывающее определение этого феномена, новые писатели (или читатели) его обязательно опровергнут, найдя художественность там, где ее никто прежде не находил.

Поэтому представители семиотики резонно рассматривают литературу *как предмет договора* между читателем и писателем. Ю. М. Лотман выделяет четыре возможных варианта такого договора:

1. Текст создается как нехудожественный и воспринимается как нехудожественный.
2. Текст создается как художественный, но воспринимается как нехудожественный.
3. Текст создается как нехудожественный, но воспринимается как художественный.
4. Текст создается как художественный и воспринимается как художественный<sup>1</sup>.

С этой точки зрения получается, что один и тот же текст разными читателями может рассматриваться как художественный или как нехудожественный. Более того, само качество художественности становится условным, привносимым в текст читателем. Именно так рассуждает М. Ю. Лотман, приводя в пример обыкновенный камень, но в двух разных функциях: в качестве элемента природного пейзажа и в качестве экспоната на художественной выставке. Художественность здесь рассматривается только как функция текста<sup>2</sup>.



*Но всякий ли текст может быть воспринят читателями как художественный?* Этот вопрос восходит к развернувшейся в конце XVIII века дискуссии о красоте, потому что именно красота два с половиной века назад воспринималась в качестве главного признака художественности.

Поворотным в этой дискуссии стало обоснованное И. Кантом утверждение, что красота не является изначальным атрибутом каких-либо явлений или предметов природного мира. Красота возникает, прежде всего, вследствие особого взгляда на мир, привносится в мир самим человеком. Это утверждение являлось полной противоположностью доминировавшего тогда мнения о естественном, природном характере красоты. Как замечательно выразился другой философ — Г. В. Ф. Гегель, если бы красота была качеством природных вещей, она могла бы и должна была бы стать предметом естествознания и его раздела, изучающего «предметы естественного мира под углом зрения их красоты». Однако Гегель парадоксально объединяет две противоположные точки зрения, одновременно признавая за красотой ее независимый от человека природный характер и особенность человеческого восприятия мира. Гегель считает, что красота в искусстве выше, чем красота в природе. Это кажется парадоксом, невольной уступкой традиции. Если красота — не более чем особенность нашего восприятия мира (пусть даже в гегелевской идеалистической интерпретации, согласно которой «прекрасное в природе — только рефлекс красоты, принадлежащий духу»), то как один предмет может быть красивее другого? Он может только казаться красивее.

Гегель попытался преодолеть рамки двузначной логики Аристотеля, но не смог сформулировать механизм ее преодоления. Здесь была не диалектика, не отрицание во имя синтеза, а взаимодополнение противоположностей. Впервые принцип дополнительности был сформулирован в середине XX века датским физиком Н. Бором для описания квантовой механики. Сегодня этот принцип является одним из ведущих в теории человеческой культуры. Вот как интерпретирует его культурологическую значимость русский лингвист и философ В. В. На-

лимов: «Классическая логика оказывается недостаточной для описания внешнего мира. Пытаясь осмыслить это философски, Бор сформулировал свой знаменитый *принцип дополнительности*, согласно которому для воспроизведения в знаковой системе целостного явления необходимы взаимоисключающие, *дополнительные* классы понятий»<sup>3</sup>.

Красота не есть объективное (независимое от сознания) свойство предмета, но она и не является одной только особенностью человеческого восприятия этого предмета. Она возникает на пересечении того и другого. Она есть свойство предмета, обнаруживаемое при определенном его восприятии. Красоту в природе труднее увидеть, для этого необходимо завершить в своем сознании картину природы, искусство же содержит в себе, если так можно выразиться, полуфабрикат красоты. Хорошим примером может послужить фотография. На первый взгляд, она всего лишь документально фиксирует физический мир, но в то же время она задает действительности определенный ракурс, рамку, она содержит в себе взгляд на действительность фотографа, который увидел в ней что-то особое (в данном контексте — красоту).

Сегодня очевидно, что красота не является показателем художественности, произведению искусства в равной степени может быть присущ и антиэстетизм, и безразличие к красоте. Но принцип дополнительности прочно вошел в арсенал современной науки, пошатнув основы классической двузначной логики. На ее место пришли логики многозначные, где помимо ответов «истинно» и «ложно», могут быть ответы «ни истинно, ни ложно», или «и истинно, и ложно», или «неопределенно», или «неизвестно», или «ненаблюдаемо». В своей крайности многозначные логики порождают идею непознаваемости и неопишуемости мира, относительности любого познания. С другой стороны, они дают нам инструмент описания феноменов, которые не поддавались описанию силами классической логики, в том числе феномена художественной литературы. Накладываясь друг на друга, противоречивые или противоположные суждения способны создать «стерео-

скопическую» картину мира, которая, возможно, и будет выражением истины.

Приведу пример размышления по законам неклассической логики из «Энциклопедического словаря культуры XX века» В. П. Руднева. Зададимся вопросом, говорит ученый, истинно ли высказывание «Шерлок Холмс жил на Бейкер-Стрит»? Очевидно, что нет, хотя там и расположен сегодня музей, посвященный этому литературному герою. Но изменим вопрос: истинно ли высказывание «Шерлок Холмс жил на Берчестрит»? Читатель, хорошо знакомый с творчеством английского писателя А. Конан-Дойла, решительно ответит: «Никогда!» Получается парадокс: оба приведенных высказывания ложные, однако одно из них более ложное, чем другое. Дело в том, что одно из этих высказываний одновременно истинное и ложное, а другое — всегда ложное<sup>4</sup>. Шерлок Холмс никогда не существовал в эмпирическом мире, но он до сих пор существует в художественном мире Конан-Дойла. Данный парадокс разрешается только одним способом — путем смены точки зрения и, соответственно, того контекста, в котором оценивается высказывание.

На протяжении XX века было выработано несколько продуктивных концепций, описывающих специфические особенности художественных литературных произведений, и сегодня уже можно подводить итоги. Правда, следует признать, что выделенные признаки достаточно абстрактны и конкретные случаи могут быть оспорены, но задано само направление, а конкретизация — дело недалекого будущего. Необходимо сделать и еще одну оговорку: представление о специфике художественной литературы постоянно меняется, и мы ставили перед собой задачу выявить только то решение проблемы, которое воспринимается как актуальное сегодня.

Соотнося между собой разнообразные литературоведческие теории, можно обнаружить, что между ними достаточно много общего. Как правило, общие идеи сформулированы разными словами и раскрываются на разных примерах, и попытку свести их воедино представители самих враждующих направлений могут

расценить как насилие. Однако выяснение «общих мест» позволяет подвести итоги изучению вопроса, увидеть, какие из оригинальных идей были признаны и в какой форме. «Общие места» свидетельствуют о негласной договоренности между литературоведами, о том фундаменте, на котором стоит эта наука.

Самой общей особенностью является установление позиции художественной литературы как позиции *между*. Художественное произведение представляет собой баланс между двумя противоположными тенденциями, равновесие двух взаимоисключающих качеств, которое порождает новое, специфическое качество. Художественное произведение может быть охарактеризовано по принципу: «не то, не то» или «и то, и то». Именно установление баланса и является самой трудной проблемой как для писателя, так и для исследователя. Нельзя даже уверенно говорить, что достигается равновесие или гармония, достигается каждый раз специфический результат, ведь в конечном итоге приходится отдельно работать с каждым изучаемым объектом, даже если это произведения одного и того же писателя. Поэтому можно подробно и детально описать каждый из двух полюсов и их соотношение в конкретном произведении, но вывести универсальную формулу едва ли возможно. По всей видимости, разговор о подобной формуле нужно будет вести после установления всех обязательных составляющих, так как дисбаланс на одном уровне, скорее всего, уравновешивается на другом. Но это пока всего лишь гипотеза, опирающаяся на другую гипотезу — гипотезу о целостности и жизнеподобии художественного произведения.

Каждый из приведенных признаков в отдельности не является специфическим признаком художественной литературы, но взятые в совокупности, они дают некоторое представление о том, чем она отличается от литературы нехудожественной.

**1. Начнем с самого общего: художественное произведение одновременно рационально и иррационально, воздействует на интеллект и на чувства.**

Гегель писал: «Поэзия — это исконное представление истинного, знание, которое еще не отделяет всеобщего от его живого существования в отдельном, не противопоставляет еще закон и явление, цель и средства, с тем чтобы потом рассудочно сводить их воедино, но постигает одно в другом и через другое. Поэтому не следует думать, будто поэзия лишь образно выражает некое содержание, уже познанное в его всеобщности. Напротив, согласно своему непосредственному понятию, она продолжает пребывать в субстанциальном единстве, которое не произвело еще такого разделения и последующего простого соединения разделенного»<sup>5</sup>. По мнению выдающегося русского филолога А. Н. Веселовского, это единство является особенностью древнего — синкретического — мышления, в котором еще не сформировалась способность к расчленению-анализу. Англо-американский поэт и литературный критик Т. С. Элиот объяснял эту идею, обращаясь к английскому слову *sense*, которое означает одновременно и мысль, и чувство. Элиот считал, что подлинная литература несет в себе «the unity of sensibility». Это словосочетание может быть только приблизительно переведено на русский язык, так как в нем нет аналога слова *sense*. По-русски *the unity of sensibility* будет звучать примерно как «единство восприимчивости» или «цельность мировосприятия». Приведу здесь широко известные и многократно цитируемые слова самого Элиота: «Опыт обыденного человека хаотичен, непостоянен, фрагментарен. Обычный человек влюбляется или читает Спинозу, и эти два вида опыта не имеют ничего общего друг с другом или со стуком пишущей машинки и запахом кухни; в сознании поэта эти виды опыта всегда образуют новое целое»<sup>6</sup>. И это целое отражает незаметные для поверхностного взгляда связи между предметами и явлениями, делает «немного более понятными для нас те глубокие безымянные чувства, которые составляют основу нашего бытия»<sup>7</sup>. Если для человеческого мышления в целом характерен распад синкретизма, особенно ярко выразившийся в появлении науки, то искусство, как и религия, со-

храняет в себе единство мировосприятия, ощущение цельности мира, в котором нуждается человеческая душа.

Еще в древнеиндийском трактате по поэтике «Дхваньялока» было высказано предположение, что художественное произведение не только что-то означает, несет какой-то смысл, но и являет читателю что-то такое, что не может быть передано словами, что может быть воспринято только на чувственном уровне<sup>8</sup>. Сегодня художественные тексты модно рассматривать как часть коммуникативного процесса. Это справедливо и несправедливо одновременно. Справедливо, потому что посредством текстов художник общается с читателем, но несправедливо, потому что самые любимые тексты читатель нередко превращает в предмет своего рода медитаций — читая и повторяя их даже когда ему известно каждое слово и каждый звук<sup>9</sup>. Не случайно поэтому теория коммуникации — семиотика — придает равное значение художественным и нехудожественным текстам. Но художественный текст не только замещает предмет, он сам является предметным воплощением неэмпирических реалий. Художественный текст — это не только знак, но и символ, он несет не только информацию, но и особого рода «поэтическое знание» (по терминологии Элиота) или «переживание» (по терминологии В. Дильтея).

Одна из центральных категорий в искусстве — художественный образ. С помощью художественного образа эмпирическая действительность воплощается в художественном произведении. Собственно, образ и является художественным воспроизведением действительности. Категория эта впервые была введена Гегелем и тесно связана с его идеей *диалектики*.

В человеческом сознании действительность, по мнению Гегеля, воссоздается двумя способами: с помощью образов и с помощью идей. Если идея является своеобразным противоположным полюсом предметов и явлений действительности, то образ перекидывает мостик от сознания к действительности и наоборот. *Образ является синтезом авторской идеи и художественно воплощенного предмета.* Художник выбирает тот или иной предмет, руководствуясь своим замыслом, но дальше начинает-

ся парадокс. Казалось бы, предмет в этой функции должен выступать носителем идеи, однако, как уже было сказано выше, предмет и идея по своей природе составляют противоположные полюса: предмет — материален, идея — нематериальна. Иначе говоря, предмет и идея отрицают друг друга. Еще иначе говоря, идея, воплотившись в предмете, умирает, но умирая, она приобретает новые качества, которых изначально в ней не было. Разумеется, в предмете, избранном художником, можно просто *узнать* авторскую идею, как делает аллегорическое и эмблематическое мышление. Но все-таки в глубине души мы будем чувствовать, что предмет несводим к ней, потому что изначально он был от нее независим. Мы обедняем образ, если сводим его к первоначальной идее. Напомню, что, по мысли А. А. Потебни, сам писатель в полной мере может осознать свой замысел только после того, как он обретет художественную плоть. Поэтому гораздо продуктивнее говорить о *смысле* образа, который рождается в результате *взаимодополнения идеи и предмета*.

Ярким примером может послужить образ князя Мышкина в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». Этот герой задумывался первоначально как воплощение «положительно прекрасного человека» (впрочем, следует сразу указать, что Достоевским руководили и другие, совсем не похожие идеи). В конечном итоге воплощением писательского замысла стал герой, страдающий эпилептическими припадками и проживший большую часть своей жизни в изолированном мире (все это уже является признаками физического, предметного мира). Именно перед припадками герою открывается какая-то неземная истина, а его изолированная жизнь делает его чужим и беспомощным в большом обществе. Идеализируя людей, Мышкин боится признаться в их пороках, убеждает себя, что это просто «кажимость», дурные мысли в его собственной голове. Мышкин не понимает гордости и не хочет ее понимать. Он не просто сочувствует окружающим его людям, он не признает их греховности, не признает темной стороны их жизни. Он заранее вынес всем положительные оценки и ничего другого вокруг себя

видеть не желает. «Вы ни в чем не виноваты», — твердит он без конца и не позволяет себе верить в недостатки людей.

При этом Мышкин очень проницателен, и его все время сопровождают предчувствия. Но отношение князя к предчувствиям очень избирательное — он верит только в хорошее. Когда он подозревает в человеке плохое, то предчувствие кажется Мышкину шепотом демона. Так, «низким предчувствием» он называет свою догадку, что ревнующий к нему Настасью Филипповну купец Рогожин следит за ним и даже готов его убить. Чтобы спастись от голоса интуиции, Мышкин бежит, отворачивается, прячется от преследующего его Рогожина, так что тот, в конце концов, невольно принимает вид «обличителя и судьбы» князя. Когда на дачу в Павловске, где поправляет свое здоровье главный герой, приходят нигилисты, Мышкин сразу догадывается, что их приход именно при гостях был кем-то спланирован, но и здесь он осуждает себя за «чудовищную и злобную мнительность». Предчувствия не обманывают князя ни в первый, ни во второй раз, — он действительно обладает даром проникать в чужие души и разгадывать чужие намерения. Но вместо того чтобы признать существующий факт, а уже затем простить человека, Мышкин просто не хочет замечать его вины. «Нечто такое, что видится само собой, но что трудно анализировать и рассказать, невозможно оправдать достаточными причинами, но что, однако же, производит, несмотря на всю эту трудность и невозможность, совершенно цельное и неотразимое впечатление, невольно переходящее в полнейшее убеждение», князь отказывается видеть. Достоевский запутывает читателя, заставляя смотреть на события глазами Мышкина, слова которого полны оговорок, бесчисленных отрицаний и «может быть», однако отрицательные предчувствия оказываются такими же верными, как и положительные.

Кроме того, Достоевский ясно показывает нам, что пороки не только овладевают персонажами романа, но и постоянно становятся предметом рефлексии с их стороны, персонажи пытаются понять свои пороки. Мышкин же эту проблему вообще отрицает, он боится, что, признав ее, потеряет опору в жизни



и с ним случится что-то страшное. По всей видимости, в конце романа его прогноз сбывается, и он возвращается в первоначальное болезненное состояние. Таким образом, Мышкин, при всей его обаятельности, живет в иллюзорном мире собственных мечтаний, что, с одной стороны, делает его душу чистой и благородной, а с другой — превращает героя в провокатора, активизирующего слабости и пороки окружающих.

Черты живой человеческой личности, вызывающей в нас воспоминания о чувственном восприятии мира, тесно переплетаются с философской идеей и рождают в итоге художественный образ, таинственный своей неоднозначностью и притягивающий своей обаятельностью.

## **2. Художественное произведение одновременно *отражает действительность и создает ее.***

Сложные отношения между предметом и идеей, характерные для художественного образа, в конечном итоге приводят к тому, что художественная литература формирует наше восприятие действительности, а через него и саму действительность. Литература не просто воспроизводит мир, она воспроизводит его в формах нашего сознания. Она работает с теми образами, которые существуют внутри нас. Как считал Аристотель, для большого художника даже не так важно, точно ли воспроизведена действительность. И действительно, такие ошибки допускают и самые выдающиеся художники слова. Есть даже особая категория читателей — любителей искать у классиков ошибки. Но Аристотель утверждал, что художнику нужна не бытовая точность, а убедительность. Убедительное описание того, чего никогда не было, с художественной стороны ценнее неубедительного описания того, что было на самом деле.

Художественная фантазия иногда становится убедительнее самой реальности, так что в исторической перспективе и не разберешь: где реальность, а где вымысел, и история представляется нам такой, какой ее выдумал писатель. Так произошло, например, с тараканьими бегами. Сегодня об этом явлении знают многие, и самые осведомленные читатели даже могут

сказать, когда и где существовал «тараканий тотализатор». Советская аудитория узнала о нем после публикации в 1924 году сатирического романа А. Н. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус», где рассказана даже история возникновения необычного аттракциона. Но документальные свидетельства отрицают существование тараканьих бегов<sup>10</sup>, и сегодня большинство историков литературы склоняются к тому, что свою идею писатель позаимствовал у русского эмигранта А. Т. Аверченко. У Аверченко есть рассказ «О гробах, тараканах и пустых внутри бабах», где одна из героинь признается, что «состоит при зеленом таракане» кассиром. Прославившийся своей неистощимой выдумкой любитель буффонады Аверченко посвятил два сборника своих рассказов описанию невероятных фактов из жизни русского Константинополя, и эти рассказы пользовались огромной популярностью в среде русской эмиграции, откуда в 1923 году вернулся в советскую Россию Толстой.

Художественная литература может оказывать большое воздействие и на современность. Когда И. С. Тургенев узнал, какую реакцию вызвал его роман «Отцы и дети» в русском обществе, он искренне испугался. Писателя обвиняли в том, что он породил в России нигилизм, создав обаятельный образ нигилиста Базарова. Хотя этот образ не был полностью вымышленным — по признанию самого Тургенева, его прототипом стал молодой врач, поразивший писателя своими взглядами, — изображенное в романе явление все-таки встречалось достаточно редко. Однако роман стремительно приобрел колоссальную популярность, и молодые люди, а вслед за ними и девушки начали подражать Базарову, называя себя, так же как и он, нигилистами. И Базаров не исключение. Тысячи молодых людей подражали Чайльд-Гарольду; Печорин до сих пор продолжает влиять на умы многих и многих читателей.

Советский критик А. К. Воронский называл художественную литературу «искусством видеть мир». Художник замечает неприметные для обычного взгляда детали. Более того, чтобы эти детали увидели читатели, художник их выделяет, рассматривает, словно под лупой. Тем самым действительность под

пристальным взглядом художника трансформируется, кажется иной, чем раньше. Причем порой благодаря литературе человек открывает для себя самые элементарные вещи. Например, по мнению американского теоретика литературы Дж. Каллера, выдумкой писателей является идея, что «на свете есть любовь», мы в нее верим только благодаря романам, которые «подвергают эту идею демистификации»<sup>11</sup>. И в этом есть доля истины — если человек никогда не встречал любви, он может поверить в нее и начать ее искать именно благодаря прочитанной книге.

Как же удастся литературе воздействовать на действительность?

Происходит это потому, что сама так называемая действительность чаще всего является нам через призму существующих в нашем сознании стереотипных представлений. Мы почему-то убеждены, что на свете существуют любовь и счастье, а также одиночество и несчастье, что человек должен жить в обществе, а общество должно иметь форму государства, что для девочек больше подходит розовый цвет, а для мальчиков — синий, и т. д. и т. п. Кажется, что все (или почти все) из перечисленного — само собой разумеющиеся вещи. Но при историческом исследовании оказывается, что каждое из наших представлений имеет момент своего рождения и момент своей смерти. Например, сегодня признаком мужественности война считается умение молча переносить боль, а у Гомера даже сам бог войны Арес громко кричит от полученных ран, и сила его крика только подчеркивает его величие. Сегодня не сразу поймешь, почему цензура не хотела пропускать «Записки охотника» Тургенева. Там нет никаких призывов к революции или даже просто выражения недовольства существующим строем. Однако же «Записки» имели очень мощный общественный резонанс, потому что они меняли представление о том, как соотносятся между собой помещики и их крепостные крестьяне. Многие в то время еще были убеждены, что крестьяне по своему развитию значительно ниже помещиков, а некоторым даже казалось, что крестьяне занимают промежуточное положение между людьми и животными, поэтому крепостное право так же законно, как

законно разведение домашней скотины. Тургенев был одним из писателей, разрушавших это представление, показывая, что часто бывает наоборот, и сравнивая крепостных крестьян с такими великими людьми, как Сократ или Петр Великий.

Особенность мыслить стереотипами, не замечая их, спародировала русская писательница Н. А. Тэффи в рассказе «Дураки»: «Каждый человек должен жениться. А почему? А потому, что нужно оставить после себя потомство. А почему нужно потомство? А так уж нужно. И должны все жениться на немках».

Наши представления о мире многим обязаны языку, на котором мы говорим. Например, русские способны идентифицировать голубой цвет, потому что в языке он отличается от светло-синего, тогда как носители английского языка знают только *light blue*. С другой стороны, русскому человеку довольно сложно понять семантику определенности / неопределенности, которая заставляет англичан делать выбор между артиклями *a* и *the*. Нам это кажется просто не актуальным. Многие задаются вопросом: как можно любить одновременно одного человека и весь мир, а для носителя украинского языка — это два разных слова: *любовь* и *коханья*. Даже нейтральные, на первый взгляд, высказывания, могут нести в себе скрытую философию. В католической Польше вплоть до середины XX века школьников наказывали, если они говорили: «Дождь идет», потому что использованное в данном примере наименование процесса восходит к языческим верованиям о дожде как живом существе. Лингвистика видит здесь олицетворение, но за ним стоит религиозная система. Когда мы говорим: «Эта женщина — врач», мы невольно признаем, что врач — мужская профессия и что данная женщина справляется со своими обязанностями так же хорошо, как мужчина. Большая разница между высказываниями «я думаю» (думаю сам) и «мне думается» (процесс думанья совершается без моей воли). Гипотеза, о которой идет речь, была разработана в середине XX века американскими лингвистами Э. Сепиром и Б. Л. Уорфом и объясняет влияние языка на наше мышление<sup>12</sup>. Но словесные высказывания обладают и еще од-

ной важной особенностью, открытой оксфордским аналитиком Дж. Остином. Они сами могут быть действием. Когда мы говорим: «Я вас прощаю!», «Клянусь!», «Верю!», «Умоляю!» и т. п., мы самим произнесением этих слов совершаем обозначаемые ими акты<sup>13</sup>. Примеры можно множить и множить — перед нами популярнейшая тема современной лингвистики, но она имеет самое прямое отношение и к литературоведению.

Язык и культура формируют в нашем сознании определенную картину мира. Художественная литература, являясь искусством слова, выступает одним из главных средств как формирования, так и разрушения этой картины.

Можно посмотреть на ситуацию и иначе. Литература создает вымышленный мир, но при этом пользуется тем же языком, который мы используем для описания мира реального. Наш опыт подсказывает, что у слов, употребляемых писателем, есть вполне определенные значения, что эти слова отсылают нас к известным предметам и явлениям. В то же время денотатами слов в художественном тексте являются предметы и явления отнюдь не реального мира, а мира художественного. Читатели быстро привыкают к этому, потому что для них и многие стороны мира реального существуют только через посредство слов (это и жизнь так называемых «звезд» политики, культуры и бизнеса, и исторические события, и сами способы восприятия мира, о чем уже шла речь выше). В итоге получается вымышленный мир, созданный из того же самого «материала», из которого для нас создан мир реальный. А если так, то возникает соблазн мир реальный сделать отражением вымышленного мира, перенести в жизнь то, что спроектировала литература, как в другой ситуации мы переносим в жизнь то, что спроектировало наше сознание.

Однако на этот счет литература имеет свои защитные механизмы.

**3. Художественное произведение одновременно *правдоподобно и невероятно*.**

Художественная литература является воспроизведением действительности и в то же время не совпадает с нею. С одной стороны, писатели часто стремятся создать иллюзию правдоподобия, с другой стороны, они же ее и разрушают. И это не прихоть, а одна из фундаментальнейших черт художественного текста.

«Функция поэзии состоит в том, чтобы показывать, что знак не идентичен референту. Но почему необходимо нам об этом напоминать? — писал один из основоположников структурализма Р. О. Якобсон и добавлял: — Потому что, осознавая идентичность знака и референта ( $A = A_1$ ), мы должны принимать в расчет и неадекватность этой идентичности ( $A \neq A_1$ ). Это противоречие представляется существенным, ибо без учета его связь между знаком и объектом становится автоматической и осязательность реальности пропадает начисто»<sup>14</sup>.

Читатель всегда отождествляет художественный образ с определенными фактами действительности. Если он этого сделать не может, художественный образ им не воспринимается. В то же время художественный мир не является копией действительности. Художественный мир — это преобразенная действительность с элементами условности, вымысла и т. д. С одной стороны, художественный мир подобен действительности, а с другой стороны, действительностью не является.

Например, при чтении «Войны и мира» мы отождествляем Наполеона с Наполеоном, а Кутузова с Кутузовым, но было бы ошибкой судить об историческом Наполеоне по роману «Война и мир» или судить о герое романа по историческим документам. Наполеон изображен здесь в соответствии с художественным заданием Л. Н. Толстого. Неудивительно, что даже такому вдумчивому читателю, каким был А. П. Чехов, Наполеон «Войны и мира» показался «глупее, чем был на самом деле». Но внутри художественной системы романа образ самозванного французского императора кажется убедительным и правдоподобным. Просто Наполеон включен Толстым в систему ценностей, которая обычно не применяется по отношению к великим историческим деятелям. «В “Войне и мире”, — пишет В. Я. Линков, — показана как высшая реальность человеческая

жизнь, человеческие отношения; любовь, смерть, природа»<sup>15</sup>. Для Наполеона же «существенная реальность — шум по его поводу. Все, что ценится людьми, — ничто, кровь, жизни миллионов, даже нации — только средства для произведения шума, в котором разрешается в конце концов вся история»<sup>16</sup>.

*Идентификация* текста, соотнесение его с фактами действительности, позволяет читателю почувствовать себя частью художественного мира, подобно тому, как он чувствует себя частью окружающего его мира действительности. Художественная литература знает изощреннейшие способы создания иллюзии правдоподобия. Суммируя изыскания по данному вопросу, американский литературовед М. Риффатерр называет три формы мотивации (по теории Б. В. Томашевского — мотивировки):

- 1) *имплицитная* (скрытая) — она не дается прямо, но очевидна, потому что отвечает нашему представлению о жизни;
- 2) *эксплицитная* (явная) — дается в тексте;
- 3) *парадигматическая* — открывается через сопоставление с другими текстами.

Первая форма мотивации самая незаметная, она обнаруживается только при сопоставлении текстов разных эпох, направлений и стилей. Она определяется господствующим мировоззрением и правилами искусства. Например, в Средние века в качестве правдоподобного факта читателем воспринималась встреча человека и дьявола. В литературе рубежа XIX—XX веков поведение героя объяснялось через его физиологические особенности (например, в повести Е. И. Замятина «Алатырь» на безволие героя указывает отсутствие у него подбородка). Примеров можно привести много, но всегда одни закономерности в развитии событий и их изображении воспринимаются нами как правдоподобные, а другие — как неправдоподобные. Эти закономерности могут носить позитивно-научный, бытовой и мифологический характер, могут быть продиктованы лингвистическими и эстетическими законами. Французский литературовед Ж. Женетт приводит такой пример: «Маркиза приказала подать карету и отправилась на прогулку».

Вторая форма мотивации самая заметная. Не всегда читатель знает тот психологический, физиологический, социальный, художественный или какой-то иной закон, которым руководствовался писатель, и писатель этот закон объясняет прямо в тексте. Не всегда читатель сталкивался с человеком, предметом или явлением, которые становятся предметом изображения, и тогда автор предлагает ориентироваться на словесные подсказки: «Подобно всем старым девам, она...»; «Только герцогиня могла бы...». Женетт приводит такой пример: «Маркиза приказала подать карету и отправилась в постель, потому что была очень взбалмошна, как это принято у всех маркиз». Хочется внести еще одну коррективу: правдоподобным будет текст, эксплицитные мотивации которого хоть и опираются на доверие читателя, но не противоречат его жизненному опыту. В конечном итоге эксплицитная мотивация прочно привязана к мотивации имплицитной, и если между ними возникнут противоречия, то иллюзия правдоподобия не будет достигнута.

Третья форма мотивации опирается на интертекстуальные связи. Соответственно, она зависит от читательского багажа, также как первая форма мотивации зависит от жизненного и литературного опыта, от исторической близости читателя и произведения. Женетт приводит такой пример: «Маркиза приказала подать карету и отправилась в постель». По мнению Женетт, в этом случае мотивация отсутствует. Иную точку зрения высказывает Риффатерр. Поступок маркизы кажется нам неубедительным только до тех пор, пока мы будем видеть в ней логичного, здравомыслящего человека. Но что дает нам основание так о ней судить? Ведь в тексте нет слова «человек», тем более с эпитетами «логичный» или «здравомыслящий», а слово «маркиза» имеет определенную культурную традицию, придающую ему своеобразную, не общепринятую семантику. С общеязыковой точки зрения маркиза — жена или дочь носителя дворянского титула «маркиз». Но в культуре последних веков остался яркий образ маркизы де Помпадур, который отразился в литературе и привел к появлению особого значения



слова «маркиза». Маркиза де Помпадур прославилась своей взбалмошностью, невоздержанностью, непредсказуемостью и капризностью. На этом фоне приведенный выше текстовой фрагмент уже не кажется неправдоподобным. Если прототипом упоминающейся в нем маркизы была маркиза де Помпадур, то ее поведение вполне объяснимо<sup>17</sup>.

В то же время, создавая иллюзию правдоподобия, художественный текст постоянно уклоняется от идентификации с действительностью, он всегда содержит в себе какой-то сигнал, который показывает его *дистанцию* по отношению к ней, его *условность*, гласный или негласный договор между автором и читателем. А. С. Пушкин называет Онегина своим приятелем и в то же время постоянно подчеркивает, что это плод его воображения, он говорит нам в третьей главе, что «свято бережет» письмо Татьяны, а в восьмой главе сообщает, что это письмо хранится у Онегина. Мы запутываемся — чему верить, мы верим писателю и одновременно не верим ему. «К числу наиболее очевидных и долгодействующих сигналов такого рода относятся литературные жанры, допускающие широкое разнообразие договорных условий между автором и читателем, — пишет Изер. — Даже у столь недавних нововведений, как документальный роман, ясна та же договорная функция, поскольку прежде, чем нарушить конвенцию, они должны на нее сослаться»<sup>18</sup>. Иначе говоря, даже в названии такого жанра, как документальный роман, претендующего на максимальное правдоподобие, сохраняется отсылка к традиционному художественному жанру романа, и его документальность в этом контексте начинает восприниматься как условность, отклонение от нормы, потому что нормой будет прежде всего форма, а уже затем действительность.

Еще более отчетливо условность текста проявляется через прием гротеска и фантастику. Однако как бы ни был условен и фантастичен художественный образ, он только тогда будет художественным, когда мы сможем соотнести его с действительностью. Центральным образом сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города», конечно же, является образ города

Глупова. Он соткан из противоречивых характеристик: он описывается построенным то на болотине (как Петербург), то на семи горах (как Москва или Рим); он называется то губернским, то уездным, то заштатным; он так мал, что бригадир Фердыщенко, задумав его объехать, за полчаса достигает границы своих владений, но при этом пространство города простирается от северных болот до Византии (как пространство Российской империи); наконец, многие жители города пашут, сеют, пасут скот, живут в избах (как крестьяне). Это образ-гротеск, построенный по принципу соединения несоединимого в действительности. Результатом такого соединения становится универсальный, обобщенный характер образа, в котором угадывается столица и провинция, город и деревня, наконец, вся Россия, воплощенная в облике города. Не случайно и правитель здесь называется «градоначальником» — такого поста в XIX веке не было, и читатель сам может подставлять на его место подходящего представителя власти<sup>19</sup>.

Итак, искусство воспроизводит какие-то сущностные особенности действительности, создает ее модель. Благодаря условности художественный мир теряет связь с реальностью и *получает возможность для своего завершения*, становится целостным, самодостаточным. Он одновременно имитирует действительность и отрицает ее, заставляет нас задуматься о ней, посмотреть на нее со стороны.

**4. Художественное произведение одновременно создается как писателем, так и самим читателем.**

Однако художественный текст самодостаточным быть не может. Как уже говорилось выше, он оживает, приобретает вес и значение только в глазах читателей. Р. Ингарден сравнивал художественный текст со схемой или скелетом, образную плоть которому дает читатель в своем воображении. По мнению Ингардена, в самом тексте можно выделить как участки коммуникативной определенности, так и участки коммуникативной неопределенности, своего рода лакуны, которые должен запол-

нять читатель<sup>20</sup>. Поэтому чтение является творческим актом, где активных участников двое: автор и читатель.

Для объяснения этой мысли воспользуемся примером из работы Риффатерра: «Он сделал один из тех жестов, которые открывают опытному наблюдателю...» и т. д. В этой бальзаковской фразе не описывается сам жест, но зато подробно характеризуется впечатление, которое указанный жест производит на окружающих. Почему Бальзак так строит свое высказывание? Наверное, проще всего было бы сказать, что он сам не знает, какой жест делает его герой, более того, ему важен не сам жест, а впечатление, произведенное на окружающих. Но все-таки будет лучше, если читатель этот жест вообразит, и тогда он попадет в ловушку, приготовленную для него писателем. Он представит ту картину, которая в наибольшей степени будет соответствовать его опыту, которая будет казаться ему наиболее убедительной, он поверит в то, что сам же и придумает. Очевидно, разные читатели вообразят себе разные жесты, и каждый из них будет прав<sup>21</sup>.

Художественная литература — плохой учебник жизни, она слишком многое отдает на откуп читателю, но в этом и состоит ее ценность. Нам интересно читать художественный текст, потому что он требует от нас не только пассивного считывания информации, интеллектуального или эмоционального усилия. Он требует от нас усилия творческого, усилия воображения, и итог, к которому мы придем, во многом зависит от этого нашего усилия.

Художественный текст всегда содержит определенные ограничители для полета нашей фантазии. Мы можем вообразить разные жесты, но только из группы тех, которые производят описанное в тексте воздействие. Повлияет ли наш выбор на смысл текста? Этот вопрос до сих пор вызывает дискуссии. По мнению Ингардена, смысл возникает вместе с текстом, и читатель должен только суметь извлечь его оттуда. Но писатель не всегда пользуется жесткими ограничителями. Очень часто читатель не знает, насколько велика его свобода, где грань между

текстом и его интерпретацией. И он вынужден сам определять границы заданного писателем смыслового пространства.

Как уже было сказано выше, текст существует только в процессе диалога, но читатель не всегда может добиться от автора уточнения высказывания. На вопрос Александра Македонского, чем закончится его сражение с великим персидским государством, дельфийский оракул ответил: «Великое царство будет разбито». Но какое царство? Ведь в сражении должны участвовать как минимум две стороны. Художественный текст часто не дает окончательного ответа, он предлагает читателю самостоятельно сделать выбор.

Классический пример — сцена из пушкинской «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери»:

**Моцарт**  
...Гений и злодейство —  
Две вещи не совместные. Не правда ль?

**Сальери**  
Ты думаешь?  
(Бросает яд в стакан Моцарта.)  
Ну, пей же.

**Моцарт**  
За твое  
Здоровье, друг, за искренний союз,  
Связующий Моцарта и Сальери,  
Двух сыновей гармонии.  
(Пьет.)

В этом фрагменте две ремарки, но одной не хватает. Что делает Моцарт в тот момент, когда Сальери бросает яд в его стакан? Он отвернулся и не видит? Или он все видит, но не сопротивляется? Если последнее, то почему? Потому, что безгранично доверяет Сальери? Или ищет своей смерти, ведь недаром он только что говорил про черного человека, который за ним гоняется? Может быть, Моцарт солидарен с Сальери и жаждет наказания за свою греховную жизнь, за слишком легкомысленное обращение со своим гением?<sup>22</sup> В тексте Пушкина нет никакого ответа, мы можем только строить предположения, опираясь на традицию, контекст, взгляды писателя, а в первую

очередь на наш собственный опыт и интуицию. В таком случае, заполняя лакуны, мы творим смысл произведения, выступаем его соавторами, предлагаем свое видение, выбирая наиболее близкий нам вариант. Мы можем и проигнорировать пропущенную деталь, считая, что она не несет здесь никакой смысловой нагрузки, — это тоже наше право.

**5. Художественное произведение одновременно рассказывает о внешнем для читателя мире и о самом читателе.**

Творческий характер чтения приводит к тому, что читатель как бы «вчитывает» себя в художественный текст, наделяя его чертами своей собственной индивидуальной картины мира. «...Если книгу ты прочитываешь, то только в той мере, в какой она есть зеркало, поставленное перед путем жизни, который по отражениям в нем выправляется, и зависит, следовательно, от того, что в твоей собственной душе», — писал замечательный современный философ Мераб Мамардашвили<sup>23</sup>.

Как бы ни старался быть объективным читатель, он все равно исходит из определенных предрассудков (хороших и плохих), из определенных предубеждений, из определенных знаний и способностей интерпретировать события. Художественный текст, в свою очередь, провоцирует такое отношение. Наличие темных мест, невероятных происшествий, коммуникативных лакун (о которых шла речь выше) подталкивает читателя на сотворение своего смысла, отражающего его личный жизненный багаж, его собственный духовный опыт. «Примеряя» текст на себя, *читатель вольно или невольно спрашивает его о своей жизни и находит в тексте интересующие его ответы.*

Хорошо известная поговорка «От добра добра не ищут» имеет как минимум два смысла, за каждым из которых стоит определенное отношение к жизни. Пожалуй, чаще всего эту поговорку интерпретируют в пессимистическом ключе: сколько ни совершай добра, ни к чему хорошему это не приведет, люди так испорчены, что в ответ на твой добрый поступок с удовольствием совершают зло, пользуясь хорошим к себе отношением. Следовательно, умный человек будет искать добро не от доб-

рых поступков, иногда даже лучше совершить сознательное зло во благо. Но есть и другая трактовка, которой придерживаются многие религии: настоящее добро никогда не требует вознаграждения, по-настоящему добрый человек сам не замечает своей доброты, считая, что он поступает естественно, так, как он только и может поступать. Главным героем рассказа Н. С. Лескова «Несмертельный Голован» является праведник, у которого «совесть снега белей». Чтобы убедить нас в праведности своего героя, писатель в числе прочего рассказывает про его отношения с мужиком Фотеем. Фотей на самом деле был беглым солдатом Ферапонтом, скрывающимся от властей, и об этом знали только двое — сам Голован и жившая у него жена Ферапонта Павла. И хотя Ферапонт, полностью от них зависевший, любил надругаться над Голованом: «плевал на него и даже бил его, швырял камнями, грязью или снегом», Голован всегда при встрече безропотно давал ему «медных денег», вовсе не ожидая от него добра в ответ на добро.

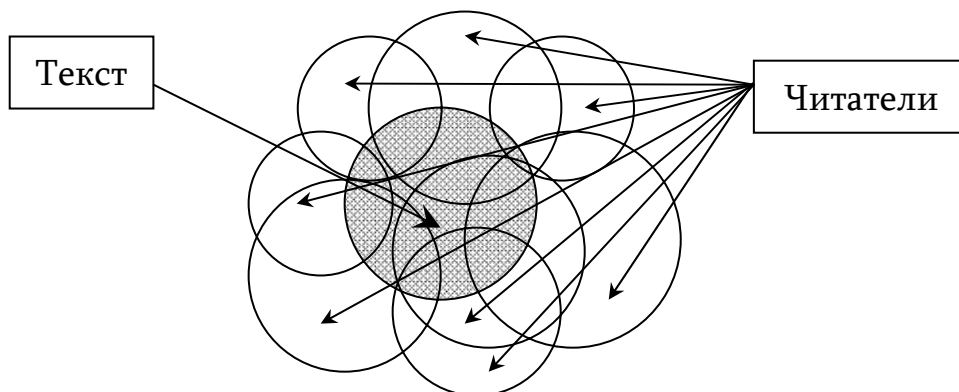
Достоевского считали своим предшественником такие разные люди, как немецкий философ Ф. Ницше и австрийский психотерапевт З. Фрейд. Ницше нашел у него идею сверхчеловека, Фрейд — идею бессознательного, но тот же самый Достоевский стал предтечей русской религиозной философии. Философ-экзистенциалист Л. Шестов увидел в романе «Преступление и наказание» подтверждение близкой ему ницшеанской идеи об исключительном праве сильного. А петербургский литературовед В. Е. Ветловская в том же самом романе обнаружила поучительную историю о страданиях и исцелении человека, впустившего в свою душу бесовскую идею. Как бы ни были конкретны художественные образы, одновременно они тяготеют к универсальности. Каждый из них, с одной стороны, уникален, историчен и требует индивидуального подхода, а с другой — несет в себе всечеловеческое начало. Читателю как будто предлагается заглянуть с помощью художественных образов в себя. Полной идентификации с читателем текст сопротивляется, но без нее он просто не будет вос-

принят. Воспринятый со стороны, «объективно», он не откроет самых главных своих сторон.

**6. Художественное произведение одновременно *узнаваемо* и *неожиданно*.**

Всякий читатель обладает своим, индивидуальным кругозором. Этот кругозор определяет его способность замечать одни особенности текста и пропускать другие — читатель узнаёт в тексте то, что ему уже знакомо. Но кругозор художественного текста никогда не может быть равен кругозору даже самого квалифицированного, эрудированного и опытного читателя, он всегда шире. Поэтому всякий текст таит в себе неожиданности, открывающиеся другому читателю, для которого они — само собой разумеющиеся вещи.

Оформим эту мысль в виде схемы:



Представитель «реальной» критики Н. А. Добролюбов считал главной темой романа И. А. Гончарова «Обломов» изображение социального явления, которое он назвал, вслед за писателем, термином «обломовщина»<sup>24</sup>. Русский символист Д. С. Мережковский увидел в соотношении «мечтательного Обломова и деятельного Штольца» «глубоко реальный символизм»<sup>25</sup>. Кто из них прав? Мережковский прав в том, что герои содержат в себе тайну: лень и беспомощность Обломова оказываются поразительно связаны с его обаянием, с его симпатичными качествами, у него есть черты, которых не достаёт практическому Штольцу и которых просто не может быть у практического Штольца. Добролюбов же прав в том, что Обломов во-

площает в себе определенный тип русского помещика, возникший благодаря крепостному праву.

Читатель прежде всего узнает в художественном тексте знакомые ему жизненные реалии, близкие ему мысли и чувства. Поэтому каждый читатель и каждая эпоха рожают свое собственное, неожиданное для предшественников прочтение текста. Даже сегодня продолжают появляться неожиданные интерпретации хорошо всем знакомых классических произведений.

Так, например, Ветловская увидела в «Преступлении и наказании» историю встречи человека с дьяволом. Разумеется, эта история присутствует в романе в форме подтекста, но подтекста достаточно прозрачного. Приведем некоторые аргументы в пользу гипотезы ученого. Описывая преступление героя, автор делает акцент на случайном характере многих его поступков: случайно Раскольников узнал, в какое время «старуха-процентщица» будет дома одна, случайно проснулся вовремя, несмотря на болезнь, случайно смог незаметно украсть топор, случайно смог незамеченным пробраться на нужный ему этаж, случайно смог незамеченным уйти из квартиры. Однако тот же самый случай заставил героя совершить второе преступление: случайно Раскольников забыл закрыть дверь и впустил сестру Алены Ивановны Лизавету. И впоследствии герой скажет Соне, что это его «черт тащил», и будет чувствовать, будто попал в какую-то «дьявольскую машину». То, как Раскольников распорядился украденными деньгами, также напоминает истории о чудесном кладе, который черт дает человеку, продавшему ему душу. Как и в этих историях, баснословное богатство «старухи-процентщицы» превращается в труху: во-первых, герой не может ничего найти в ее квартире и ограничивается драгоценностями на очень скромную сумму, во-вторых, он этими драгоценностями так и не воспользуется, они пролежат под камнем, пока он их не выдаст полиции. Наконец, примечательно, что пришедшие после убийства посетители Алены Ивановны, ругаясь, говорят: «Сама же, ведьма, час назначила!», а потом эта «ведьма» снится Раскольникову и смеется в ответ на его попытки ударить ее топором<sup>26</sup>.



Но неожиданности можно найти не только в чужой интерпретации. Чтобы текст из узнаваемого стал неожиданным, надо просто внимательно в него вчитаться. Надо просто задуматься: нет ли в тексте деталей, которые наше сознание почему-либо проигнорировало. Мало создать свою интерпретацию, надо еще постараться ее опровергнуть, найти в ней противоречия, слабые места. Только тогда текст откроется с новой стороны, перестанет казаться знакомым и скучным. Надо согласиться с тем, что текст мудрее нас, и тогда он сможет нас чему-либо научить. Как считал немецкий философ Г. Г. Гадамер, читатель должен верить, что художественное произведение *обладает совершенным единством смысла* и содержит в себе знание о мире, еще не известное читателю.

Достоевского в равной степени осуждали и те, кто защищал главного героя романа «Преступление и наказание» Родиона Раскольникова, и те, кто его осуждал. Если Раскольников в своей теории прав, то зачем Достоевский убеждает нас, что герой сам не понимал, что делает? Если автор теорию своего героя не принимает, то почему он не хочет последовательно показать, что убийство было осуществлено вследствие теории, а не болезненного состояния? Чтобы ответить на эти вопросы, надо попробовать найти подсказки, содержащиеся в самом тексте. Очень важно понять, в какой момент заболевает Раскольников и в какой момент он выздоравливает. Он не был хронически больным, но заболел, когда в его голове возникла страшная теория, и выздоровел, как только от своей теории отказался. Мотив болезни появляется и в последнем сне героя, после которого наступает выздоровление. Получается, что болезнь была вызвана самой теорией и помогла ее осуществлению. Почему возникла болезнь — можно объяснить по-разному, в зависимости от выбранной нами системы координат. С психологической точки зрения объяснение будет в обострившемся конфликте между доброй душой героя и его жестокими мыслями, с христианской точки зрения болезнь можно объяснить как наказание за греховные мысли или как предупреждение об их греховности.

Своими загадками, неузнаваемыми с первого взгляда ситуациями текст провоцирует нас на поиск новых к себе подходов, на расширение кругозора, на открытие неожиданных закономерностей.

Немецкий литературовед и философ В. Изер сравнивал процесс чтения с движением человека по поверхности земного шара. Когда мы идем вперед, нам открываются все новые и новые пространства, но в то же время места, по которым мы проходили, постепенно уходят от нас, скрываются за горизонтом. И сколько бы мы ни шли, горизонт все время меняется, все время обновляется, но он не становится ни больше, ни меньше. Есть произведения, мир которых мы можем полностью обозреть с определенной точки, так он мал и очевиден. Есть произведения, мир которых нам недоступен, как если бы его окружали непроходимые болота или непреодолимые скалы. Самую же большую ценность представляют те произведения, мир которых доступен нам, но пространства так велики, что требуют постоянного движения. И мы совершаем бесконечные путешествия, открывая новые миры и оставляя позади пройденные пространства, которые хочется пройти еще и еще раз.

### **7. Художественное произведение одновременно *понятно и непонятно.***

Художественный текст представляет для нас ценность, только если мы его понимаем. Гарантией понимания является наша способность узнавать в нем знакомые вещи, но этого недостаточно, необходимо также уметь извлекать из него новую информацию, недоступное прежде знание или неизвестный прежде опыт. Всякий текст является носителем определенного содержания, которое может быть одинаково успешно извлечено из него разными получателями. Часто именно к его обсуждению сводятся уроки литературы в школе. Но для выяснения общеизвестного или общепринятого содержания художественного текста вовсе не обязательно читать сам текст, достаточно познакомиться с его кратким пересказом, где все самое главное будет выделено и объяснено.

Для художественного текста особую ценность представляет то содержание, которое мы извлекаем, соотнося текст с собственным жизненным и литературным опытом. Для каждого читателя оно будет индивидуальным. Однако не всякое новое знание, приобретенное нами в процессе осмысления текста, можно назвать пониманием этого текста. Если, читая роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», юноша освоит технику оболыщения девушек, это еще не будет пониманием романа. *О понимании художественного текста можно говорить только тогда, когда читатель сумел увидеть, как разнородные элементы текста связаны между собой.*

В XX веке художники проводили достаточно много экспериментов по созданию «заумных», «абсурдных» и «бессмысленных» текстов, и хотя многие из них пользовались большим успехом, сохранили свою популярность только те, которые поддаются читательскому пониманию. Приведем пример:

Дыр бул щыл  
убеш щур  
скум  
вы со бу  
р л эз.

*А. Крученых*

Стихотворение это кажется просто собранием придуманных автором слов, которые и прочитать-то невозможно, потому что записаны они с нарушением даже элементарных норм орфографии. Однако оно интересно именно тем, что за бессмысленным, на первый взгляд, набором букв скрывается необычный лингвистический эксперимент. Обратимся к комментариям самого автора — А. Крученых. Одним из главных его исследовательских интересов были междометия — слова, не имеющие определенной семантики, выражающие «чистые эмоции». Такие слова, как *ах, ура, ну, вот* и т. д., в полной мере могут быть названы футуристским термином «заумь» — они все воспринимаются не через интеллект, а минуя его (находятся «за умом»). Что же является источником воздействия: традиция? звуковой облик? или что-то другое? Этот вопрос и волновал поэта, он хо-

тел выделить в слове чистый эмоциональный субстрат и зафиксировать его в форме стихотворения. Однако приведенное стихотворение нарушает правила не только орфографии, но и пунктуации, в нем нет ни одного знака препинания. Почему? Попробуем представить, что происходит с междометием, когда рядом с ним появляется знак препинания: «ура!», но «ура?». Каждый раз — новая эмоция и новый смысл. Лишенное знаков препинания, междометие выражает лишь ту эмоциональность, которой у него не отнять, суть, остающуюся и при восклицательной, и при вопросительной интонации. Приведенное стихотворение тоже можно прочитать с разными интонациями, и от интонации будут зависеть его эмоциональный заряд и его смысл. Само же стихотворение — доставшийся нам в наследство вопрос о сущности междометий, своего рода поэтическая загадка, притягивающая своей глубиной и неожиданностью.

Другой пример — текст, абсолютно нам понятный. В дореволюционном учебнике русской грамматики П. В. Смирновского есть такие примеры: «Дуб — дерево. Роза — цветок. Олень — животное. Воробей — птица. Россия — наше отечество. Смерть неизбежна». Здесь нет никаких неясностей, все узнаваемо и логично. Вряд ли кому-нибудь придет в голову называть подобный текст художественным. Однако таким его сделал писатель В. В. Набоков. Он использовал этот текст в качестве эпиграфом к своему роману «Дар», и весь роман можно рассматривать как раскрытие бесконечных смыслов, скрытых в этих простых предложениях, как развернутый комментарий к эпиграфу. Логика приведенного высказывания такова: неизбежность смерти так же очевидна, как и то, что дуб является деревом, роза — цветком и т. д. В романе, напротив, писатель последовательно показывает иллюзорность эмпирического мира, ищет и находит в нем своего рода щели, сквозь которые героям открывается истина и вечная жизнь. Особенно важен в этом отношении эпизод, описывающий смерть отца Яши Чернышевского. Герой не верит в Бога и вечную жизнь. «Ничего нет, — говорит он. — Это так же ясно, как то, что идет дождь». Он умирает, а мы узнаем, что за окном в это время светило

солнце и не было никаких признаков дождя, просто «верхняя квартирантка поливала цветы по краю своего балкона, и вода с журчанием стекала вниз». Писатель учит внимательно всматриваться в мир и видеть за железной логикой эмпирических явлений неведомые нам, не открывающиеся с первого взгляда тайны. И тем самым он превращает нехудожественное высказывание в часть художественного текста, заставляя его воспринимать по всем законам искусства.

Связывая воедино то, что в нашем понимании существовало раздельно, писатель расширяет границы нашего понимания, меняет наше представление о том, что́ есть понятное, а что́ нет. Как будто бы мы понимаем, о чем нам рассказывает странное стихотворение Крученых и как странные слова, его составляющие, связаны с междометиями, но в то же время эта связь едва уловима. Так же и в романе Набокова опровержение факта смерти противоречит и законам логики, и нашему чувственному опыту, но оно есть, оно открывается нашему пониманию.

**8. Художественное произведение характеризуется неразделимой целостностью, но в процессе чтения мы имеем дело только с его частями.**

Сегодня литературоведы постмодернистского направления ставят под сомнение, следует ли воспринимать разнородные элементы текста как связанные воедино, не являются ли эти попытки насилием над собой и над окружающим миром, не являются ли эти попытки оправданием насилия, существующего в мире. В самом деле, здесь мы сталкиваемся с парадоксом. С одной стороны, текст как будто бы является целостным образованием: у него есть начало и конец, между его элементами существует связь, и чем больше думаешь после прочтения об этой связи, тем более целостным он представляется. Но, с другой стороны, в процессе чтения мы этой целостности почти не видим, — текст воспринимается нами по частям, а целостность возникает в нашем сознании уже постфактум. Более того, едва ли найдется читатель, способный воспринять ее во всей полноте. Если это и возможно, то только на уровне переживания. Для

рассудка же целостность предстает как недостижимый идеал и предмет веры, который лишь виртуально складывается из множества существующих и будущих прочтений. Поэтому в процессе размышления над текстом естественным кажется и второй путь, путь деконструкции текста — поиска противоречий и нестыковок, разрушающих его единство.

Слабость теории целостности состоит и в том, что она отказывает писателю в праве на ошибку. Художественный текст рассматривается в рамках этой теории как явление, относительно автономное от его автора, совершенное и законченное, тогда как писатели очень редко считают свою работу законченной и совершенной. Все, что осталось недодуманным, неудачно воплощенным, при целостном подходе рассматривается в качестве выражения какого-то особого смысла. Но всегда ли это так?

Перед нами очень важный вопрос, который расколол европейское литературоведение в 1970—1990-е годы на два лагеря, когда идеолог постмодернизма Ж. Деррида заявил, что смысл навязывается тексту читателем и его обнаружение — это насилие. Тем самым он предложил сложный выбор между насилием над текстом и отказом от смысловой целостности последнего<sup>27</sup>. Но можно ли полностью отказаться от целостности? Не ведет ли деконструкция без последующего творческого синтеза к разрушению не только текста, но и мировоззрения человека, а вслед за тем человеческой психики? Скажем, в координатах христианства она подпадает под разряд бесовства, потому что одержимость бесами есть не что иное, как потеря целостности личности, распадение ее на множество самостоятельных частей, хаотично соотносящихся между собой.

Целостность может быть насилием, если она трактуется механистически, поверхностно, если не учитываются те или иные элементы, включенные в нее. Известно много случаев насильственных интерпретаций. Например, в советскую эпоху принято было трактовать «Историю одного города» Салтыкова-Щедрина как сатиру на самодержавие, старательно игнорируя множество параллелей между поведением градоначальников и

действиями партийных чиновников. В качестве таких параллелей достаточно назвать два главных праздника, задуманных одним из самых одиозных персонажей — Угрюм-Бурчеевым. Первый назывался «Праздником неуклонности» и должен был отмечаться «немедленно после таяния снегов», служа приготовлением к предстоящим бедствиям; второй — «Праздником предержащих властей», он должен был отмечаться осенью и посвящался «воспоминаниям о бедствиях, уже испытанных». Особенностью этих праздников были «усиленные упражнения в маршировке». Нетрудно увидеть здесь удивительным образом «предсказанные» Первомай и День Великой Октябрьской социалистической революции (7 ноября)<sup>28</sup>. Учет этих параллелей заставляет нас говорить о внеисторичности, универсальности щедринской сатиры, которая направлена не только против самодержавия, а против любой деспотической власти и сохраняет актуальность по сей день.

Если же начать искать писательские ошибки, то незаметно для себя начнешь создавать свой собственный текст, способный далеко увести от авторского замысла. Так произошло, например, с Шестовым, отказавшимся признать раскаяние Раскольникова, сочтя его писательской уступкой обществу<sup>29</sup>.

Сам факт навязывания читателю готовой интерпретации — уже насилие, попытка диктовать свою волю, внушать свой взгляд на мир, взгляд, который интересен для расширения кругозора, но опасен в качестве догмы. Однако отрицать право читателя на целостное восприятие текста — это тоже насилие. Примечательно, что здесь сходятся крайности тоталитаризма, с одной стороны, и постмодернизма — с другой: критикуя друг друга, они оба ограничивают права читателя.

В действительности, целостность характерна для сознания как минимум большинства читателей. Другое дело, что эта целостность существует вне текста, вовлекая в себя только отдельные его элементы. Понимание текста требует от читателя увидеть целостность в самом тексте. Можно сделать элементы текста частью своей картины мира, а можно свою картину мира

сделать частью текста. Только в последнем случае состоится понимание.

Конечно, есть здоровое зерно и в деконструкции, и в поиске писательских ошибок, и во многих других идеях критиков теории целостности. Конечно, теория целостности во многом компромиссна и отчасти метафизична, кроме того, она нередко заменяет интуитивное ощущение формальным критерием. Но именно эта теория дает эффективный инструмент для анализа, отвечает органическим потребностям человеческого сознания и, что самое главное, помогает лучше понять специфику художественного текста.

Пожалуй, самая продуктивная теория целостности получила название системы. *Система* (от греч. *systema* [целое], составленное из частей) — взаимосвязь (взаимообусловленность) элементов, образующая целое. Система подчиняется определенным законам. Вот основные из них: 1) единство элементов больше их простой суммы ( $1 + 1 > 2$ ); 2) отсутствие лишних элементов (изъятие элемента приводит к появлению новой системы); 3) отсутствие недостающих элементов (дополнение элемента приводит к появлению новой системы); 4) иерархическая организация элементов; 5) взаимосвязь между элементами как одного, так и разных уровней; 6) относительная самостоятельность элементов.

Таким образом, по окончании чтения нашему восприятию открывается целостный, согласованный текст, исключая случайные, лишние элементы, содержащий только необходимое. Иначе говоря, нам открывается система, в которой принципиально важны и имеют значение все компоненты, где даже отсутствие элементов, нарушение системности можно рассматривать как семантический «минус-прием».

Более детально целостность текста с этой точки зрения раскрывает *теория структурной решетки*.

Эта теория была разработана в рамках структурно-семиотического направления, и суть ее заключается в том, что текст может быть разделен на уровни, между которыми существуют



тесные взаимосвязи. Схематично такой образ текста может быть изображен в виде решетки. Отсюда и название.

Уровни подразделяются на низшие и высшие, начиная от элементарных языковых и заканчивая высшими идеологическими. Каждый уровень может быть рассмотрен самостоятельно как отдельная система, но как самостоятельная система может быть рассмотрена и вертикальная взаимосвязь. Например, можно самостоятельно рассмотреть систему образов произведения, а можно отдельный образ рассмотреть как систему, включающую в себя уровни плана содержания и уровни плана выражения. При этом полным и законченным анализом будет только тот, который в равной мере учитывает и вертикальные, и горизонтальные взаимосвязи.

Еще одним важным аспектом этой теории является взаимность связи: язык в такой же мере определяет идеологический план произведения, как и идеологический план определяет язык.

Рассмотрим конкретный пример — первую строфу стихотворения И. Ф. Анненского «Снег»:

Полюбил бы я зиму,  
Да обуза тяжка...  
От нее даже дыму  
Не уйти в облака.

На уровне образной системы мы обнаружим взаимодействие образов зимы, обузы, дыма и облаков. Эти образы объединяются в две противопоставленные друг другу группы: зима, обуза ↔ дым, облака. Для первой группы характерна семантика тяжести, для второй — легкости. Но тяжесть зимы так велика, что под ее властью оказывается даже дым, а ассоциативно — и облака. Зима предстает как обуза, не вызывающая любви у лирического субъекта.

Обратившись к уровню рифмы, мы обнаружим семантическое дублирование. Но не только. Слова, относящиеся к противоположным по смыслу образным группам, рифмуются между собой: зиму ↔ дыму, тяжка ↔ облака. Рифма подчеркивает власть зимы, делающей тяжелым даже то, что по природе своей должно быть легким. Но связь на уровне рифмы не так условна

и эфемерна, как связь на уровне образов. Связь на уровне рифмы опирается на точное, механическое совпадение. Рифма как будто бы подсказывает, что власть зимы обусловлена механической, физической связью между предметами, определяющей законы нашего мира. Эта гипотеза усилится, если мы снова вернемся на образный уровень и попробуем представить описанное Анненским природное явление: зимой дым, поднимающийся от труб домов, не поднимается высоко, а растворяется в воздухе, хотя и сами облака нависают над землей ниже, чем летом.

В художественном тексте даже ошибка может иметь свою функцию. Местоимение «она» («от нее») по логике должно указывать на последнее из предшествующих существительных. Таким существительным в данном контексте является «обуза». Но в равной степени местоимение «она» отсылает нас и к слову «зима». Зима и обуза предстают как одно целое, как предмет и его атрибут, и в то же время образ «тяжкой обузы» может иметь самостоятельное значение — для каждого свое. Если попробовать представить тяжкую обузу зимы, то для кого-то это будет одышка, а для кого-то тяжелая одежда и обувь.

При всей своей привлекательности системный подход имеет и существенный недостаток. Мы не знаем, действительно ли художественный текст является системой или эта особенность была приписана ему исследователями семиотического направления. Система выступает своего рода матрицей нашего восприятия, но насколько точно она позволяет нам увидеть сам предмет? Является ли целостность качеством текста?

Поиски ответа на эти вопросы были начаты еще древними философами. Аристотель видел целостность в ограниченном объеме текста, пропорциональности его частей и единстве действия<sup>30</sup>. Для индийского философа Анандавардхана воплощением целостности, «атманом поэзии», был «дхвани», интуитивно ощущаемый читателями<sup>31</sup>.

В качестве доказательства целостности можно также рассматривать литературные тексты, дошедшие до нас в виде фрагмента или фрагментов, однако представляющие большую

ценность. Это «Слово о погибели Земли Русской» — один из самых поэтических текстов Древней Руси, это «Сатирикон» Петрония — один из величайших шедевров поздней античности. Список можно продолжить. Более того, некоторые тексты, занимающие ведущие позиции в рядах классики, никогда не были закончены. Для примера достаточно назвать «Мертвые души» Н. В. Гоголя или романы Ф. Кафки. Однако даже в разрушенном или незаконченном виде художественное произведение сохраняет свои свойства, а иногда приобретает новые.

Вот как пишет об этом австрийский поэт Р.-М. Рильке в стихотворении «Архаический торс Аполлона»:

Нам головы не довелось узнать,  
в которой яблоки глазные зрели,  
но торс, как канделябр, горит доселе  
накалом взгляда, убранного вспять,  
вовнутрь. Иначе выпуклость груди  
не ослепляла нас своею мощью б,  
от бедер к центру не влеклась наощупь  
улыбка, чтоб к зачатию прийти.  
Иначе им бы можно пренебречь —  
обрубком под крутым обвалом плеч:  
он не мерцал бы шкурою звериной,  
и не сиял сквозь все свои изломы  
звездюю, высветив твои глубины  
до дна. Ты жить обязан по-иному.

(Пер. В. Н. Топорова)

Так происходит потому, что зритель настроен воспринимать торс Аполлона как завершённое, целостное произведение искусства. Но так происходит еще и потому, что статуя, лишённая головы и рук, допускает подобное восприятие.

Объяснение этому феномену мы найдем в работе И. П. Смирнова «На путях к теории литературы». Ученый называет одним из главных признаков художественного текста наличие многочисленных повторов, которые не несут специальной информации, и имеют одну-единственную цель — ввести чи-

тателя в художественный мир. Достигается это следующим образом: повтор отсылает нас к уже известному нам событию художественного мира, и референциальные связи (связи между художественным миром и миром действительности) в нашем сознании подменяются внутренними связями. Художественный текст отсылает нас к событию, нам известному, но имевшему место не в мире действительности, а в художественном мире. Таким образом читатель ощущает погружение в художественный мир<sup>32</sup>. Причем повторы затрагивают и план содержания, и план выражения. Художественный текст — это целая система повторов, провоцирующая нас на самые разнообразные соотношения. В результате и язык художественного произведения начинает восприниматься нами не как привычный нам естественный язык, а как особый язык, понятный и функционирующий только в рамках данного произведения<sup>33</sup>. Поэтому даже если художественный текст частично разрушается, в нем остается достаточное количество повторяющихся элементов, чтобы он воспринимался как целостный и законченный.

В конечном итоге законченность, автономность приобретает не только текст в целом, но и его фрагменты. Художественный текст напоминает макрокосм, внутри которого можно выделить вселенные, внутри них — галактики, а внутри галактик — звездные системы. Каждая из этих систем будет относительно автономна, занимая свое особое место внутри целого, и в то же время похожа на другую (изоморфна), замещая собой целое. Таким образом, в процессе чтения читатель хотя и знакомится с фрагментами текста, но каждый из них несет в себе представление о целом, каждый из них является законченной системой, в миниатюре моделирующей весь текст, подобно тому, как сам текст в миниатюре моделирует целостность мира. Самым ярким примером воплощения целостности в ее составной части может быть назван заголовок, который, как правило, в концентрированной форме несет в себе основные особенности текста.

В древнеиндийских «Упанишадах» есть такой стих: «Тó есть целое, и это тоже есть целое. Ибо только целое рождается из целого; и когда целое отнимается от целого, смотрите, остаток

есть целое». Для исповедующих веданту здесь заключена формула самой жизни, и им трудно возразить. Художественное произведение, по меткому определению Аристотеля, это подражание жизни (мимесис), и для него также характерно создание частей по законам целого. По возможности, всех частей.

Перечисленные здесь признаки можно рассматривать в качестве постоянных свойств художественных текстов. Но, как уже говорилось выше, текст существует только в процессе коммуникации, и его свойства определяются читательским восприятием. Для того чтобы доказать способность воды менять свою форму, оставаясь собой, достаточно перелить ее из сосуда в сосуд и дать попробовать на вкус. Для того чтобы показать способность текста сохраняться на разных носителях, достаточно сравнить его копии. Но как только речь заходит о восприятии содержания текста, всё кардинально меняется. Наверное, каждый из нас оказывался в ситуации, когда один и тот же текст, прочитанный в разном настроении или с разным отношением к нему, воспринимался как разные тексты. Но если вернуться к сопоставлению с предметами физического мира, то следует признать, что и здесь мы найдем подобные примеры. В стрессовом состоянии человек вполне может не заметить вылитой на него горсти воды, натренировавшись, можно спокойно прогуливаться голыми ступнями по горящим углям или битому стеклу. Исследование текста в заостренной форме обращает нас к проблемам восприятия, известным и из нашей физической жизни. Поэтому *описанные выше свойства художественного текста в конечном итоге являются одновременно и условиями его восприятия*. Мы договариваемся об определенном отношении к тексту, как йог договаривается с физическим миром, соглашаясь или не соглашаясь замечать и принимать его воздействие.

Получается несколько парадоксальная ситуация: художественная литература обладает определенными свойствами, провоцирующими определенное ее восприятие, но для того чтобы воспринять эти свойства, читатель заранее должен отнестись

к тексту как к художественному, разрешив ему воздействовать на себя. Читатель заранее должен иметь определенные ожидания относительно функций художественного текста, иметь предварительное представление, какое место литература занимает в жизни человека и общества. Об этом и пойдет речь в следующей главе.

---

<sup>1</sup> *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998. С. 272.

<sup>2</sup> См.: *Лотман М. Ю.* Что такое произведение искусства? // Радуга. 1986. № 3. С. 72—74; см. также: *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ, 2004. С. 13—20.

<sup>3</sup> *Налимов В. В.* Вероятностная модель языка. О соотношении естественных и искусственных языков. М.: Наука, 1979. С. 102.

<sup>4</sup> См.: *Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2001. С. 502—504.

<sup>5</sup> *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. СПб.: Наука, 1999. Т. 2. С. 307.

<sup>6</sup> *Элиот Т.* Поэты-метафизики // Элиот Т. Избранное: Религия, культура, литература. Т. 1—2. М.: РОССПЭН, 2004. С. 554.

<sup>7</sup> *Элиот Т. С.* Назначение поэзии и назначение критики // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев: AirLand; М.: Совершенство, 1997. С. 148.

<sup>8</sup> См.: *Анандавардхана.* Дхваньялока. М., 1974. С. 75.

<sup>9</sup> См., напр.: *Спивак Д.* Матрицы: Пятая проза?: (Филология измененных состояний сознания) // Родник. 1990. № 9. С. 15—19; *Барт Р.* Критика и истина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 462—518; *Матюшкин А. В.* Литература с позиции «духовного» чтения // Культура: соблазны понимания: Материалы науч.-теор. семинара: В 2 ч. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1999. Ч. 1. С. 86—96.

<sup>10</sup> «...На самом деле, конечно, никаких тараканьих бегов не существовало», — пишет в своих воспоминаниях о жизни в Константинополе Л. Е. Белозерская-Булгакова (*Белозерская-Булгакова Л. Е.* Воспоминания. М.: Худ. лит., 1990. С. 176).

<sup>11</sup> *Каллер Дж.* Теория литературы: Краткое введение. М.: Астрель; Аст, 2006. С. 105.

<sup>12</sup> См.: Новое в лингвистике. Вып. 1. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1960. С. 111—212.

<sup>13</sup> См.: *Остин Дж.* Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. С. 22—129.

<sup>14</sup> Цит. по: Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб.: Академический проект, 1996. С. 178—179.

<sup>15</sup> Линков В. Я. «Война и мир» Л. Толстого. М.: Изд-во МГУ; Самара: Учебная литература, 2004. С. 77.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> См.: Женетт Ж. Правдоподобие и мотивация // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 299—321; Риффатерр М. Истина в диэгесисе: Гл. из кн. «Истина вымысла» // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 8—9.

<sup>18</sup> Изер В. Вымыслообразующие акты: Гл. из кн. «Вымышленное и воображаемое. набросок литературной антропологии» // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 31.

<sup>19</sup> См.: Николаев Д. П. «История одного города» и проблема сатирического гротеска // Вопросы литературы. 1971. № 2. С. 71—91.

<sup>20</sup> См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. С. 21—91.

<sup>21</sup> См.: Риффатерр М. Истина в диэгесисе. С. 11.

<sup>22</sup> См.: Чумаков Ю. Н. Ремарка и сюжет: (К истолкованию «Моцарта и Сальери») // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 48—69; Он же. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 32—43.

<sup>23</sup> Мамардашвили М. Литературная критика как акт чтения // Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М.: Прогресс, 1990. С. 157.

<sup>24</sup> Добролюбов Н. А. Что такое обломовщина? // Добролюбов Н. А. Избранное. М.: Искусство, 1975. С. 174—210.

<sup>25</sup> Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. С. 540.

<sup>26</sup> См.: Ветловская В. Е. Анализ эпического произведения: Логика положений: «Тот свет» в «Преступлении и наказании» // Достоевский: материалы и исследования. Т. 14. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 117—129.

<sup>27</sup> См.: Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 407—426; см. также: Ильин И. П. Постструктурализм // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: In-trada, 2004. С. 329—331; Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 76—93.

<sup>28</sup> Параллели этим не ограничиваются. См.: Дмитренко С. Ф. Щедрин: незнакомый мир знакомых книг. М.: Изд-во МГУ, 1998. С. 24—26.

<sup>29</sup> «В «Преступлении и наказании» основная задача всей литературной деятельности Достоевского затемняется явно прилаженной к рома-

ну идеей возмездия» (*Шестов Л. Достоевский и Ницше // Шестов Л. Избранные сочинения. М.: Ренессанс, 1993. С. 241*).

<sup>30</sup> См.: *Аристотель. Поэтика. М.: ГИХЛ, 1957. С. 62—66*.

<sup>31</sup> См.: *Анандавардхана. Дхваньялока. С. 63—75*.

<sup>32</sup> См.: *Смирнов И. На пути к теории литературы // Смирнов И. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 241—245; см. также: Риффатерр М. Истина в диэгесисе. С. 9—22*.

<sup>33</sup> См.: *Лотман М. Ю. Структура художественного текста. С. 19—59*.



## Глава 2. Гуманитарные функции художественной литературы

Ю. М. Лотман однажды сказал о литературе парадоксальную вещь: «Если бы существование поэзии не было бесспорно установленным фактом, можно было бы с достаточной степенью убедительности доказать, что ее не может быть»<sup>1</sup>. На первый взгляд кажется, что это смертный приговор для художественной литературы, и странно, почему такой приговор выносит большой ученый. Но, если задуматься, в этом приговоре скрыто и оправдание литературы. Перед нами формула чуда. Именно к такому выводу пришел немецкий философ Ф. Шеллинг: «...Искусство остается для нас единственным и вечным откровением, чудом, даже однократное свершение которого должно было бы нас уверить в абсолютной реальности высшего бытия»<sup>2</sup>. Вывод его опирается на прочную традицию — с глубокой древности поэта считали посланником богов. Вот как рассуждал Сократ: «Поэты, творя, говорят много прекрасного о различных предметах... не от умения, а по божественному наитию... ...Потому-то бог и отнимает у них рассудок и делает их своими слугами, вещателями и божественными прорицателями, чтобы мы, слушатели, знали, что это не они, у кого и рассудка-то нет, говорят такие ценные вещи, а говорит сам бог и через них подает нам голос»<sup>3</sup>.

Подобное представление о литературе сохранилось и в XX веке, лишь незначительно трансформировавшись. Например, по мнению Т. С. Элиота, подлинные произведения литературы восстанавливают цельность мировосприятия. Они возвращают нам ощущение гармонии мира и дают нам возможность пережить свою причастность к мирозданию, почувствовать, что этот мир существует для нас, а мы — для него. Элиот считал, что поэту открывается *связь вещей*, недоступная обычному человеку, жизнь которого «есть постоянный уход от себя, уход от видимого и чувствуемого мира». Там, где обычный человек видит слу-

чайность, непредвзятому взгляду поэта открывается соприкосновение предметов и явлений, их глубинное родство и даже переход их друг в друга<sup>4</sup>.

Мистицизм и науку попытался совместить швейцарский психиатр, ученик З. Фрейда и один из отцов психоанализа К. Г. Юнг. Он искал объяснение феномену искусства в области бессознательного. Юнг считал, что в процессе художественного творчества человек погружается в состояние, напоминающее сон или психический бред. В таком состоянии человеку открываются некие структуры или схемы, определяющие механизмы его мышления и мировосприятия. Эти структуры или схемы Юнг называет термином *архетипы*. Архетипы приходят к человеку из области *коллективного бессознательного*, то есть из своего рода копилки человеческого опыта. Размеры этой области Юнг трактует по-разному: это и семья, и нация, и человечество, и все живое в целом. Проникновение архетипов в сознание дает человеку ощущение тесной связи с остальными живыми существами. Архетипы выполняют и другую важную функцию — они помогают найти выход из затруднительных ситуаций, открывают путь там, где рассудок бессилён. Потеря связи с коллективным бессознательным, считает Юнг, приведет к гибели человечества. Особенно важную роль архетипы играют в искусстве, потому что благодаря материальной фиксации в ярких, наглядных и предметно-чувственных формах они становятся доступны для широких масс людей. Только что проснувшийся или очнувшийся от бреда человек с трудом может вспомнить посетившие его откровения. Произведение искусства, напротив, открыто для долгого и вдумчивого изучения. Поэтому критерием ценности художественного текста Юнг считал именно наличие в нем большого количества архетипов<sup>5</sup>.

Но как писателю удастся увидеть связь вещей и проникнуть в бессознательный опыт человечества? Ответ на этот вопрос мы найдем в работах русских формалистов и их продолжателей — европейских структуралистов и постструктуралистов. Вот, например, какую версию предлагает Р. Барт. В процессе творчества, считает он, писатель вступает в контакт с языком, выходит

за пределы своей личности и, исследуя возможности языка, открывает информацию, заложенную в нем<sup>6</sup>. Сами языковые структуры несут в себе определенную картину мира, с которой и работает писатель, интерпретируя и трансформируя ее. «...То, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка... <...> ...И порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удается оказаться там, где до него никто не бывал», — сказал в нобелевской речи поэт И. Бродский<sup>7</sup>.

Так трактует феномен художественной литературы классическая традиция. Лотман был представителем другой традиции — неклассической, и мысль его не так проста. Художественная литература по своей природе парадоксальна, и вопрос о ее функциях также нуждается в объяснении через парадокс. Художественной литературе приписывали множество функций: медицинскую (арт-терапия), дидактическую (поучение через развлечение), обучающую (учебник жизни), эстетическую (воплощение красоты), коммуникативную (включая «автокоммуникацию») и др. Но ни одна из них не является специфически литературной, каждая нуждается в уточнениях.

Например, коммуникативная функция присуща любым текстам, однако различные тексты по-разному участвуют в коммуникации. На сообщаемую художественным текстом информацию накладывает отпечаток его стремление быть воплощением мира в миниатюре. Следовательно, первичной для него становится информация о самых существенных, основополагающих вопросах мироздания, вопросах, ответы на которые обычно не знает ни читатель, ни писатель. И авторская личность раскрывается в художественном тексте не прямо, а косвенно — через отношение к событиям художественного мира и использованным при создании этого мира нормам и правилам.

Вопросы мироздания могут решаться в разном ключе и на разных уровнях. Например, Н. Г. Чернышевский, автор, наверное, самого знаменитого русского утопического романа, считал, что образованный человек не должен задумываться о смерти, так как она все равно неизбежна, но должен думать о наилуч-

шем общественном устройстве, так как это ему по силам. Однако и Чернышевский, прежде чем перейти к общественным вопросам, должен был ответить, как он относится к смерти.

В итоге чтение художественного текста потенциально несет в себе функцию общения душ, поднимающего темы, закрытые в других сферах коммуникации. Тем самым оно раскрывает дух нации, эпохи или великой личности.

Но у некоторых читателей и такой ответ вызовет скепсис. Какое нам дело, скажут они, до чувств и мыслей писателя, тем более давно умершего, и какое нам дело до чувств и мыслей вымышленных им персонажей? Общественными институтами для решения этого вопроса создается культ классиков, которых превращают в особых людей, духовных лидеров нации, поделившихся с нами своим богатым внутренним миром. Но дотошные историки литературы постоянно расшатывают величественные постаменты, обнаруживая у всех, или почти у всех, великих такие изъяны, которые заставляют обывателя со вздохом облегчения сказать, что и классик — обычный человек. Подобное решение вопроса стало особенно ненадежным в последнее столетие, когда только политически ангажированные писатели соглашались быть «властителями дум» и «инженерами человеческих душ».

Но зачем читать «Лолиту» В. В. Набокова или «Жюстину» маркиза де Сада, зачем повторять духовные тупики лирического героя А. А. Блока? И какое нам дело до любовных переживаний «тургеневских женщин» или до походов Чичикова? Собственно, никакого, кроме... Кроме того, что мир человека, которому есть дело только до себя, будет очень ограничен, и этому человеку повсюду будут мерещиться опасность и агрессия. Тип такого человека в его крайней форме замечательно изобразил в романе «Мелкий бес» Ф. К. Сологуб.

Художественная литература воспитывает терпимость и уважение к другим людям, даже к тем, кто очень непохож на нас и нам непонятен. Но непонятен не значит не нужен, непонятен не значит враждебен. Мы можем соглашаться или не согла-

шаться с автором и его героями, но они — часть окружающего нас мира, как и вымысел — неотъемлемая часть нашей жизни.

Аристотель считал, что главным средством воздействия художественного текста является катарсис — очищение через сопереживание. Наблюдая за событиями, происходящими в художественном мире, мы никак не можем воздействовать на них — все, что должно произойти, произойдет независимо от нашей воли. Но мы можем принимать в происходящем эмоциональное участие, сочувствуя событиям и героям либо отторгая их. Современные исследования приносят идею Аристотеля в новый контекст: когда не можешь действовать, а действовать надо, начинает меняться сознание. Действием становится понимание ситуации, стремление найти в ней удовлетворяющий сознание смысл. Таким образом чтение позволяет нам оказаться в измененном сознании, которое не всегда лучше или хуже нашего собственного, но всегда другое, и встреча с ним дарит бесценный духовный опыт.

Лидер русской формальной школы В. Б. Шкловский предложил по-другому посмотреть на функции искусства. Для своих рассуждений он привлек наблюдение из дневника Л. Н. Толстого. Толстой однажды протирал в своей комнате пыль и вдруг спохватился, что не помнит, где уже успел протереть, а где — нет. «Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить, — пишет он, а затем делает вывод: — если целая сложная жизнь многих людей проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была». В обычной жизни мы очень часто действуем автоматически, нам некогда осознавать то, что мы делаем. Литература же, по мнению Шкловского, нас из автоматизма выводит. Живя автоматически, мы руководствуемся предрассудками, рефлексам, инстинктами, мы не замечаем подлинной жизни. Чтение приучает нас не просто существовать, а жить, проживать каждое мгновение нашего бытия, чувствовать жизнь. Именно это дает человеку ощущение полноценности, осмысленности, наконец, нужности. Это делает человека человеком, не позволяет ему стать животным или роботом.

Шкловский назвал способность литературы разрушать автоматизм нашего восприятия жизни словом *остранение*. Как писал ученый, литература показывает жизнь с неожиданной, необычной стороны, делает обычные явления странными и открывает их новые грани<sup>8</sup>. Причем необходимость в остранении естественно проистекает из потребности человека познавать окружающий мир.

Свою знаменитую статью, посвященную описанию основных законов литературного процесса, Л. Я. Гинзбург назвала «Литература в поисках реальности». По ее мнению, одним из главных стимулов развития литературы является поиск способов наиболее «реалистичного» изображения действительности. Человечество не знает, какова истинная реальность, и даже не знает, доступна ли она человеческому познанию и существует ли вообще или является чьей-то красивой выдумкой. Однако человеку хочется быть хоть немножко уверенным в своих отношениях с реальностью, и каждая эпоха предлагает свое наполнение этого понятия<sup>9</sup>.

Инструментом такого познания является и художественная литература. Но, в отличие от ученых и философов, писатели не столько рассуждают и наблюдают, сколько дают читателю почувствовать плоды рассуждений и наблюдений. Поэтому в художественной литературе находят отражение многие открытия, сделанные учеными и философами. Открытия делают и сами писатели, моделируя окружающий мир в своих текстах. Они же активно способствуют внедрению в сознание читателей самого современного представления о реальности.

Например, в эпоху реализма царила вера, что существует причинно-следственная взаимосвязь между всеми процессами, в эпоху модернизма эта вера пошатнулась, а в эпоху постмодернизма заменилась верой в отсутствие каких-либо взаимосвязей.

Подхватив идеи Шкловского, европейские и американские литературоведы XX века стали определять специфику художественной литературы через понятие *нормы*. На всех уровнях литературного художественного текста — от языкового до идеологического — его специфику объясняли через отклоне-

ние от существующей нормы. Однако, что тоже немаловажно, с позиций данной теории для максимально полного понимания художественного текста нормой должен владеть читатель. Можно даже сделать вывод о том, что художественный текст паразитирует на норме.

Через подобные рассуждения выясняется одна из главнейших причин преследования литературы со стороны господствующих общественных сил. Действительно, наряду с текстами, проповедующими высокие идеалы, в разряд художественных шедевров попадают и многие нравственно сомнительные. И хотя постоянно предпринимаются попытки их реабилитировать, они не отменяют непосредственного читательского восприятия. Не всегда писатель разрушает только «ханжескую мораль», он может ставить под сомнение само существование морали и даже нравственности. То же самое можно сказать и о языковой норме, заставляющей редакторов академических изданий править тексты классиков.

Почему же читатели проявляют интерес к нарушителям нормы и даже испытывают к ним уважение? Дело, конечно, в самой норме. Каким бы авторитетом она ни была освящена, она все равно остается плодом несовершенного человеческого ума и со временем уточняется или даже заменяется другой нормой. Несколько норм могут существовать и одновременно. На конфликте двух господствующих в обществе отношений к убийству человека построен рассказ Л. Н. Андреева «Красный смех». Его безымянный герой говорит, что с детства в его сознание прочно вошла норма «не убий», однако с началом войны он видит торжество другой нормы, согласно которой убийство человека человеком — благо. В сознании другого русского писателя, Ф. М. Достоевского, эти две нормы удивительным образом уживались, распределяясь между художественной и нехудожественной литературой. В художественных текстах писатель придерживался проповеди ненасилия, но в околохудожественных выступал сторонником войны и даже иногда был готов оправдать убийство. Самое же удивительное, что и в одном, и в другом случае он ссылался на один и тот же автори-

тетный источник нравственной нормы — канонические Евангелия<sup>10</sup>.

Норма является важным механизмом, образующим общественное устройство и определяющим поведение человека в различных ситуациях, но она часто противоречит человеческой природе. Норма выполняет важную для общества репрессивную функцию, подавляя в человеке индивидуальное начало и выделяя начало, признанное всеми. Художественная литература, напротив, возвращает человеку ощущение неповторимости.

Более того, художественная литература делает саму норму динамичной, постоянно испытывая ее на прочность и обнаруживая ее сильные и слабые места. Это, конечно, искушение и испытание для читателя, если он читает всерьез, а не просто «сканирует» информацию. Такому читателю постоянно приходится выдерживать серьезный, хорошо организованный натиск, и выдерживают его не все. «Достоевский — но в меру», — назвал свою знаменитую статью немецкий писатель Т. Манн, очень точно выразив инстинктивную потребность ограничить воздействие литературы. Однако в своем творчестве он тоже избрал путь искушений, считая, что иного и быть не может.

Под воздействием изменяющегося общества и его потребностей функции литературы постоянно меняются. Но, подстраиваясь под «социальный заказ», она умеет сохранить свое лицо. Она постоянно удерживает баланс на границах социальной системы, отражая ее и не подчиняясь ей до конца. Не случайно писательский труд воспринимается многими людьми как чудачество, а писатель — как человек «не от мира сего». Не случайно государство обычно стремится подчинить себе литературу или, как предлагал Платон в своем трактате об идеальном государстве, вообще изгнать поэтов. Вот только вряд ли это приведет к положительным результатам. Согласно интересному предположению В. Изера, «литература затрагивает те сферы жизни, которые выпали из современной системы организации действительности», делая «непостижимое умопостижимым»<sup>11</sup>. Она открывает то, что закрыто, стремится к невидимому и недоступному, разрушая привычки и стереотипы.



В этом ее опасность и в этом ее полезность для общества — литература не просто ломает устоявшийся уклад жизни, она стремится напомнить о важных, но по каким-либо причинам забытых вещах.

При всей рискованности чтения «всерьез», оно дает читателю уникальный шанс сформировать такое представление о норме, которое будет учитывать как можно больше жизненно необходимых нюансов и станет надежной внутренней опорой. И далеко не всегда испытание нормы приводит к ее разрушению, не менее часто оно просто оживляет представление о ней, делает абстрактное понятие конкретным и чувственно переживаемым.

Это особенность и всякого другого искусства. Но, как показал Изер, у художественной литературы есть и свое, особое свойство — способность эффективно развивать воображение, «наш последний ресурс, к которому мы должны вновь и вновь прибегать, чтобы сохранить себя в мире»<sup>12</sup>. Литература, с одной стороны, требует от человека больших усилий, а с другой — дает ему значительно больше возможностей, чем другие искусства. Происходит так потому, что словесное искусство воплощается в основном в очень абстрактных графических и звуковых формах (словах), которые читатель должен превратить в полнокровные образы действительности. Более того, оперируя реалиями известного читателю мира, литература создает другой мир, одновременно похожий и не похожий на него. Все это дает человеку возможность почувствовать свои силы, учит его «переступить существующие в природе и в обществе границы и планировать наш мир в общем и частном»<sup>13</sup>.

Однако литература не только делает привычные вещи странными, не только напоминает о забытых сторонах жизни, не только развивает воображение, *литература приучает нас осознавать действительность*, внимательно наблюдая за каждым мгновением нашего бытия. В жизни у нас обычно получается либо быть в гуще событий, быть активным деятелем, либо внимательно наблюдать за происходящим и обдумывать его, но находиться при этом немного в стороне от событий. Редко кому

удаётся совместить то и другое. Литература же даёт возможность своим читателям соучаствовать в действиях и переживаниях героев, оставаясь при этом собой и находясь в позиции наблюдателя, или, как выразился Изер, «жить и одновременно осознавать, что значит жить»<sup>14</sup>.

---

<sup>1</sup> *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство — СПб, 1996. С. 45.

<sup>2</sup> *Шеллинг Ф. В. Й.* Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1987. Т. 1. С. 476.

<sup>3</sup> *Платон.* Ион // Платон. Избранные диалоги. М.: Худ. лит., 1965. С. 262—263.

<sup>4</sup> См.: *Элиот Т. С.* Назначение поэзии и назначение критики // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев: AirLand; М.: Совершенство, 1997. С. 40—148.

<sup>5</sup> См.: *Юнг К. Г.* Собр. соч.: в 19 т. Т. 15: Феномен духа в искусстве и науке. М.: Ренессанс, 1992. С. 93—152; см. также: *Аверинцев С. С.* «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 110—155.

<sup>6</sup> См., напр.: *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384—391.

<sup>7</sup> *Бродский И.* Нобелевская речь // Бродский И. Избранные стихотворения, 1957—1992. М.: Панорама, 1994. С. 473, 475.

<sup>8</sup> *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М.: Сов. писатель, 1990. С. 63—72.

<sup>9</sup> См.: *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности // Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 4—57.

<sup>10</sup> См.: *Матюшкин А. В.* Парадокс Достоевского о войне // Цитата: Классики глазами наших современников. 2006. № 1. С. 8—10.

<sup>11</sup> *Изер В.* Изменение функций литературы // Современная литературная теория: Антология. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 42.

<sup>12</sup> *Изер В.* [Интервью] // Вопросы философии. 2001. № 11. С. 94.

<sup>13</sup> Там же. С. 97.

<sup>14</sup> *Изер В.* Изменение функций литературы. С. 44.

### Глава 3. Стратегии интерпретации

Современная теория художественного текста, как уже говорилось выше, выделяет в нем два плана. Однако выделение это происходит по-разному. Наибольшей популярностью пользуются две классификации, отчасти совпадающие между собой. Первая классификация восходит к теории Ф. де Соссюра о двухчастности знака. По аналогии с этой теорией в художественном тексте также выделяют *означаемое*, называя его планом содержания, и *означающее*, называя его планом выражения. Вторая классификация была предложена М. М. Бахтиным, который выделил в художественном произведении *событие рассказа* и *событие рассказывания*. Эта идея прижилась во французском структурализме и стала основой нарратологии, сосредоточенной именно на изучении события рассказывания.

Такое деление пришло на смену очень абстрактной философской диаде *форма — содержание*. Теперь уже стало общим местом утверждение, что форма содержательна, а содержание формально. Действительно, для понимания произведения важно замечать не только *ЧТО* рассказано, но и *КАК* рассказано, какими и чьими словами, с какой точки зрения, с использованием каких художественных средств. Художественная форма — не скорлупа, в которую упаковано содержание, элементы формы сами обладают определенной семантикой. В то же время и содержание всегда имеет определенную форму, выражающуюся, прежде всего, в последовательности и выделенности тех или иных тем. По этой причине конкретизировать термины *форма* и *содержание* никак не удастся. Так, авторы статьи о сюжете в «Литературной энциклопедии» включают в содержание и предметный мир произведения, и систему персонажей, и сюжет, и фабулу<sup>1</sup>, а один из крупнейших русских философов XX века А. Ф. Лосев говорит о том, что виртуальной формой обладает даже смысл<sup>2</sup>. Еще менее определенным является литературоведческое понятие формы, многозначность которого хоро-

шо видна при сопоставлении различных работ русских формалистов, справедливо относящих к этой категории и слово, и сюжет, и произведение в целом<sup>3</sup>.

Разделение на план содержания и план выражения более конкретно. *План выражения* включает в себя материальное или предметное воплощение знаков, из которых состоит текст, *план содержания* включает в себя значения и смыслы этих знаков. Посредством плана выражения текст являет себя читателю для того, чтобы читатель смог увидеть за этим планом другой — содержание. Таким образом, мы всегда имеем дело сначала с планом выражения, а уже затем с планом содержания, и продуктивность восприятия первого определяет продуктивность восприятия второго. План содержания всегда есть результат нашего осмысления плана выражения<sup>4</sup>.

Еще более конкретно разделение на событие рассказа и событие рассказывания. Под *событием рассказывания* подразумевается, прежде всего, словесный план произведения<sup>5</sup>, а также порядок изложения событий<sup>6</sup> и «субъектная организация»<sup>7</sup>: система носителей речи<sup>8</sup> и система наблюдателей, с точек зрения которых описываются события<sup>9</sup>. В лирике сюда же будут включены стихотворные формы — метрика, ритмика и строфика<sup>10</sup>. Все эти элементы создают в художественном тексте особую динамику, принимающую форму эстетического события. *Событие рассказа* включает в себя внутренний, предметный мир, или, как его еще называют, «эмпирический мир» произведения в его статике и динамике. Следовательно, сюда будут входить время и пространство, система образов (включая систему персонажей), система мотивов, фабула и сюжет<sup>11</sup>.

Ярким примером взаимодействия двух планов может послужить образ коньяка в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Коньяк — любимый напиток двух его героев: Федора Павловича и его старшего сына Дмитрия Федоровича, характеризует их как любителей телесных удовольствий, питающих слабость к хорошему алкоголю (хотя Митя, в отличие от отца, может себе позволить и демократичную водку). Перед

нами один и тот же предмет, но словесное обозначение он имеет разное. Федор Павлович называет свой любимый напиток словом «коньячок», то же самое слово встречается в речи автора, когда он описывает Карамазова-отца; Дмитрий Федорович всегда (за исключением одного случая) использует форму «коньяк», и то же самое слово встречается в речи автора в описаниях старшего сына. Наименование становится средством характеристики героев — уменьшительно-ласкательная форма выдает любовное пристрастие Федора Павловича к алкоголю и вынужденность этого пристрастия для Мити. Но один раз взгляд Мити на коньяк все-таки сливается с отцовским, и этот случай требует особого рассмотрения. Речь идет о покупке продуктов перед последней поездкой героя в Мокрое, после того как он обокрал мертвого отца и чуть было не убил его слугу Григория. В этот момент отчаяние Мити достигает высшей степени. Что происходило внутри Федора Павловича, когда он произносил слово «коньячок», и как давно он начал произносить это слово, — мы не знаем, но параллель с Митей позволяет нам предположить глубину душевного кризиса Карамазова-отца, скрываемого под шутовской маской.

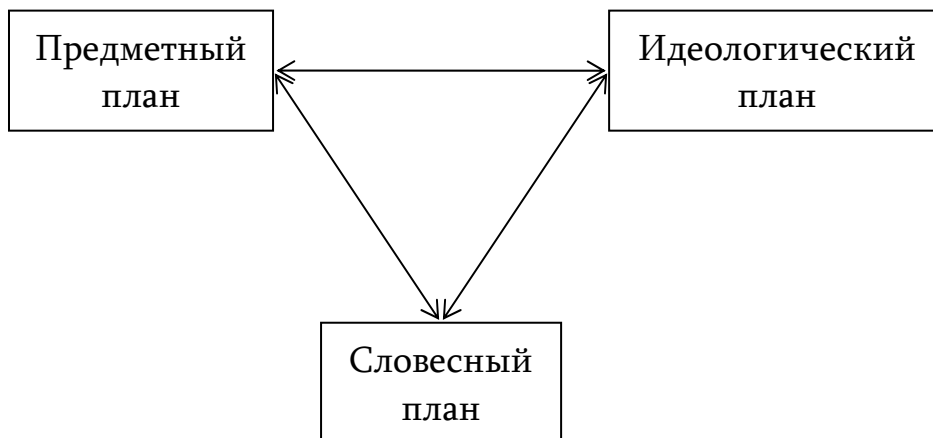
Другим интересным примером будет образ «тлетворного духа» из того же романа. Это словосочетание впервые возникает в связи с состоянием тела умершего старца Зосимы. Вопреки многим ожиданиям, что оно будет благоухать и тем самым подтвердит святость старца, оно издает тот же неприятный запах, что и тело грешника. Это, в свою очередь, порождает волнение в народе и смятение в сердце любящего ученика Зосимы — Алеши, который начинает сомневаться в справедливости Божественного миропорядка. Тем самым образ «тлетворного духа» из вещественного становится метафорическим, описывающим состояние пораженных сомнением душ людей. И если в случае с коньяком два разных слова обозначали один и тот же предмет (различалось лишь отношение к этому предмету), то в данном случае, наоборот, одно и то же сочетание слов обозначает два разных предмета — запах в комнате, где лежит старец Зосима,

и «червоточинку», появившуюся в душах людей из-за непрочности их веры.

Соотнесение двух планов позволяет выявить специфику художественного мира и лучше понять его. Но как соотносятся между собой две описанные выше классификации?

Если событие рассказывания всегда будет планом выражения, то событие рассказа может быть и планом содержания, и планом выражения (например, при описании оркестра в словосочетании «вторая скрипка» скрипка как предмет будет означать музыканта). Происходит это потому, что событие рассказа, так же как и событие рассказывания, является способом передачи определенной информации — авторского понимания действительности. Следовательно, мы можем выделить еще один план, назвав его, вслед за Бахтиным, *идеологическим*. Этот план опирается на авторскую оценку художественного слова и художественного мира. В свою очередь, через оценку раскрывается авторская идея, оценка помогает читателю осознать смысл произведения и сформулировать его тему<sup>12</sup>.

В итоге у нас получается трехчастная схема:



Эту схему можно сопоставить с трехчастной структурой художественного произведения у А. А. Потебни, включающей в себя внешнюю оболочку, внутреннюю форму (представление и, по мнению его учеников, также ощущение) и содержание<sup>13</sup>.

Стрелки указывают на тесное взаимодействие всех планов. Так, событие рассказа (в схеме оно разделяется на предметный и идеологический планы) становится нам известным только из

плана словесного (этим термином обозначено в схеме событие рассказывания) и определяется им. В то же время предметный и идеологический планы влияют на семантику слов, иногда кардинально меняя ее.

Событие рассказа и событие рассказывания несут в себе определенную оценку. Словесный план может выражать ее прямо. Например, описывая, как Пьер Безухов сделался «неожиданно богачом и графом Безуховым», Толстой сообщает, что «даже люди, прежде бывшие злыми и очевидно враждебными, делались с ним нежными и любящими». Но из этого же примера видна уязвимость прямой словесной оценки: несмотря на авторскую речь, перед нами точка зрения героя («Пьер... почувствовал»), а герой может ошибаться. Для выяснения степени нашего доверия этой оценке мы должны обязательно соотнести ее с носителем оценки и выяснить все уязвимые моменты. Здесь их много: Пьер — человек неопытный и наивный, и читателю нетрудно догадаться, что если люди, недавно выражавшие свое презрение, теперь «делались с ним нежными и любящими», то не потому, что в его присутствии они духовно преобразались, а потому, что заискивали перед его богатством.

Предметный план может содержать косвенную оценку. Такая оценка также далеко не всегда надежна. Например, средством разоблачения теории Раскольникова мы можем считать убийство Лизаветы Ивановны, которую никак нельзя отнести к разряду «злых» и «ненужных». Однако другой поступок героя, когда он отдает Екатерине Ивановне Мармеладовой на похороны мужа все свои деньги, уже не будет так однозначен, ведь ради этих денег жертвуют собой его мать и сестра, а Екатерина Ивановна потратит их на неразумно громкие поминки.

Мы видим, что словесный и предметный планы, будучи разными аспектами формы произведения, или плана выражения, часто могут быть описаны с соблюдением научной строгости и объективности, но план идеологический всегда является результатом интерпретации и редко допускает однозначность.

Попробуем применить нашу схему к разным типам художественных текстов.

Описывая главного героя рассказа «Несмертельный Голован», Н. С. Лесков указывает, что «в нем было, как в Петре Великом, пятнадцать вершков». Чтобы понять содержание этого высказывания, надо знать две вещи. Во-первых, вершок был мерой длины и равнялся 4,45 см. Но всем известно, что рост Петра Первого (важная подсказка, указывающая, по всей видимости, не только на физический облик!) был не 66,75 см, а значительно больше. Поэтому, во-вторых, мы должны знать, что рост человека в XIX веке обычно «определялся в вершках свыше обязательных для нормального человека двух аршин (то есть 1 м 42 см)»<sup>14</sup>. Таким образом, мы можем сосчитать, что рост Голована равнялся примерно 2 м 9 см. План содержания, казалось бы, достаточно отчетливо устанавливается нами путем анализа плана выражения. Но остается вопрос: случайно ли Лесков подчеркивает физические размеры своего героя? Может быть, писатель отправляет нас к наивному мифологическому представлению о связи между ростом человека и его духовным развитием?

Если мы читаем басню о животных, скажем, знаменитую басню И. А. Крылова о вороне и лисице, то мы знаем, что ее содержанием будет не только история вороны и лисицы, но также столкновение человеческих качеств: доверчивой самовлюбленности и хитрой лести. История о вороне и лисице, являясь событием рассказа, будет одновременно и планом содержания, и планом выражения для другого, аллегорического содержания. В реалистических произведениях это не очень заметно, но, по-видимому, такая «трехмерность» является универсальным законом литературы.

Третий пример еще сложнее. Сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» содержит «Опись градоначальникам». Прочитываем один из ее пунктов: «Дю Шарьо, виконт, Ангел Дорофеевич, французский выходец. Любил рядиться в женское платье и лакомился лягушками. По рассмотрении оказался девицею. Выслан в 1821 году за границу». Если рассматривать содержание этого фрагмента как историю градоначальника, оказавшегося женщиной, то он просто покажется бессмысленным. Но в контексте произведения и в культурном



контексте он приобретает новое содержание. Большинство градоначальников в «Истории одного города» обладает какими-либо странностями: у одного из них вместо головы — орган, у другого голова фаршированная, третий имеет деревянное лицо, четвертый летает, пятый произошел от колокольни и т. д. В этом ряду Ангел Дорофеевич смотрится вполне уместно, у него своя странность. Имя героя указывает и на возможные источники сатирического образа — ангелы бесполо. Наименование героя «девицею» также можно рассматривать и как иносказание, указывающее на гомосексуальные склонности Дю Шарю. План выражения здесь, как видим, порождает разные планы содержания, и конкретизация события рассказа во многом зависит от интерпретации смысла текста.

Многоплановость содержания художественного текста привела его исследователей к выводу, что *язык литературы — это вторичная моделирующая система*. Воссоздавая действительность с помощью естественного языка, художественная литература существенно трансформирует этот язык, придавая ему новые значения, характерные только для данной культуры, эпохи, направления, стиля, писателя, текста. Выше уже приводился пример со словом «маркиза». Другим примером может быть названо слово «наши» в романе Ф. М. Достоевского «Бесы». Благодаря особенностям построения текста, оно становится синонимом слов «бесы» и «нигилисты» и употребляется в романе одновременно в двух значениях: «дейктического местоимения и, по существу, термина, обозначающего людей “партии вседозволенности”»<sup>15</sup>. Мы видим, что, заимствуя знаки естественного языка, писатель акцентирует в них те значения, которые в общезыковом употреблении периферийны, или наделяет их новыми значениями.

Но, как уже говорилось, установление значений — только первый шаг интерпретации. Второй шаг — осмысление текста. Можно выделить две основные группы стратегий, посредством которых оно осуществляется.

В первую группу войдут *внешнетекстовые стратегии смыслопорождения* — совокупность со- и противопоставлений тек-

ста и его культурно-исторического и литературного контекста, в результате которых происходит присвоение элементом данного текста смысла другого текста, а также предмета или явления внетекстовой реальности, переосмысление (наращение смысла) или разделение смыслов (полемика). Наряду с общеупотребительным использованием языка художественный текст использует также готовые словесные конструкции, устанавливающие параллели с какими-либо реалиями мира действительности или другого текста. Иллюстрацией могут послужить примеры с коньяком (как напитком) и с ростом Голована. В этом случае мы будем иметь дело с использованием писателями общекультурных смыслов. Но вот сопоставление Голована и Петра Великого можно рассматривать как переосмысление текста культуры. Голован одновременно со- и противопоставлен Петру. Он ярко выделяется среди других горожан своим духовным величием и своим авторитетом, но он — бывший крепостной, а не царь, он — хранитель древних традиций, а не реформатор, для него внутренний порядок важнее внешнего и т. д. Здесь нет явной полемики, но нет и смыслового объединения, поэтому точнее всего назвать этот случай переосмыслением. Наконец, пример противопоставления текстов будет рассмотрен в главе, посвященной повести Л. Н. Андреева «Жизнь Василия Фивейского». Эта повесть построена как антижитие, то есть опирается на житийный жанр литературы и одновременно разоблачает культивируемые им формы и ценности<sup>16</sup>.

Во вторую группу войдут *внутритекстовые стратегии смыслопорождения* — совокупность со- или противопоставлений внутри самого текста, в результате которых происходит присвоение одним элементом текста смысла другого элемента, переосмысление (наращение смысла) или разделение смыслов (полемика). Лотман их также подразделяет на явные, выраженные словесно («внешняя перекодировка»), и скрытые («внутренняя перекодировка»)<sup>17</sup>. Иллюстрацией смыслового разделения взаимосвязанных элементов может послужить пример обыгрывания Достоевским словоформ «коньяк» и «коньячок». Присвоение одним элементом текста смысла другого элемента

можно проиллюстрировать на примере звукописи в стихотворении И. Ф. Анненского «Снег», где отчетливо противопоставляются звук [н], наделенный негативной семантикой, и звуко сочетание [бл], наделенное позитивной семантикой. Происходит так благодаря концентрации соотносимых по смыслу слов, содержащих эти звуки. Сюда же можно отнести проанализированный выше образ «тлетворного духа» из романа «Братья Карамазовы». Наконец, примером переосмысления будет история Дю Шаррио. Фигура Дю Шаррио подвергается переосмыслению в контексте образов других градоначальников, в результате чего происходит наращение смысла — странность героя предстает не как индивидуальная, а как типическая черта градоначальника. Еще более яркий пример — описание окружения Пьера Безухова с точки зрения самого Пьера.

Чаще всего внутритекстовые и внешнетекстовые стратегии выступают в тесной связке. Когда герой пьесы А. Н. Островского «Бесприданница» Вожеватов отказывает Ларисе со словами: «Честное купеческое слово», можно одобрительно воскликнуть: «Вот как много раньше значило купеческое слово!» Действительно, Островский описывает модель поведения в торговле, построенную на исключительном доверии и сегодня почти утраченную. Модель эта сама по себе не может не вызывать восхищения. Но внутри пьесы она существенно переосмысливается. Она помещается Островским в мир дружеской приязни и подминает его под себя. Лариса видит в Вожеватове друга детства и просит его помощи, а он обращается с ней, как купец со своим товаром. В таком контексте поступок героя приобретает уже негативный характер.

Одинаково опасна недооценка каждой из названных нами стратегий. Их соотношение в тексте может быть разным, и чтобы понять текст, необходимо ему доверять, признавать его авторитет, стремиться к принятию его смыслов.

Всегда надо помнить, что наш кругозор ограничен, и если нам что-то кажется нелепым и противоречивым, то это может быть результатом нашего незнания. Согласно одной из интерпретаций рассказа А. П. Чехова «Случай из практики», выпол-

ненной с использованием метода деконструкции, странные временные указатели полностью разрушают здесь целостность художественного мира. Герой рассказа, ординатор Королев, вышел прогуляться в субботу после ужина, когда «уже брезжил рассвет». Во время прогулки он услышал, как «кто-то бил в металлическую доску» одиннадцать раз, как будто «сторожа били одиннадцать часов», спустя некоторое время — двенадцать. Когда «в зале на стене и на полу дрожал слабый солнечный свет», Королев пошел «взглянуть на больную». Во время их разговора «сторожа начали бить два часа». Затем герой лег спать, а «на другой день утром» уехал. Это было воскресное утро.

Можно подумать, что события происходят в каком-то фантастическом мире, может быть, в мире другой планеты, а может быть, в мире абсурда. Даже в июне, когда ночи очень короткие, неподалеку от Москвы («нужно было проехать от Москвы две станции и потом на лошадях версты четыре») солнце встает никак не раньше чем без четверти пять. Однако, если мы обратимся к другим произведениям Чехова, мы обнаружим, что такие странности встречаются у него не раз. Например, Лопахин из «Вишневого сада» просыпается во втором часу ночи, когда «уже светло» и «скоро взойдет солнце». Такие же странности характерны для современников Чехова. Например, герой романа Достоевского «Братья Карамазовы» Митя однажды просыпается «ужасно поздно», когда на часах «уже... девять утра» и солнце уже высоко. Приведенные примеры заставляют задуматься: а как соотносятся показатели часов в наше время и в России XIX века? Ответ на этот вопрос дает обращение вглубь истории. На рубеже XIX—XX веков стрелки часов наших соотечественников устанавливались в соответствии с показателями Гринвичской обсерватории в Англии, то есть с так называемым «всемирным» или «западноевропейским» временем. Но с тех пор они трижды переводились вперед: на два часа их сдвинуло введение поясного времени 1 июля 1919 года, на один час — декрет Совнаркома СССР от 16 июня 1930 года (который в 1991 году сначала отменили, а потом «вернули») и на один час — введение «летнего времени»<sup>18</sup>. Таким образом, летом расхождение

составляет целых четыре часа! И если в наше время солнце в Московской области в день весеннего равноденствия восходит без четверти пять, то сто лет назад стрелки часов должны были показывать в этот же момент без четверти час (а в начале мая по старому стилю — час с четвертью). Выяснение исторического контекста ставит все на свои места.

Но и кругозор текста также ограничен. Писатель может не знать некоторых вещей, известных его читателю.

Л. Н. Толстой посмеивался над тем, как изображает мужиков М. Горький. Толстой знал психологию мужика очень хорошо — он с юности активно занимался улучшением жизни в своем поместье. Горький же был городским человеком, хорошо знавшим мещанское сословие, но с крестьянами почти не общавшимся. Одним из самых неправдоподобных мужицких образов у писателя стал Гаврила из рассказа «Челкаш». В этом рассказе Горький описывает, как морской контрабандист нанимает себе гребцом крестьянского парня из степной деревни. И крестьянский парень легко справляется с управлением лодкой, даже морские волны не составляют для него препятствия, — он умело подплывает в нужное место и удерживает лодку в неподвижности. Кто хотя бы раз оказывался в подобной ситуации, хорошо знает, сколько тренировки требует такое умение, но у Гаврилы никаких трудностей не возникает. Если посмотреть на рассказ с этой позиции, он просто покажется неправдоподобным. Между тем эта неправдоподобность получает у Горького свою смысловую нагрузку — в рассказе сталкиваются две идеологические позиции, и писателю не важен точный социальный портрет героев, его интересует определенный образ мыслей, который никак не обусловлен местом проживания и, в действительности, мало связан с сословной психологией.

Писатель создает свой собственный язык, уникальный и характерный только для одного данного текста, читатель же вынужден знакомиться с этим языком непосредственно в процессе чтения. Так происходит из-за того, что в художественном тексте акцент делается не только на выборе словесных и несловесных знаков, но и на их оригинальном сочетании. В обычной

речи мы выбираем то или иное значение, актуальное именно для нашего высказывания. У большого писателя слово начинает «играть» своими значениями, предоставляя читателю возможность почувствовать свою многогранность.

Обратимся к стихотворению японского поэта Басё:

Когда я смотрю внимательно,  
Я вижу подорожник,  
Цветущий у ограды.

Внимательный взгляд, цветущий подорожник и ограда — заместители легко узнаваемых предметов и явлений действительности. Но в художественном тексте между ними возникают новые отношения, благодаря которым разрушаются привычные связи и хорошо известные знаки начинают отсылать нас к неожиданным предметам и явлениям.

«Я смотрю внимательно» — значит, я замечаю то, что незаметно в обычной ситуации. Незаметными выступают подорожник у ограды и факт его цветения. Слово «подорожник» объясняет нам причину незаметности предмета, им называемого. Это растение, которое можно найти «по дороге», «на дороге» и «вдоль дороги», то есть не в том месте, где ищут цветы. Но подорожник цветет — вот что открывается внимательному взору.

Если подорожник — образ неприметных сторон жизни, то внимательный взор — способ их созерцания. Получается, что это стихотворение не столько о подорожнике, сколько об умении видеть мир, о внутреннем, духовном взоре, открывающем чудо в самом обыденном<sup>19</sup>.

Выяснение соотношения между образами, создаваемыми в произведении, а также между образами и словами, с помощью которых они выражены, позволяет понять суть стихотворения, увидеть тот особый взгляд на мир, который оно воплощает. Художник использует знакомый нам материал действительности (без этого условия текст не будет понятен), использует знакомую нам традицию (без этого акт коммуникации тоже не состоится) и создает новый мир, нам принципиально не знакомый.

Получается, что художественный текст — единственное воплощение некоего всегда уникального языка. Но является ли он просто реализацией языкового кода? Какой смысл создавать писателю язык для всего лишь однократного использования?

С точки зрения представителей семиотики, уникальность художественного текста состоит в том, что он строится на пересечении сразу нескольких языковых кодов, в результате чего становится не только хранителем, но и генератором смысла. (Известен анекдот об А. Эйнштейне, который вернул предложенный ему роман Кафки, сказав, что это не посылно человеческому мозгу.) Поэтому он провоцирует возникновение не одной, а сразу нескольких интерпретаций — в зависимости от используемых декодирующих систем.

Рассмотрим еще несколько примеров.

Центральная проблема пьесы А. С. Грибоедова «Горе от ума» — это проблема ума, о чем нам говорит и заглавие пьесы. Но вопрос о том, умен ли главный герой, решался различными интерпретаторами по-разному. Сегодня чаще всего вспоминают оценку Пушкина, согласно которой Чацкий ведет себя глупо, демонстрируя недостаток ума. Чацкому не хватает мудрости, способности применить свой ум в жизненных обстоятельствах. Доказательств можно привести много: надеясь добиться любви Софьи, герой порочит окружающих (какая связь между любовью и злословием?); Фамусову он откровенно грубит, в ответ на законный вопрос, не хочет ли тот жениться на его дочери, отвечает: «А вам на что?»; произносит пламенные речи тем людям, которые его не поймут (Фамусову, Скалозубу), и в такие моменты, когда его не услышат (например, во время танцев), и т. д.

Но не вызывает никаких сомнений, что Чацкий — интеллектуально очень развитый и хорошо образованный человек, в этом он противостоит плохо образованному, не в меру консервативному «фамусовскому обществу», для которого важнее деловых качеств умение соблюдать традиции, какими бы они не были нелепыми. Превосходство Чацкого ярко выражается в его остротах и пламенных монологах. Однако в итоге герой терпит фиаско — его не поддерживает не только общество, но и лю-

бимая девушка. Сам Грибоедов, сочувствуя своему герою, первоначально назвал пьесу «Горе уму», но потом от этого названия отказался. Название это ясно указывает нам на систему ценностей, с точки зрения которой Чацкий имеет безусловное превосходство над всеми остальными персонажами. Мы имеем в виду, конечно, классицизм и близкую ему в культе разума философию Просвещения. Исследуя культуру начала XIX века, Лотман обнаружил в неразумном с сегодняшней точки зрения поведении Чацкого черты поведения декабристов, считавшегося ими самими единственно разумным<sup>20</sup>.

С точки зрения житейской логики Чацкий глуп, а с точки зрения декабристов и стоящей за ними философии Просвещения — умен. Но эти две интерпретации иерархизирует сам Грибоедов, выбирая название для своей пьесы и лишая представителей фамусовского общества однозначности. При всех своих недостатках Фамусов пытается быть достойным отцом, Молчалин умеет не просто угодить, но и предотвратить возможный конфликт («Кто другой так мирно все уладит!» — признает Чацкий) и т. д. Первоначальное название и жанровое определение отсылают нас к художественной системе классицизма, с точки зрения которой Чацкий наказан за свой выдающийся ум. Но Грибоедов отказался от первоначального замысла, и в окончательном варианте пьесы доминирует другая художественная система — реалистическая, а мировоззрение, характеризующееся безусловным культом рассудка, становится в пьесе предметом иронического изображения. Выстраивается иерархия систем, обе из которых необходимы, только одна помогает нам понять *что* изображается, а вторая — *как* изображается.

Более сложное соотношение интерпретаций возникает после прочтения рассказа Ф. К. Сологуба «Смерть по объявлению». Главный герой этого рассказа Резанов устал от жизни и захотел умереть, но умереть красиво. Он отыскал объявление молодой и интеллигентной дамы, которая за пятьдесят рублей «согласна была на все условия», и предложил ей стать своей смертью. Дама не просто согласилась, она настолько добросовестно исполнила свою роль, что Резанов испытывал холод в теле. В первую



же встречу он выдал ей обещанные деньги, а во вторую встречу отравленным стилетом она убила его и себя. О чем этот рассказ? О красивом самоубийстве двух уставших от жизни людей? Героиня иногда как будто выдает себя, говоря, что деньги нужны ее «голодным смертенышам». До какого отчаяния она должна была дойти, чтобы написать в газете, что согласна на все условия?! А с другой стороны, может быть, она говорит правду, может быть, она — сама смерть, воплотившаяся в человеческое тело? Ни одну из этих интерпретаций невозможно до конца доказать, но от их выбора зависит оценка рассказа: как мистического или как реалистического. По всей видимости, двойственность входила и в авторский замысел, писатель-символист таким способом хотел нам показать двойственность самой реальности, которая только ограниченному взгляду, не признающему чужой точки зрения, кажется познаваемой.

Трудно предположить, что тех же целей добивался Грибоедов, однако Гончаров смог объяснить неразумные черты в поведении Чацкого, не выходя за рамки реалистического мышления и не умаляя умственных способностей героя. Гончаров считает, что все дело во влюбленности Чацкого и свои сумасбродные поступки герой совершает, раздраженный любовной неудачей<sup>21</sup>. Такая интерпретация уже не встраивается в предложенную нами иерархию, она предлагает свою иерархию и свою интерпретацию заглавия пьесы. Перед нами самый сложный и самый интересный случай — мы не можем сделать однозначного выбора. Обе интерпретации имеют свои слабые места: в одном случае не принимается в качестве смягчающего обстоятельства влюбленность героя, в другом — этой самой влюбленностью объясняется слишком многое. Но выбор в конечном итоге будет зависеть от нашего жизненного опыта, от нашей личности, способной сохранять житейское здравомыслие даже в критической ситуации или способной отдаваться чувству до потери ощущения нормы.

Другой похожий пример — рассказ Р. Акутагавы «В чаще». Рассказ разделен на семь глав, в каждой из которых приводятся показания одного из участников или свидетелей убийства. Од-

нако эти показания порой очень сильно разнятся. В убийстве признаются сразу три человека: сам убитый, его жена и разбойник. В итоге читатель оказывается сбит с толку, он не знает, кому верить и что произошло на самом деле. Как считает В. П. Руднев, именно этой цели и добивался писатель, изображая нам непознаваемость мира, возможность множества точек зрения на одно и то же событие<sup>22</sup>. Иную интерпретацию мы найдем в статье традиционно мыслящего литературоведа В. Н. Захарова. Традиционное мышление, в отличие от нетрадиционного, предполагает необходимость строгого разделения на истинное и ложное, существующее и несуществующее. С этих позиций и пытается анализировать рассказ ученый, реконструируя на основе противоречивых показаний «реальную» картину произошедшего<sup>23</sup>. Но при этом он сам не замечает, что, прежде чем начать устанавливать истину, он разделяет все показания на истинные и ложные. Постмодернист Руднев, напротив, твердо убежден, что автор не дает нам полной уверенности безоговорочно верить кому-либо из его героев. В итоге выбор интерпретации определяется убеждениями интерпретатора.

Из приведенных примеров мы видим, что задачей интерпретатора оказывается не только умение подобрать нужный код, скрытый в культурно-историческом контексте или в самом тексте, но и умение соотнести полученные результаты. Разные подходы дают разные интерпретации, и далеко не всегда их можно разделить на «правильные» и «неправильные». Полученные *интерпретации могут соотноситься как главные и второстепенные, как взаимодополняющие или как взаимозамещающие*. Если в первом и во втором случае читатель может опереться на ясные указания в самом тексте, то в последнем случае он вынужден выбирать самостоятельно, в зависимости от собственного мировоззрения. Мы рассмотрели лишь масштабные примеры, в действительности же интерпретация текста составляется из интерпретаций его элементов и поэтому включает в себя как минимум два указанных случая.

Конечно, текст может быть прочитан и понят буквально, это касается даже его художественной разновидности. В нем можно

видеть только то, о чем в нем говорится, отыскивая за словесными знаками прямые указания на известные нам предметы и явления действительности. Но *художественный текст* — это, прежде всего, *иносказание*, таящее в себе скрытый смысл. Причем в «большой» литературе обычно используется одновременно несколько иносказательных типов.

Самые простые из них — это *эмблема* и *аллегория*. Они всегда привлекали наибольшее внимание и критиков, и ученых, и читателей. Эмблема и аллегория позволяют установить то, что подразумевается в тексте изначально, они всегда могут быть полностью расшифрованы. С точки зрения аллегорического мышления текст — это просто зашифрованное послание, к которому нужно правильно подобрать код, и если установить язык, использованный писателем, то станет ясно и само произведение. Для эмблемы этот код обычно скрывается в культурном контексте, для аллегии — в самом тексте. Яркий пример аллегии — басня, но уже Крылов начинает обыгрывать соотношение между характером животного и тем переносным смыслом, который несет в себе образ животного.

Происходит так потому, что подлинно художественный текст является «открытой структурой» (термин У. Эко), он не может быть понят однозначно, он содержит в себе и такие типы иносказания, интерпретация которых в большой степени зависит от решения читателя. К ним относится, прежде всего, *символ*. Как считал Сологуб, «в высоком искусстве образы стремятся стать символами»<sup>24</sup>. Символ занимает вершинные позиции в смысловой иерархии художественного текста, является материальным воплощением невыразимых, но известных человеку сверхчувственных сущностей и глубинных, сокровенных переживаний. По справедливому замечанию другого русского писателя начала XX века — В. И. Ив́анова, символ «многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине»<sup>25</sup>, нуждается в свете читательского сознания, наполняющего его конкретным смыслом. «...Содержание подлинного символа, — пишет С. С. Аверинцев, — через опосредующие смысловые сцепления всякий раз соотносено с “самым главным” — с идеей мировой

целокупности, с полнотой космического и человеческого “универсума”»<sup>26</sup>.

Символ — это не подтекст, нуждающийся в расшифровке или декодировании. Смысл символа может быть истолкован только приблизительно — символ не ограничивается одним только явным или скрытым смыслом, он обязательно включает в себя две «половинки», вступающие друг с другом в сложные отношения взаимодополнения. Символическое мышление исходит из принципа соответствия разных слоев реальности. С точки зрения символизма все в мире на что-либо похоже, а все похожее связано между собой невидимыми связями. Причем, что очень важно, символ может быть истолкован только при помощи других символов, то есть, иначе говоря, трактовка символа должна пробудить в читателе воспоминание об уже известных ему вещах и явлениях «невидимого» мира. Символ не обозначает, а являет. Поэтому понимание символа всегда индивидуально, но в то же время позволяет человеку распознать тех, кто ему духовно близок.

В стихотворении А. А. Блока «О доблестях, о подвигах, о славе...» можно увидеть только историю несчастной любви мужчины и покинувшей его женщины, а можно увидеть откровение поэта о его сложных отношениях с Божеством — Вечной Женственностью, о его сомнениях и духовных метаниях. Но ни один из этих планов в отдельности не сможет исчерпать смысл произведения. Блоку принципиально важно переплетение земной, человеческой любви («Не знаю, где приют своей гордыне / Ты, милая, ты, нежная, нашла...») и мистического начала («И вспомнил я тебя пред аналоем...»). В итоге рождается необычный поэтический образ возлюбленной девушки, в которой воплотилось Божество. Одновременно формируется и сложное авторское отношение, включающее в себя таинственную веру, непонимание происходящего и сомнение в истинности своих убеждений.

То, что в символизме проявилось ярче всего, обнажилось в виде сознательного приема, подспудно присутствовало и присутствует в литературе всегда. Но текстов, где были бы актуа-

лизированы сразу три плана (буквальный, аллегорический и символический), относительно немного. Одним из них является сказка Салтыкова-Щедрина «Карась-идеалист». Простодушное детское восприятие может обнаружить в этой сказке лишь историю из жизни рыб, и в этом будет своя истина. Салтыков-Щедрин исходит прежде всего из законов изображаемого эмпирического мира, описывая нам обитателей небольшого водоема, рассказывая про их способ питания, про деление на рыб хищных и безобидных. Однако уже в начале сказки автор указывает на человеческие черты героев: они спорят и философствуют, причем обсуждают самые что ни на есть современные политические идеи. Перед нами вполне узнаваемые человеческие типы, изображенные средствами аллегии: наивный оптимист карась, умудренный жизнью скептик ерш, властная хищница щука и т. д. За словами и поступками героев скрывается вполне определенная модель общества, изменить которую надеется только оторванный от практической жизни мечтатель. Автор дает нам целый ряд подсказок, разоблачающих философию карася. Карась считает, что ни одна рыба не может быть съедена без суда и следствия, установившего ее виновность, причем этот закон должен распространяться и на других рыб, и на людей. Он уверен, что стоит ему поговорить с поймавшим его монахом или щукой, как им станет стыдно и они его отпустят. Но он не хочет замечать того, что и щука, и человек действуют, опираясь на законы природы, сделавшие их от рождения хищниками, он не хочет замечать того, что и он сам — хищник по отношению к ракушкам, которые, как он считает, «самой природой... для еды предоставлены». И писатель подчеркивает, что щука, в конце концов проглотившая карася, делает это тоже не по злему умыслу, а «машинально».

Вот только вряд ли Салтыков-Щедрин имел бы такой авторитет, если бы все его произведения сводились к простым аллегориям. Описывая жестокие законы жизни, которым невольно подчиняется даже идеалист карась, писатель все-таки оставляет открытой проблему, поставленную его героем. Пусть даже мир так жесток и несправедлив, как это представляется

ершу, но и идеи гармонии и согласия вряд ли возникли на пустом месте. Автор нарочито огрубляет оценку высказываний Караса, говоря, что герой «ораторствовал» и даже «бредил наяву», он тем самым подсказывает нам, что нельзя его историю понимать не только буквально, но и аллегорически. Перед нами — изображение какой-то тайны мироздания или, по выражению художника И. Н. Крамского, «высокая трагедия».

Обсуждая соотношение интерпретаций между собой, мы сопоставляли различные версии, выработанные в ходе анализа или заимствованные у других исследователей. Но как складывается интерпретация, как перейти от анализа элементов к их объяснению и от объяснения элементов к объяснению текста в целом? Универсального ответа на этот вопрос нет. Пожалуй, именно здесь в наибольшей степени проявляется творческая деятельность читателя. *Выделив в художественном тексте семантически значимые элементы, читатель начинает строить свой собственный текст, описывающий связь между этими элементами.* Точкой опоры для него будет валентность (сочетаемость) выделенных элементов, их способность вступать в разные виды отношений с другими элементами и между собой.

Поэтому *каждое новое прочтение художественного текста может привести к рождению новой интерпретации*, как новая комбинация одних и тех же слов приводит к рождению нового речевого высказывания. При этом возможности комбинирования ограниченного количества слов ограничены. Точно так же ограничены возможности интерпретации художественного текста.

Тем не менее периодически рождаются ни на чем не основанные интерпретации. Как и целостность, иносказание является не только качеством текста, но и способом его восприятия. Читатель может не заметить символического или аллегорического смысла там, где он предполагается самим текстом, или, напротив, отыскать символ или аллегорию там, где их не может быть. Например, в советское время один из интерпретаторов пушкинской повести «Египетские ночи» пытался доказать, что египетская царица Клеопатра, которая отправляла молодых

юношей на смерть ради одной ночи с ней, символизирует революцию. Услышав эти рассуждения, известный литературовед сказал, что не надо так далеко ходить, у Пушкина есть еще более революционное стихотворение — «Октябрь уж наступил...».

В романе Сологуба «Мелкий бес» нелепое толкование становится средством характеристики главного героя: «Читали раз пушкинские стихи:

Встает заря во мгле холодной,  
На нивах шум работ умолк,  
С своей волчицею голодной  
Выходит на дорогу волк.

— Поймите, — сказал Передонов, — это надо хорошенько понять. Тут аллегория скрывается. Волки попарно ходят: волк с волчихой голодной. Волк сытый, а она голодная. Жена всегда после мужа должна есть. Жена во всем должна подчиняться мужу».

Иногда бывает очень трудно провести грань между новаторской и глупой интерпретациями. Где же эта грань? До недавнего времени ею считали замысел автора, отыскивая его в писательских черновиках. Однако, как мы уже говорили выше, автор сам не всегда ясно понимает смысл своего произведения, ведь первоначальный замысел проходит через множество корректировок, порой кардинально меняясь. М. Хайдеггер предложил считать критерием рождение нового смысла. Но этот смысл иногда имеет лишь косвенное отношение к самому тексту. Следовательно, ограничители интерпретации надо искать в тексте.

Здесь приходит на помощь теория целостности. Если в тексте все элементы взаимосвязаны, интерпретатор тоже не вправе что-либо игнорировать. Любая деталь или ее словесное оформление могут рассматриваться в качестве ограничителей. Интерпретация должна охватить все. Даже если интерпретатор не упоминает какие-либо элементы, он обязан их учитывать. Он должен прежде всего понять внутренние законы текста, из всего своего читательского кругозора выбрать только то, что соответствует интенции текста, а при необходимости даже скорректировать свой опыт и свои знания. Передонов, ослепленный

мужским шовинизмом, отказывается задуматься над вопросом, какое место занимает выявленная им аллегория в общей системе стихотворения, зачем она понадобилась автору. То же самое можно сказать и про Клеопатру-революцию, а «предвидение» Пушкиным Октябрьской революции 1917 года просто не нуждается в комментариях.

Но если художественный текст — это система ограничителей, то он подобен не только речи, но и языку, он всего лишь материал, из которого читатель создает новые тексты, объясняющие его понимание текста художественного. Осознание этой мысли логично привело теоретиков структурализма в лагерь постмодернистов.

В своей книге, посвященной творчеству О. де Бальзака, Барт называет лучшими произведениями литературы «писабельные» тексты, то есть тексты, провоцирующие читателя выступать в качестве соавтора, дописывать и переписывать исходный вариант, создавать свою версию прочитанного<sup>27</sup>. Особенно хорошо этим требованиям соответствует модернистская литература, но круг можно расширить — свобода читательской интерпретации начинает определять поэтику уже во второй половине XVIII века, более того, даже тексты традиционалистские, ориентированные на определенный этикет, сегодня воспринимаются нами как художественные именно тогда, когда они допускают читательское сотворчество. В итоге мы приходим к выводу, что высказанная Бартом оценка указывает на один из главных современных критериев художественности.

Разумеется, с представленной точкой зрения согласятся далеко не все. Американский теоретик литературы Т. Иглтон назвал подобную методику чтения «семиотическим насилием над текстом»<sup>28</sup>. В своем крайнем воплощении она, наверное, в полной мере соответствует такой оценке. Но даже знаменитое высказывание Цв. Тодорова: «Для постмодернизма художественный текст — это пикник, куда писатель приносит слова, а читатель смыслы»<sup>29</sup>, — может иметь позитивную направленность. Каждый приносит на пикник свою еду и свои вещи, но вряд ли кто-нибудь принесет туда канистру с воздухом или



мешок поваренной соли. Само обстоятельство пикника есть уже достаточно существенный ограничитель.

Мы будем придерживаться принципа, сформулированного в рамках семиотики: *истинна та интерпретация, которая позволяет связать воедино и объяснить все обнаруженные элементы текста, при этом не имеет прямого или косвенного опровержения в тексте*. С этой точки зрения интерпретация художественного текста — создание нехудожественного текста с опорой на выявленные элементы его системы. Качество анализа определяется полнотой описания, полнотой выявления элементов. Качество интерпретации (так называемая глубина) определяется полнотой охвата элементов текста, объединяемых единством смысла.

Обратимся к стихотворению Анненского «Снег», о котором мы уже говорили ранее:

Полюбил бы я зиму,  
Да обуза тяжка...  
От нее даже дыму  
Не уйти в облака.

Эта резанность линий,  
Этот грузный полет,  
Этот нищенски синий  
И заплаканный лед!

Но люблю ослабелый  
От заоблачных нег —  
То сверкающе белый,  
То сиреневый снег...

И особенно талый,  
Когда, выси открыв,  
Он ложится усталый  
На скользящий обрыв,

Точно стада в тумане  
Непорочные сны —  
На томительной грани  
Всесожженья весны.

Ранее мы отметили, что в первой строфе с помощью рифмы механически соединяются противопоставленные по смыслу предметы и качества: зима и дым, облака и тяжесть. Подобное явление мы наблюдаем и во второй строфе, только здесь помимо рифмы автор для той же цели использует анафору. Зима изображается поэтом как тяжелый груз, источник страданий и нищеты («Этот нищенски синий / И заплаканный лед»). «Какова здесь логика эпитета? — пишет Л. Я. Гинзбург. — Зима — грузная, зима — обуза, с нею трудно. Лед — синий, обнаженный, лишенный покрова; нищ тот, кто всего лишен, предоставлен холоду. Синева льда сцеплена с нищенством»<sup>30</sup>. Выделенный во второй строфе звук [н], в некоторой степени ассоциирующийся со звонким и острым льдом, одновременно иллюстрирует акт насилия над миром, разрезания его то ли на линии, то ли посредством линий. Так происходит благодаря семантике слов со звуком [н], посредством этого звука связанных между собой: «резанность линий», «грузный», «нищенски синий», «заплаканный». Звуковая связь между словами «резанность» и «грузный» (рез / руз) влияет и на смысл последнего, выявляя в грузности сему резания.

Зиме и льду в стихотворении противопоставлены весна и снег. Это противопоставление выражается даже на синтаксическом уровне — с помощью союза «но», с которого начинается третья строфа. При описании снега рифма и анафора также играют большую роль, но слова соотносятся уже по другому принципу. Здесь рифма механически связывает смежное, живое и неживое. Снег предстает не только как физическое явление («белый», «талый»), но и как живое существо («ослабелый», «усталый»). Если мир зимы связан с земным притяжением, с землей как нижней частью мироздания, то снег приходит из заоблачных нег. Если цвет льда синий, то снег переливается от белого до сиреневого. Особенно интересно сопоставить внешне и по смыслу похожие слова «синий» и «сиреневый». Различие в несколько букв приобретает у Анненского философское значение: сиреневый — это синий с розовым, сиреневый ассоцииру-

ется с растением — сиренью, он живой и теплый в отличие от безжизненно-холодного синего.

Снег выступает в стихотворении предвестником и даже путеводителем весны. Снег открывает выси солнечному свету. Снег, по всей видимости, выполняет очень сложную работу и после нее, усталый, ложится на скользящий обрыв. Но он подобен сну, который мы сбрасываем и забываем, просыпаясь, или туману, с которого порой начинается день. Как сон и туман, снег обречен на гибель, обречен той самой весной, путь которой он прокладывает. Снег прекрасен своей легкостью, но она же делает его непрочным, даже призрачным.

Вот некоторые наблюдения над элементами стихотворения Анненского и отношениями между ними. Уже здесь мы попытались дать не только описание элементов, но и описать связь между ними, дать им интерпретацию. Однако, чтобы получилась целостная картина, необходимо объединить все элементы. Как это сделать, максимально сохранив «ауру» произведения? По-видимому, найдя динамическую последовательность, способную показать, как элементы не просто сменяют друг друга, а переходят друг в друга, дополняя друг друга и поясняя. Необходимо найти такую последовательность, которая показала бы, как рождается смысл произведения, и при этом сама раскрывала бы его смысл.

Об этом и пойдет речь в следующей главе.

---

<sup>1</sup> См.: Михайлов П., Михайловский Б. Сюжет // Литературная энциклопедия. Т. 11. М.: Худ. лит., 1939. Стб. 140. Интересно, что статьи «Содержание» в данной энциклопедии нет вообще (см.: Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»: Словари, энциклопедии: Литературная энциклопедия: Алфавитная часть. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/>).

<sup>2</sup> См.: Лосев А. Ф. Терминологическая многозначность в существующих теориях знака и символа // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 220—245.

<sup>3</sup> См.: Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб.: Академический проект, 1996. С. 183—189. Ср.: Лосев А. Ф. Диалектика худо-

жественной формы // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 5—296.

<sup>4</sup> См.: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство — СПб, 1996; *Он же.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998; *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ, 2004.

<sup>5</sup> Об особенностях словесного плана см., напр.: *Арнольд И. В.* Стилистика: Современный английский язык. М.: Флинта; Наука, 2006; *Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаенберг Ж.-М.* и др. Общая риторика. М.: Прогресс, 1986.

<sup>6</sup> См., напр.: *Долинин К. А.* Интерпретация текста: Французский язык. М.: КомКнига, 2005. С. 143—180.

<sup>7</sup> *Корман Б. О.* О соотношении субъектной организации и сюжета // Корман Б. О. Избр. труды: Теория литературы. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. С. 247—250.

<sup>8</sup> См., напр.: *Долинин К. А.* Интерпретация текста. С. 221—282.

<sup>9</sup> См., напр.: *Долинин К. А.* Интерпретация текста. С. 181—220; *Успенский Б. А.* Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 9—218.

<sup>10</sup> См., напр.: *Новинская Л. П.* Введение в стиховедение: Метрика, ритмика, строфика, стих и смысл. Петрозаводск, 2003.

<sup>11</sup> См.: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 176—205; *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74—87.

<sup>12</sup> См.: *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка // Волошинов В. Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб.: Аста-пресс ltd, 1995. С. 221—228, 321—325; *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. М.: Лабиринт, 2003. С. 130—140. Вопрос об авторстве этих текстов до сих пор остается открытым. И П. Н. Медведев, и В. Н. Волошинов принадлежали к так называемому «кругу Бахтина», считали Бахтина своим учителем и, скорее всего, под его руководством развивали его идеи. Возможно, что под их именами вышли тексты, написанные самим Бахтиным.

<sup>13</sup> См.: *Потебня А. А.* Мысль и язык // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 179.

<sup>14</sup> *Федосюк Ю. А.* Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. М.: Флинта; Наука, 1999. С. 41.

<sup>15</sup> *Копотев М. В., Антонюк Л. В.* Наблюдения над словоупотреблением Ф. М. Достоевского: «наши» в романе «Бесы» // Слово Достоевского. 2000: сб. статей. М.: Азбуковник, 2001. С. 248.

<sup>16</sup> О внешнетекстовых стратегиях смыслопорождения см. также: *Фоменко И. В.* Практическая поэтика. М.: Академия, 2006. С. 88—114.

<sup>17</sup> См.: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. С. 47—59.

<sup>18</sup> См.: *Каменцева Е. И.* Хронология. М.: Аспект-Пресс, 2003. С. 57; Большой Российский энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. С. 434, 827, 992, 1235.

<sup>19</sup> Сразу оговоримся: полностью понять смысловые нагрузки этого стихотворения по переводу, конечно, невозможно. Басё писал иероглифами, которые имеют свою принципиально важную специфику. Укажем лишь три момента: во-первых, иероглифы многозначны, во-вторых, они, если так можно выразиться, имеют большой смысловый объем (как правило, один иероглиф переводится сочетанием слов), наконец, в-третьих, иероглиф является произведением графического искусства со всеми вытекающими отсюда последствиями.

<sup>20</sup> См.: *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство — СПб, 1994. С. 331—384.

<sup>21</sup> См.: *Гончаров И. А.* «Мильон терзаний»: (Критический этюд) // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Худ. лит., 1980. С. 18—51.

<sup>22</sup> См.: *Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2001. С. 425—426.

<sup>23</sup> См.: *Захаров В. Н.* О сюжете и фабуле литературного произведения // Принципы анализа литературного произведения. М.: Изд-во МГУ, 1984. С. 135—136.

<sup>24</sup> *Сологуб Ф. К.* Искусство наших дней // Сологуб Ф. К. Творимая легенда. Кн. 2. М.: Худ. лит., 1991. С. 184.

<sup>25</sup> *Иванов В. И.* Поэт и чернь // Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 141.

<sup>26</sup> *Аверинцев С. С.* Символ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М.: Сов. энциклопедия, 1971. Стб. 826.

<sup>27</sup> *Барт Р. S/Z.* М.: Культура; Ad Marginem, 1994. С. 32—34.

<sup>28</sup> *Eagleton T.* Literary Theory. An introduction. Minneapolis, 1996. P. 120. Цит. по: *Михайлов Н. Н.* Теория художественного текста. М.: Академия, 2006. С. 20.

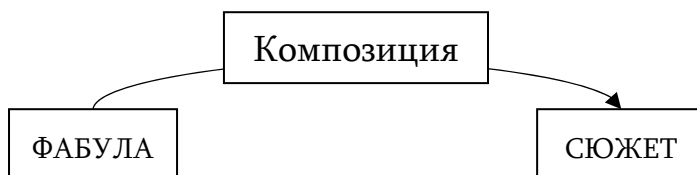
<sup>29</sup> *Todorov Tz.* Viaggio nella critica Americana // Lettera. 1987. № 4. P. 12.

<sup>30</sup> *Гинзбург Л.* Вещный мир // Гинзбург Л. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 325.

## Глава 4. Сюжет, фабула и смысл литературного текста

Динамическое смысловое целое, или динамическое единство смыслов художественного текста, раскрывающееся в процессе чтения, принято называть *сюжетом*. Кроме термина *сюжет* часто также используется близкий по значению термин *фабула*. В чем разница между ними и зачем необходимо такое разделение — единой точки зрения нет. И хотя некоторые из теорий претендуют на обобщение, всеобщего признания не получила ни одна. Перечисление всех точек зрения заняло бы целую книгу, поэтому мы остановимся только на тех концепциях, которые наиболее близки рассматриваемой теме.

Первыми соотнесли между собой сюжет и фабулу русские формалисты. Их интересовал прежде всего процесс преобразования жизненного материала (так называемой действительности) в художественную форму. Опираясь на эту схему, они выделяли триаду «материал — прием — форма», и в эту триаду встроили привычные термины: фабула — композиционные приемы — сюжет. Иначе говоря, они предложили выделять «совокупность событий в их взаимной внутренней связи», имеющей «естественный», причинно-временной характер (фабулу) и «художественно построенное распределение событий» (сюжет), называя композицию средством превращения первого во второй<sup>1</sup>.



Поскольку у каждого персонажа свой порядок событий, который далеко не всегда сводим к единому знаменателю (как, например, выделить единый для всех порядок в романе «Война и мир», где разные события развиваются одновременно?), то и

*фабул в произведении обычно несколько.* Строго говоря, практически у каждого персонажа будет своя фабула, только у некоторых она будет развернута, а у некоторых представлена в виде короткого фрагмента. С этой точки зрения *сюжет следует рассматривать как переплетение фабул.*

Вторым критерием разделения сюжета и фабулы для формалистов была связь событий со словесным уровнем. «Фабула — это статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения, — писал Ю. Н. Тынянов. — Сюжет — это те же связи и отношения в словесной динамике. Изымая деталь из произведения (для иллюстрации), мы изымаем *фабульную* деталь, но мы не можем ничем в иллюстрации подчеркнуть ее сюжетный вес. Поясним это. Пусть перед нами деталь: “погоня за героем”. Фабульная значимость ее ясна — она “такая-то” в цепи отношений героев. Но сюжетная ее значимость вовсе не так проста — деталь может занимать в развертывании сюжета (термин Викт. Шкловского) то одно, то другое место — смотря по *литературному времени*, уделяемому ей, и по степени ее стилистического выделения»<sup>2</sup>. Получается, что, даже если в сюжете одна развернутая фабула и она хронологична, сюжет и фабула вряд ли совпадут. Определенные элементы фабулы всегда будут выделены, будут доминировать, тогда как другие будут редуцированы. Таким образом, *сюжет — это еще и выделение или редукция элементов фабулы.* Категория фабулы позволяет описать отбор фактов действительности, воспроизводимых в художественном тексте. Категория сюжета позволяет описать выделение разными способами одних фактов и редуцирование других.

Однако формалисты почти игнорировали проблему интерпретации и категорию содержания. Критикуя узость формалистского подхода, М. М. Бахтин указал на необходимость учета категорий автора и читателя, потому что не персонаж, а автор и, вслед за ним, читатель придают тексту смысловую завершенность. Писатель всегда выбирает некую последовательность изложения событий, которая подчинена определенной цели, телеологически (от греческого слова *telos* — цель) орга-

низована, ведет к раскрытию смысла произведения. Как уже говорилось выше, в тексте всегда скрыта определенная интенция, направляющая читательское восприятие. Другое дело, что некоторые писатели дают завершение целому лишь в виде намеков, предоставляя читателю самому его творчески домысливать. Но даже за тематическим беспорядком художественного текста скрывается «определенное реальное развертывание произведения», подчиняющееся определенному смысловому порядку. Это «развертывание» Бахтин и предложил называть сюжетом, противопоставив его динамическому развитию, характерному исключительно для внутреннего мира произведения, которое ученый назвал фабулой<sup>3</sup>.

Немного иной подход, опирающийся на литературно-критические высказывания русских писателей XIX века, предложил В. В. Кожин в своей статье «Сюжет, фабула, композиция». Согласно его концепции, фабула — это «событийная основа» произведения, совокупность «связанных» элементов, которую можно пересказать. Сюжет пересказать невозможно — он включает в себя все элементы плана содержания: события внешней и внутренней жизни героя; события, рассказ о которых сопутствует рассказу о жизни героя; описания; рассуждения; отступления; характеристики; комментарии; эпиграфы и т. п.<sup>4</sup> Иначе говоря, в основе фабулы лежит только действие, тогда как *сюжет включает в себя наряду с фабульными также внефабульные элементы, в которых действие отсутствует*. И если фабулу можно пересказать, то сюжет можно описать.

Итальянский ученый У. Эко, считающий себя продолжателем формалистов, настаивал, что возможную фабулу выстраивает читатель, опираясь на композицию сюжета как на постоянную величину. «Можно сказать, — уточняет Эко, — что формулировка фабулы во многом зависит от сотворческой инициативы читателя: от того типа и уровня абстракции, который читатель избирает»<sup>5</sup>. С этой точки зрения фабулами трагедии древнегреческого драматурга Софокла «Царь Эдип» будут история инцеста и история отцеубийства, фабулами романа английского писателя Вальтера Скотта «Айвенго» — история «о том, что про-



изошло с Седриком, Ровеной, Ребеккой и другими», и история «о столкновении норманнов и англосаксов»<sup>6</sup>. Иначе говоря, в одном и том же тексте могут быть выделены разные фабулы, каждая из которых имеет право на существование. Но разные фабулы играют в сюжете разную роль, поэтому *сюжет также — иерархия фабул*. В отличие от фабулы, сюжет всегда один (хотя может состоять из нескольких сюжетных линий).

Особое место в теории сюжета занимает проблема лирического сюжета, на сегодняшний день наиболее глубоко разработанная<sup>7</sup>. Несмотря на отсутствие действия (и, как правило, отсутствие развернутой фабулы), внутренний мир лирического произведения, так же как и эпического, обладает динамикой. Но это динамика особого рода — динамика рефлексии.

«Шепот, робкое дыханье,  
Трели соловья,  
Серебро и колыханье  
Сонного ручья», —

начинает свое стихотворение А. А. Фет. Здесь как минимум четыре неразвернутые фабулы (кто-то шепчет, кто-то дышит, соловей поет, ручей колыхается и серебрится), но нет единства действия, а есть лишь простое перечисление действий (виртуозным образом осуществленное без единого глагола). Однако сюжет здесь есть. Даже если стихотворение кажется бессобытийным и включает в себя только простое перечисление предметов, само перечисление подчинено рациональной, эмоциональной или духовной динамике в сознании лирического субъекта. Здесь и разворачивается лирическое событие. Теория лирического сюжета фактически привела к выделению двух уровней, один из которых включает в себя динамику художественного мира, отраженного в сознании лирического субъекта, а второй — динамику сознания самого лирического субъекта. Причем если первый уровень факультативен и встречается только в стихотворениях, в той или иной степени сближающихся с эпическим или драматическим родом литературы, то второй план обязателен и определяет специфику лирики как

рода. Первый уровень в полной мере может быть назван фабульным, второй — сюжетным.

Основой сюжета является событие. Действие может стать событием, но событие может обойтись и без действия (как обычно бывает в лирических стихотворениях). Чтобы действие стало событием, оно должно приобрести ценность для воспринимающего это событие, стать со-бытием читателя и героя. Герой фильма Г. Н. Данелия «Я шагаю по Москве», полотер, которого приняли за маститого писателя, поучает молодого «коллегу» и приводит ему пример «хорошего» сюжета. Он рассказывает, как недавно у него украли часы и пальто, причем не простое, а драповое. Но для зрителя это не сюжет, сюжетом является самораскрытие образа полотера. Лотман выделяет важный формальный признак события — пересечение границы. С этой точки зрения фабула — тоже событие. Вопрос только в характере границы — имеет ли она предметный (как бы физический) или умозрительный (духовный, психологический, интеллектуальный и т. п.) характер. В первом случае будет фабула, во втором — сюжет.

Если произошедшее с героем воспринимается им как случайность — это не событие, а происшествие. Событие — это со-бытие героя и мира, только оно будет сюжетом в самосознании героя. Если произошедшее с героем воспринимается читателем как случайность — это также не событие, а происшествие. Событие — это *со-бытие читателя и героя*, именно оно *будет сюжетом произведения*, а происшествие — его фабулой. Персонаж может и не видеть в происходящем события, но *то, что с точки зрения героя воспринимается как происшествие, с точки зрения автора и читателя может быть событием. Если же читатель не видит в произведении события — он не достиг своей цели как читатель*, не проник в авторский замысел и не понял интенции текста, ему открыта фабула, но не сюжет.

Персонаж может быть активным, а может быть пассивным участником событий. Пассивность или активность персонажа являются способами раскрытия его образа и способами построения сюжета. Яркий пример пассивного персонажа, высту-

пающего главным героем произведения, — Оля Мещерская из рассказа И. А. Бунина «Легкое дыхание»; все основные события ее жизни обусловлены воздействием на нее природы или других людей. *Для выявления сюжета необходимо выявить активного участника события произведения.* Им могут быть внешние силы, а могут быть внутренние качества героя. В «Легком дыхании» — это легкое дыхание, в лирическом стихотворении — осмысливающий свое чувство / настроение лирический субъект или само чувство / настроение / мысль, развивающиеся в сознании лирического субъекта. Поскольку человек — понятие очень неопределенное, каждый писатель ищет свой способ изображения человека, выделяя конкретную доминанту, которая и будет активной действующей силой. Например, в романах Достоевского ею часто является идея.

В эпике и драме дело обстоит одновременно и проще, и сложнее, чем в лирике. Проще, потому что здесь всегда есть хотя бы одна развернутая фабула, и сюжет всегда с ней связан, всегда на нее опирается. Сложнее, потому что нет объединяющего сознания лирического субъекта, изменения которого отчетливо оформляют развитие сюжета. Сознание первичного автора (носителя концепции всего текста) не объективируется, а сознание вторичного автора (авторской маски, повествователя, рассказчика) слишком объективировано, отдалено от первичного автора, является частью сюжета, а не его основой. В лирике же автор и лирический субъект предстают как «нераздельно-неслиянные»<sup>8</sup>. Поэтому *сюжет в эпике и драме оформляется в сознании читателя, угадывающего за фабулой или фабулами скрытый смысл, возможные подтексты, которые, в свою очередь, могут принимать вид новых, неявных, обобщающих фабул, вид фабульной тайнописи, но очень сильно зависят от фабул явных, предметно оформленных.* Так, в уже упоминавшейся басне о вороне и лисице главным будет не изображение похождения лисы или несчастья вороны, а столкновение лести и самолюбия или хитрости и простодушия. *Сюжет строится на пересечении явного и скрытого смысла текста, и хотя часто может быть представлен через до-*

*минирующую (обобщающую) фабулу* (обычно реконструирующую иносказание), *никогда ею не исчерпывается*. Он раскрывается всей системой фабул, фабульных и внефабульных элементов.

Поэтому сюжет только на первый взгляд может показаться объективной данностью, в действительности же он всегда является результатом интерпретации, проникновения в сознание лирического субъекта или первичного автора. *Сюжет разворачивается в сознании читателя, стремящегося воспринимать текст как целостное явление*. Объективной данностью (с определенными оговорками, конечно) могут быть названы только текст и непосредственно опредмеченная фабула.

Подводя итоги вышесказанному, можно дать следующие определения терминам *сюжет* и *фабула*:

1. *Фабула* — это хронологически организованная («естественная») последовательность событий, опирающаяся на действие, которая не зависит от словесного воплощения и которую можно пересказать.

2. *Сюжет* — художественно организованная последовательность событий, включающая в себя систему фабул и различные внефабульные элементы (обрамления, описания, рассуждения, характеристики, эпиграфы и пр.). В сюжете фабульная последовательность может быть существенно трансформирована через нарушение хронологии, выделение или редуцирование отдельных эпизодов. В сюжете события предстают в их словесной оформленности. Для понимания сюжета важно уметь увидеть в нем не только формальные признаки (композицию), но и его подчиненность единой цели (телеологию). Благодаря последней через сюжет в наибольшей степени раскрывается смысл произведения.

Итак, в художественном произведении фабульный порядок может соблюдаться, а может и нарушаться, может быть одна фабула, а может быть несколько или нисколько, но в любом случае фабула не будет совпадать с сюжетом. Сюжет — это не

просто совокупность событий, изображенных в произведении, сюжет опирается и на сам способ изображения событий. В этом его принципиальное отличие от фабулы. Простейшая модель расхождения описана формалистами — это нарушение хронологической последовательности. Другую модель расхождения описывает Кожин — это так называемые внефабульные элементы, не поддающиеся пересказу, как, например, лирические отступления. Но не случайно один из иллюстраторов «Евгения Онегина» хотел сделать темами своих рисунков именно отступления, — в сюжете романа они играют ведущую роль, являясь его структурообразующим принципом.

Таким образом, фабула целиком и полностью принадлежит событию рассказа, выступая в качестве относительно самостоятельного элемента произведения, — ее можно пересказать, она может быть использована в другом произведении, она легко вычленима. Сюжет же образуется только в тесной взаимосвязи события рассказа и события рассказывания, являясь объединяющей их категорией (как и композиция, на которую сюжет опирается). Сюжет можно только описать, и для этого необходимо понять произведение как завершенное целое. Этим обстоятельством вызван и субъективизм сюжетного описания — разные читатели сюжет одного и того же произведения могут трактовать по-разному. Но выделенный из произведения и пересказанный сюжет становится фабулой, и в этом качестве может быть использован в другом тексте. Поэтому фабулу можно рассматривать как содержащийся в произведении рассказ о событии (или рассказы о событиях), а сюжет — как развитие (развертывание) темы этого рассказа (или этих рассказов).

Произведения, в которых имелось существенное внешнее расхождение между фабулой и сюжетом, стали распространяться только начиная с конца XVIII века, вместе с расцветом печатного слова. До того времени сама фабула была носителем многочисленных интерпретаций. Поэтому вполне законно выражение «бродячие сюжеты», хотя речь идет, конечно, о бродячих фабулах. Воспроизводилась и воспринималась сама фабула, которая в процессе создания нового текста перерастала

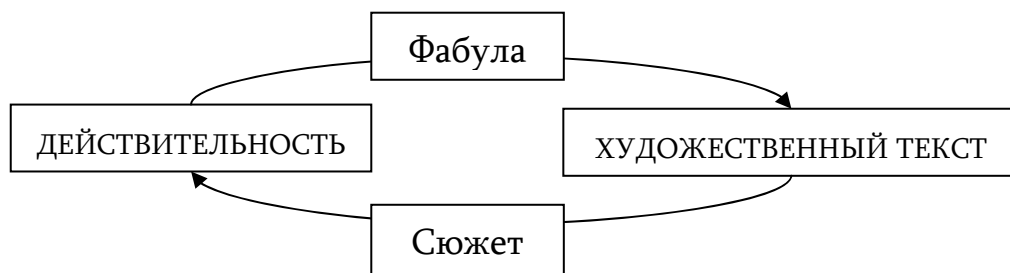
в сюжет. И эта инерция воспринимать фабулу как каркас плана содержания осталась в читательском сознании до сих пор, даже если элементы фабулы предстают перед читателем не в хронологическом порядке и с многочисленными отступлениями. По-видимому, так происходит потому, что при первом прочтении читатель прежде всего ищет отождествлений между текстом и действительностью, пытаясь узнать изображаемые в тексте реалии, и только затем (обычно при втором и последующих прочтениях, или, что называется, вчитавшись в текст) он замечает особенности словесного воплощения художественного мира. *Чтобы воспринять сюжет, необходимо увидеть целостность всего текста, тогда как уяснение фабулы строится посредством отсечения «лишних», до поры до времени невидимых или воспринимающихся как ненужные, элементов.* Именно по этой причине возникла потребность в анализе, особенно применительно к художественным текстам XVIII—XX веков, где словесное воплощение может играть решающую роль в построении сюжета.

Реконструкция фабулы предполагает расположение событий в той последовательности, о которой свидетельствует наш жизненный опыт. Реконструкция фабулы позволяет нам увидеть, какие факты действительности писатель выбирает для своего художественного мира, а какие игнорирует. «Во французской классической трагедии герои почти никогда не едят на сцене, да и упоминаний о еде там почти не найдешь, — приводит пример К. А. Долинин. — Это потому, что в те времена считалось, что такие тривиальные проявления человеческой природы недостойны трагедии, удел которой — изображение величественного, высоких страстей, борения человеческого духа. Но эту особенность классицистической поэтики мы не могли бы вполне осознать, если бы мысленно не сопоставляли сценическую жизнь героев Расина и Корнеля с реальным человеческим существованием»<sup>9</sup>.

Эко справедливо добавляет к термину *фабула* эпитет «возможная», потому что не все ее элементы можно последовательно реконструировать. В рассказе «Легкое дыхание», осо-

бенностью которого является нарушение фабульного порядка, Бунин приводит разговор Оли Мещерской с ее подругой Субботиной без всякого указания на хронологические рамки (мы знаем только, что он состоялся при жизни Оли). Следовательно, читатель может предложить несколько вариантов хронологической последовательности событий. Еще сложнее обстоит дело в фантастических произведениях, где фигурирует машина времени.

Однако сюжет характеризуется не только композиционными особенностями, он еще обязательно интенционален и телеологичен. *Сюжет требует понимания* и ведет нас к восприятию художественного произведения как завершенного целого, помогает раскрыть его смысл, и наоборот, понимание смысла позволяет описать сюжет. *Фабула*, напротив, может быть отнесена к категории значения, она *реконструируется читателем* путем сопоставления текста и действительности, *путем узнавания в тексте знакомых реалий*. Если фабула показывает, как действительность отразилась в художественном тексте, то сюжет, наоборот, формирует наше представление о действительности. Меняя местами порядок событий, дополняя их внефабульными элементами и словесно оформляя, писатель тем самым помогает нам взглянуть на привычные вещи с неожиданной стороны и увидеть в жизни новые, неизвестные нам ранее закономерности. Поэтому установление телеологии сюжета имеет очень большое воспитательное значение, развивая наше мировоззрение.



Так, осмысление сюжетов романов Ф. М. Достоевского оказало решающее влияние на развитие русской философии. Вплоть до конца XIX века русская философия была представлена единичными именами и очень скромными достижениями,

но рубеж XIX—XX веков стал временем ее расцвета и появления ярчайших фигур, получивших всемирное признание. Однако трудно назвать известного философа этого времени, который бы, образно говоря, не прошел через «горнило» романов Ф. М. Достоевского. В. С. Соловьев, К. Н. Леонтьев, В. В. Розанов, Л. И. Шестов, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, Г. В. Флоровский, Н. О. Лосский, Л. П. Карсавин, С. Л. Франк — вот далеко не полный перечень имен. Для многих из этих философов осмысление романов Достоевского было своего рода «боевым крещением», с которого начиналась их философская деятельность. Их усилиями изменилось и представление о Достоевском. Если при жизни писателя в его романах видели в основном социальные конфликты, то на рубеже веков предметом обсуждения стали борьба добра и зла, Бога и дьявола, бунта и смирения, свободы и насилия и т. д.

На восприятие сюжета значительно влияет литературная традиция. Мы ничего не знаем о прошлом главного героя романа Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» Передонова, и это является одним из указаний на статичность, неизменность героя и окружающего его мира. Однако традиция раскрывать сущность человека через историю его развития возникла в литературе только в эпоху реализма, следовательно, отсутствие ее, например в плутовском романе XVII века, не будет таким указанием.

Выявление телеологии сюжета свидетельствует о том, что мы обнаружили взаимосвязь всех элементов, и это дало нам возможность увидеть новую, прежде скрытую систему. Вдумчивые читатели хорошо знают это интуитивное ощущение. Шаг за шагом в процессе чтения мы открываем второй план, который помогает нам понять телеологию сюжета.

Рассмотрим два примера — две «сказочки» Сологуба.

#### КАПЛЯ И ПЫЛИНКА

Капля падала в дожде, пылинка лежала на земле.

Капля хотела соединиться с существом твердым, — надоело ей свободно плавать.

С пылинкою соединилась она — и легла на землю комком грязи.



Очевидно, что в этой «сказочке» расхождение между фабулой и сюжетом едва заметно, текст содержит изложение действия с небольшими комментариями (существо *твердое, свободно* плавать, комком *грязи*). Но так же очевидно, что рассказанная история имеет второй, философский смысл — рассказ об иллюзорности желаний совместить свободу с чем-то твердым и прочным.

### ТРИ ПЛЕВКА

Шел человек и плюнул трижды.

Он ушел, плевки остались.

И сказал один плевков:

— Мы здесь, а человека нет.

И другой сказал:

— Он ушел.

И третий:

— Он только затем и приходил, чтобы посадить нас здесь.

Мы — цель жизни человека. Он ушел, а мы остались.

В этой «сказочке» сюжет и фабула тоже близки друг другу, но появляется очень важный элемент, вносящий существенные смысловые коррективы, — прямая речь. Плевки после ухода человека делают вывод, что они — цель его жизни. Можно подумать, что автор с ними солидарен и пессимистически сообщает нам, как ничтожна человеческая жизнь. Однако зачем воспроизводится прямая речь самих плевков, их взгляд на человека? Введение чужой точки зрения всегда сигнализирует о дистанции, существующей между автором текста и источником информации, следовательно, о ненадежности информации. Оценивая высказывания плевков, мы всегда должны помнить о самих плевках. Они думают, что человека нет, а они остались, но не нужно иметь большого знания жизни, чтобы понять, что плевки исчезнут с лица земли раньше, чем человек. Они ничтожны рядом с человеком, и тем не менее они возомнили себя целью его жизни. Получается, что «сказочка» рассказывает нам не столько о бессмысленности человеческой жизни, сколько о глупых существах, не способных понять природу человека, но которым сам человек своими поступками дает повод унижать его.

Соотношение между сюжетом и фабулой во многом зависит от литературной эпохи, когда создано и когда читается произведение, а также от литературного рода.

Сегодня литературоведы выделяют три большие эпохи в развитии поэтического сознания<sup>10</sup>:

- 1) синкретическую, или дорефлективно-традиционалистскую (приблизительно до IV века до нашей эры, когда была написана «Поэтика» Аристотеля);
- 2) эйдетическую, или рефлективно-традиционалистскую, или культуры готового слова (от «Поэтики» Аристотеля до середины XVIII века, когда английский писатель Л. Стерн опубликовал свой роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди»);
- 3) художественной модальности, или личного творчества, или культуры неготового слова (от «Тристрама Шенди» по настоящее время).

В литературе первых двух периодов сюжет целиком опирается на фабулу. Событие рассказывания выполняет дополнительные функции: усиливает или ослабляет те или иные элементы события рассказа. Телеология сюжета образуется, в основном, благодаря соотнесению события рассказа с традицией, благодаря двойной системе декодирования: событие рассказа что-то означает или символизирует, само становится планом выражения.

В третий период доминирует иной тип. Художественное произведение начинает восприниматься его создателями как уникальное явление, отражающее индивидуальную неповторимость его автора. Поэтому событие рассказа и событие рассказывания вступают в очень сложные взаимоотношения, чаще всего событие рассказывания вносит заметные уточнения и дополнения в событие рассказа и даже может его кардинально менять. От того, как рассказано и кем рассказано, зависит само содержание рассказа. Такие произведения невозможно пересказать, так как невозможно пересказать рассказчика. В то же время благодаря сложной переакцентировке возникает сюжетный план, опирающийся на взаимодействие события рассказа и со-

бытия рассказывания. Произведение приобретает некоторую (условную, разумеется) автономию от традиции, правила игры выясняются в процессе самого чтения, и способом второго декодирования события рассказа (выявления иносказательного смысла) является код, скрытый в событии рассказывания.

Вернемся к стихотворению И. Ф. Анненского «Снег».

Сюжет его опирается прежде всего на образно-тематическую динамику: на смену образам зимы и льда приходят образы снега и весны. Динамика образуется в восприятии лирического субъекта, которое движется от нелюбимого к любимому. Это позволяет реконструировать элементарную фабулу: весна приходит на смену зиме, и на «скользящий» ледяной обрыв ложится «усталый» снег, который растает вместе с весенним теплом. Но многочисленные ассоциативные сопоставления льда и, особенно, снега с человеком создают метафорический сюжетный план, позволяющий понять взаимосвязь выделенных в предыдущей главе элементов. «Ослабелый», «усталый», добровольно открывающий путь своей гибели, чтобы освободились «выси», от которых он сам отказывается, — во всех этих деталях легко угадывается декадентское мироощущение лирического субъекта.

«Всесожженье» весны также скрывает в себе своеобразную философию. Символ огня здесь несомненно амбивалентен — он очищает, освобождает и уничтожает одновременно. Образ весны получает развитие в следующем стихотворении того же цикла «Трилистник ледяной» — «Дочь Иаира». Оживление природы здесь сравнивается с событиями христианской Пасхи — смертью и воскресением. Весна сметает на своем пути все без разбора, включая хрупкую «жизни нить», но всеобщему уничтожению поэт противопоставляет одно из чудес Христа — пробуждение от смерти, возвращение начальнику синагоги Иаиру его дочери.

На фоне альтернативы еще острее становится философская коллизия в самом стихотворении «Снег», где изображается мир, в котором приходится делать выбор между двумя видами смерти: зимней и весенней, где через сочувственное изображение снега открывается и выбор, сделанный самим поэтом.

Итак, в большинстве эпических и драматических произведений опорным моментом для установления композиции и телеологии сюжета будет фабула, реконструируемая нами путем сопоставления художественного мира с действительностью и помогающая его осмыслить. Сюжет может быть понят только после определения смысла произведения, то есть установления взаимосвязи и единства элементов произведения, в результате интерпретации. Получается следующее движение интерпретации: от *композиции сюжета* как последовательности событий, предложенной в произведении, — через *фабулу* (или систему фабул) — к *смыслу* как определению взаимосвязи всех использованных элементов — и к *телеологии сюжета* как последовательности событий, раскрывающей *смысл* произведения. Смысл становится ясен только после знакомства с композицией сюжета, а телеология сюжета — только после определения смысла. Описание сюжета направляет читателя в поисках смысла, позволяет пройти тот путь, который был пройден интерпретатором, и увидеть тот смысл, который был увиден интерпретатором, — в этом педагогическая составляющая сюжетного описания. Но, как уже говорилось выше, оно никогда не может быть исчерпывающим, оно является исчерпывающим только для конкретного человека в конкретный промежуток времени, пока не выявились новые, требующие осмысления факты и обстоятельства.

Рассмотрению конкретных проблем, возникающих в процессе интерпретации литературного художественного текста, и путей их решения посвящена следующая часть учебного пособия. Особое внимание будет уделено вопросу соотношения сюжета и фабулы, для этих целей были выбраны три эпических и одно лиро-эпическое произведение. Выбор эпического рода обусловлен наименьшей степенью проработанности в отечественном литературоведении его структурных смыслообразующих особенностей.

<sup>1</sup> См.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы: Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 179—190. В теории московского литературоведа Г. Н. Пospelова (автора вузовских учебников и создателя московской теоретической школы) и его многочисленных учеников термины *фабула* и *сюжет* меняются местами (см.: *Пospelов Г. Н.* Теория литературы. М.: Высш. шк., 1978. С. 98—104). Не беремся судить, какой вариант точнее, скажем лишь, что сегодня терминология Пospelова отражена в большинстве отечественных справочных и учебных изданий, но среди вузовских преподавателей едва ли пользуется бóльшим авторитетом, чем терминология формалистов.

<sup>2</sup> *Тынянов Ю. Н.* Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М.: Высш. шк., 1993. С. 299.

<sup>3</sup> См.: *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. М.: Лабиринт, 2003. С. 151—153. Предложенная в этой работе формулировка настолько неясна, что, например, по мнению С. И. Кормилова, почти объединяет сюжет и фабулу (см.: *Кормилов С. И.* Сюжет и фабула // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. Стб. 1049). Иной точки зрения придерживается Н. Д. Тamarченко, считающий, что данный подход «отличается от предшествующих большей обоснованностью и универсальностью своего применения» (Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 189).

<sup>4</sup> *Кожин В. В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: В 3 кн. Кн. 1. М.: Наука, 1962. С. 408—485.

<sup>5</sup> *Эко У.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум; М: Изд-во РГГУ, 2005. С. 55.

<sup>6</sup> Там же. С. 56.

<sup>7</sup> См.: Теория литературы. Т. 1. С. 347—355; см. также: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство — СПб, 1996. С. 107—109; *Сильман Т.* Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман Т. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. С. 5—45; *Новинская Л. П.* К проблеме: сюжет в лирике и его трактовка в современной поэтике // Историко-литературный процесс: Методологические проблемы. Ч. 1. Рига, 1989. С. 49—51.

<sup>8</sup> См.: Теория литературы. Т. 1. С. 341—347.

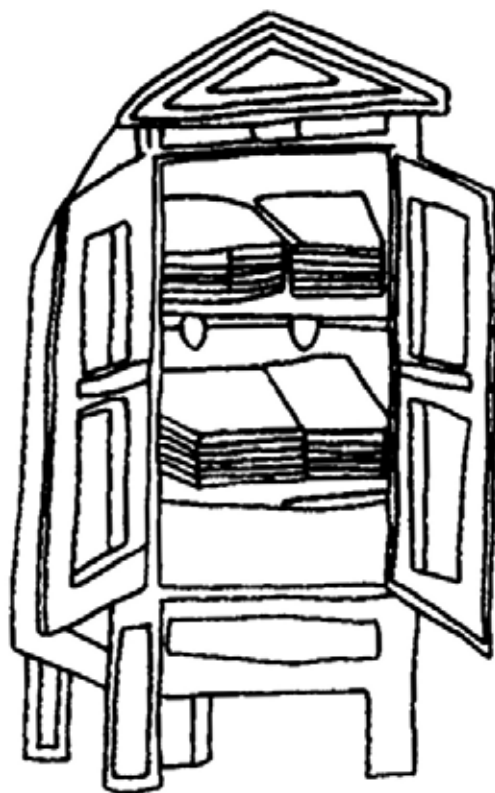
<sup>9</sup> *Долинин К. А.* Интерпретация текста: французский язык. М.: Ком-Книга, 2005. С. 96.

<sup>10</sup> См.: *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: Т. 2; *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 101—114, 146—157;

*Михайлов А. В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997.  
С. 509—563.

*Часть 2*  
ПУТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

---



## *Глава 1. Трагедия Старцева в рассказе А. П. Чехова «Ионыч»*

Рассказ Чехова «Ионыч» (опубликованный в 1898 году) давно стал хрестоматийным и сегодня известен каждому литературно образованному выпускнику среднего учебного заведения. Кажется, не вызывает особых затруднений и интерпретация этого рассказа. Строго говоря, школьнику, впервые с ним знакомящемуся, даже не дают особого выбора, предлагая для сочинения темы типа «Как становятся Ионычами». Превращение человека в обывателя, земского (соотнося с современными реалиями — государственного) врача Дмитрия Ионыча Старцева во врача частной практики Ионыча; ожирение и ожесточение героя — вот далеко не полный перечень признаков его падения. «Здесь — “обыкновенная история” одного человека, постепенно утратившего живое духовное начало», — пишет известный чеховед М. Л. Семанова<sup>1</sup>.

Но уже современник Чехова литературовед Д. Н. Овсяннико-Куликовский обратил внимание на странную особенность рассказа — писатель демонстративно использует банальную для русской литературы конца XIX века фабулу «среда заедает свежего человека»<sup>2</sup>. Он же заметил, что «у Чехова все дело представлено, так сказать, навыворот: “герой” вовсе и не выступает на борьбу со средою, самая мысль о борьбе ему и в голову не приходит; но зато он кончает тем, что все его отношения к обществу являются произвольным, ненарочитым выражением какого-то подобию “борьбы” с ним или, лучше, не борьбы, а только протеста»<sup>3</sup>. И уже Овсяннико-Куликовский отмечает, что чеховский герой с самого начала «не может похвалиться большими преимуществами» по отношению к «среде»<sup>4</sup>.

Другая странность чеховского рассказа в эпизоде, описывающем поездку Старцева на кладбище. Эпизод этот кажется настолько избыточным (по терминологии Овсяннико-Куликовского, «неясным»<sup>5</sup>), что многие читатели не могут его



вспомнить. Однако именно избыточность-неясность выделяет его и дает повод искать в нем ключ к сюжету рассказа, объяснение истории Старцева.

Наконец, встает еще один очень важный вопрос: почему Старцев превращается в Ионыча, почему героя «заедает среда»? Попробуем на него ответить.

Описывая город С., Чехов с самого начала прибегает к несобственно-прямой речи и воспроизводит точку зрения местных жителей. Именно они указывают «на семью Туркиных как на самую образованную и талантливую»<sup>6</sup>. Старцев городские толки не оценивает и не проверяет, автор с самого начала показывает готовность героя плыть по течению: без всяких усилий со стороны Старцева его представляют Ивану Петровичу Туркину, который и приглашает молодого врача в гости.

Оценка героя появляется дальше, при описании визита. Именно глазами Старцева автор показывает, как Вера Иосифовна читала свой роман «о том, чего никогда не бывает в жизни». Именно в сознании Старцева мир разделяется на две сферы: искусственную и настоящую. «В мягких, глубоких креслах было покойно, огни мигали так ласково в сумерках гостиной; и теперь, в летний вечер, когда долетали с улицы голоса, смех и потягивало со двора сиренью, трудно было понять, как это крепчал мороз и как заходившее солнце освещало своими холодными лучами снежную равнину и путника, одиноко шедшего по дороге...», — в этих словах мы угадываем восприятие Старцева, сидящего в глубоком кресле и слушающего одновременно роман и голос улицы. А когда Вера Иосифовна замолкает, ей на смену приходит городской хор, поющий «Лучинушку», и автор отмечает: «...эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни». Искусственность мира Туркиных раскрывается и в поведении Ивана Петровича, о чем уже не раз говорили исследователи, и в игре на рояле Екатерины Ивановны. И эту искусственность хорошо ощущает Старцев, который, слушая музыку, рисовал себе, «как с высокой горы сыплются камни, сыплются и всё сыплются, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сы-

паться», но он все-таки с удовольствием слушал «эти шумные, надоедливые, но всё же (иронизирует Чехов! — А. М.) культурные звуки».

Не только читатель с первых же страниц рассказа догадывается, что Туркины не являются «самой образованной и талантливой» семьей в городе С., но и Старцев при первом же знакомстве видит рядом с этим ненастоящим миром другой, этой семьей полностью игнорируемый. Этот другой мир многогранен, и разными своими гранями он врывается в общество людей, старающихся его не замечать. Этот мир включает в себя и телесные удовольствия («на кухне стучали ножами, и доносился запах жареного лука»), и душевный уют («огни мигали так ласково в сумерках гостиной»), и тяжелый труд (песня «Лучинушка»). Но Старцеву хочется уйти от настоящего мира, в кружке Туркиных он видит альтернативу собственной нелегкой жизни земского врача. Есть и еще одна причина, по которой он получает удовольствие от откровенно скучноватых развлечений «самой образованной и талантливой» семьи. Эта причина — Екатерина Ивановна, или Котик.

Уже во время первой встречи Старцев чувствует к ней симпатию. Характер этой симпатии мы понимаем по впечатлениям героя. «Девственная, уже развитая грудь, красивая, здоровая, говорила о весне, настоящей весне», — думает он при первом знакомстве, а затем признается себе, что ему «так приятно, так ново» «смотреть на это молодое, изящное и, вероятно, чистое существо». Мы не знаем, сколько лет Старцеву, Ивану Петровичу, Вере Иосифовне. Нам сообщается возраст только двух персонажей: лакея Павы, который, взрослея, разыгрывает все одну и ту же сцену, и Екатерины Ивановны, которую Старцев встречает в восемнадцать лет, в момент физического расцвета и полной духовной незрелости. Она — ребенок («чистое существо») с еще девственной, но «уже развитой грудью». Намеки Чехова так прозрачны, что даже не нуждаются в комментариях.

При первой встрече симпатия Старцева к Котику сказывается только на его мыслях и общем приятном впечатлении. После второго визита герой «стал бывать у Туркиных часто, очень

часто» и, в конце концов, решился поговорить с Екатериной Ивановной наедине. Этот разговор автор описывает очень подробно, постоянно соотнося реплики героини с представлениями Старцева. Его восхищают ее свежесть и наивность, которые, как ему кажется, не мешают ей быть «очень умной и развитой не по летам». В Екатерине Ивановне Старцев находит собеседника, с которым «он мог говорить о чем угодно». Он даже отказывается замечать, что «во время серьезного разговора, случилось, она вдруг некстати начинала смеяться или убегала в дом» (чтобы передать ощущение героя, Чехов растворяет эту негативную характеристику в большом предложении). Однако поступки и слова героини ставят под сомнение радужные мечты героя. «Умный» разговор о любви ограничивается страстными монологами Старцева и сухим, деловым «Что вам угодно?» Екатерины Ивановны. Обсуждение прочитанных книг сводится к оценке имени писателя: «А как смешно звали Писемского: Алексей Феофилактыч!», после чего Котик неожиданно убегает. Автор ясно показывает, что восхищение героя основывается на иллюзии, Екатерина Ивановна совсем не такая, какой она кажется герою.

Наряду с первым визитом Старцева к Туркиным и его разговором с Котиком автор выделяет сцену, которая, казалось бы, мало связана с общим действием. Это поездка Старцева на кладбище, где Екатерина Ивановна назначает ему свидание. Однако, по мнению Овсяннико-Куликовского, эта сцена занимает центральное место в рассказе, знаменуя собой поворот от «поэзии» к «прозе»<sup>7</sup>. Что же происходит на кладбище?

С самого начала Старцеву ясно, что «Котик дурачилась», назначая свидание «на кладбище, возле памятника Деметти». И герой, оценивая свой роман, пытается посмотреть на себя со стороны, глазами окружающей его общественной среды: «к лицу ли ему, земскому доктору, умному, солидному человеку, вздыхать, получать записочки, таскаться по кладбищам, делать глупости, над которыми смеются теперь даже гимназисты? <...> Что скажут товарищи, когда узнают?» В этот момент Старцев даже напоминает «человека в футляре» Беликова с его знамени-

тым «как бы чего не вышло». «К чему поведет этот роман?» — думает герой. И тем не менее, вопреки всем аргументам, он «вдруг» решает ехать.

Опасения отчасти оправдываются. Екатерину Ивановну он на кладбище не встречает, однако эта поездка производит на него неизгладимое впечатление. Старцев переживает небывалый душевный подъем и открывает для себя иной, более высокий мир:

На первых порах Старцева поразило то, что он видел теперь *первый раз в жизни* и чего, вероятно, *больше уже не случится видеть*: мир, не похожий ни на что другое, — мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется *присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную*.

Но герой не ценит эту гармонию, не знает, как ее сохранить, да и не пытается это сделать. И очень скоро его мысли переходят совсем в иной план. Причина этого перехода убедительно описана Н. В. Капустиным: «Раздумья о вечном, свойственные романтику-идеалисту или христианину, *в шатком сознании чеховского героя* сменяются страхом смерти, возникшем под влиянием боя церковных часов»<sup>8</sup>. Подчиняясь общепринятому представлению о кладбище, он «воображает себя мертвым» и думает, что «это не покой и не тишина, а глухая тоска небытия, подавленное отчаяние». Кладбищенские мысли переплетаются в сознании влюбленного Старцева со страстным ожиданием поцелуев и объятий. Бродя среди могил, герой думает «о том, сколько здесь, в этих могилах, зарыто женщин и девушек, которые были красивы, очаровательны, которые любили, сторали по ночам страстью, отдаваясь ласке». Вспомним, что герой еще совсем молод, а все свое время он посвящает работе. Он старательно заглушает в себе сексуальные желания, как и желания любви и простой ласки, но здесь, на кладбище, перед лицом неминуемой смерти, «ему хотелось закричать, что он хочет, что

---

1 Здесь и далее курсив в цитируемых текстах наш.

он жаждет любви во что бы то ни стало; перед ним белели уже не куски мрамора, а прекрасные тела, он видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло, и это томление становилось тягостным».

«Любови во что бы то ни стало» герой и будет искать на следующий день, считая, что единственным человеком, способным ему эту любовь дать, является Екатерина Ивановна Туркина. Старцеву кажется, что брак сможет удовлетворить его физические и душевные потребности, его жажду жизни. Однако уже в его мечтах, одежде и речах мы угадываем авторскую подсказку относительно призрачности замыслов героя. «А приданого они дадут, должно быть, немало», — думает Старцев и представляет, как ему придется бросить земскую службу, переселиться в город, завести обстановку. Чехов перечисляет все то, что Старцев действительно сделает, но не благодаря браку с Котиком, а вопреки (только земскую службу он не бросит — из жадности). И внутренний голос подсказывает герою остановиться. Это уже не тот голос, который не пускал на кладбище, он оценивает предстоящий брак не с точки зрения общественного признания, а с точки зрения внутренних потребностей. И если раньше пересиливало «вдруг», то теперь Старцев как будто принимает все то, чем пугает его внутренний голос. «Ну что ж... — отвечает он. — И пусть».

Если при первом чтении рассказа может показаться, что падение героя началось из-за несостоявшегося брака, то теперь мы делаем иной вывод: альтернатива с браком оказывается мнимой. Выбор делает сам герой, еще до того, как он получит ответ Екатерины Ивановны: «Дадут приданое, заведем обстановку...» Даже оставшись без приданого, герой словно станет осуществлять принятую в этот момент программу действий.

Мы видим, что уже на кладбище Старцев теряет ощущение гармонии, под страхом смерти трансформировав его в мечту о телесной любви и браке. Возникшее у него необъяснимое чувство он легко заменяет на привычное и понятное, но не подлинное. И чем выше был взлет героя, тем стремительнее последовавшее затем падение. Ради осуществления своих планов

Старцев готов отказаться от самого себя. Собираясь на решительное объяснение, он одевается «в *чужой* фрак и белый жесткий галстук, который как-то всё *топорщился и хотел сползти с воротничка*», и говорит красивыми, книжными словами: «О, как мало знают те, которые никогда не любили!» После отказа Екатерины Ивановны в нем рождается жалость по отношению к себе: «И жаль было своего чувства, этой своей любви, так жаль, что, кажется, взял бы и зарыдал или изо всей силы хватил бы зонтиком по широкой спине Пантелеймона». Оскорблено самолюбие героя, ему стыдно, и теперь он будет самоутверждаться другим способом. А ведь приговор Екатерины Ивановны не был направлен прямо против Старцева, она отвергла не Старцева, а саму возможность брака, она отказалась не «сделаться вашей женой», а «сделаться женой» вообще. Значит, и Старцеву была нужна не Екатерина Ивановна, а сам брак, с вытекающим из него телесным и материальным вознаграждением.

Таким образом, перед нами не просто падение героя, а взлет и падение. Именно в обывательской среде Старцев находит почву для обретения душевной гармонии, но теряет эту гармонию еще до того, как обывательская среда раскроет ему свою жестокую сущность. Чтобы показать падение героя, обычно вспоминают сцену из последней главы, когда он, от ожирения «откинув назад голову», едет в своем экипаже, «и кажется, что едет не человек, а языческий бог». Но стремительно полнеть герой начинает еще на земской службе, еще до решительного объяснения с Екатериной Ивановной.

В конце рассказа мы видим, как герой ругает местных обывателей. Их «тупая и злая» философия действительно способна поставить в тупик, достаточно вспомнить, что идея отмены паспортов и смертной казни вызывает вопрос: «Значит, тогда всякий может резать на улице кого угодно?» Но сам Старцев не только мало чем от них отличается, но даже общаться ни с кем, кроме них, не хочет. Легко догадаться, каким был круг общения врача частной практики, у которого каждый вечер накапливалось денежных билетов «рублей на семьдесят»<sup>9</sup>. И он играет в винт «каждый вечер, часа по три, с наслаждением», зато «от

таких развлечений, как театр и концерты, он уклоняется». И хотя Старцев способен теперь дать критическую оценку бездарным романам Веры Иосифовны, принятие всего культурного лишь сменяется тотальным отторжением. «Бездарен, — думал он, — не тот, кто не умеет писать повестей, а тот, кто их пишет и не умеет скрыть этого». Фактически это приговор всем писателям, независимо от их таланта.

И все-таки после отказа Екатерины Ивановны Старцев меняется, в нем поселяется раздражение к обществу («раздражали», «раздражение», «раздражало», «раздражительный» — навязчиво повторяет автор, характеризуя своего героя). По всей видимости, именно в обществе ищет герой причины своего несчастья, старательно показывая свое презрение к обывателям вообще и к Туркиным как «самой образованной и талантливой семье» в частности. Он озлобляется, становится бесцеремонным с теми, кто от него зависит: покупателями, пациентами, слугами. Получается, что сам Старцев считает себя жертвой среды, и именно в этом-то и состоит главная причина его падения. Однако полное отчаяние поселяется в душе героя не после отказа Екатерины Ивановны, а после того, как он сам ей отказывает.

Второе объяснение героев зеркально отражает первое. Если в первый раз инициатором был Старцев, испытывавший симпатию к Екатерине Ивановне, то теперь, наоборот, она предстает активной и отвергаемой стороной. Описывая дом Туркиных, Чехов показывает, что там все осталось по-прежнему: и романы Веры Иосифовны, и заученные шутки Ивана Петровича, и шумные пассажи Екатерины Ивановны, и даже трагическая поза Павы. Туркины как будто пытаются игнорировать движение времени, жить вопреки ему, создать свой, искусственный мирок, ведь автор ясно дает нам понять, что с момента первого визита Старцева уже прошло больше пяти лет, и за прошедшее время все заметно переменились. Но Екатерина Ивановна по-прежнему нравится герою, ему не нравится только «что-то в прошлом, когда он едва не женился на ней».

Ситуация меняется, когда герои остаются в саду. Приведу большую цитату, описывающую их уединение, выделив курсивом детали, на которые обращает внимание Чехов:

Теперь он видел близко ее лицо, блестящие глаза, и здесь, в темноте, она казалась моложе, чем в комнате, и даже как будто вернулось к ней ее *прежнее детское выражение*. И в самом деле, она с *наивным любопытством* смотрела на него, точно хотела *поближе разглядеть и понять* человека, который когда-то любил ее так пламенно, с такой нежностью и так несчастливо; ее глаза благодарили его за эту любовь. И он вспомнил всё, что было, все малейшие подробности, *как он бродил по кладбищу*, как потом под утро, утомленный, возвращался к себе домой, и ему вдруг стало *грустно и жаль прошлого*. В душе *затепплился огонек*.

В Екатерине Ивановне просыпается тот ребенок, которого когда-то так любил Старцев («она восхищала его своей свежестью, наивным выражением глаз и щек»). Вызывает симпатию Старцева и желание Екатерины Ивановны «поближе разглядеть и понять» его, о чем он, по-видимому, мечтал с самого начала, когда думал, что «с ней он мог говорить о литературе, об искусстве, о чем угодно, мог жаловаться ей на жизнь, на людей». И сейчас разгоревшийся огонек спровоцирует героя начать жаловаться на жизнь. Наконец, «грустно и жаль прошлого» герою становится, когда он вспоминает свои прогулки по кладбищу.

Что же он получает в ответ? Он слышит пламенную речь Екатерины Ивановны, в которой не было ни понимания, ни «присутствия тайны»<sup>10</sup>. «Какое это счастье быть земским врачом, помогать страдальцам, служить народу. Какое счастье!» — твердит Екатерина Ивановна. Казалось бы, она теперь узнала жизнь, она пошла вопреки воле матери и четыре года училась в Московской консерватории, но, тем не менее, мы хорошо видим, что она, как и ее родители, по-прежнему думает о том, «чего никогда не бывает в жизни», и ее новое представление о Старцеве очень напоминает сюжет из романа Веры Иосифовны.



Дальше начинаются чеховские загадки. Реакция героя предсказуема, но неоднозначна: «Старцев вспомнил про бумажки, которые он по вечерам вынимал из карманов с таким удовольствием, и огонек в душе погас». Почему Ионыч вспоминает в этот момент про свой бумажник? Ему становится стыдно, что он не соответствует идеалу Екатерины Ивановны? Или он чувствует, что Екатерина Ивановна его не понимает, и, окончательно разочаровавшись в ней, находит в своем бумажнике единственного утешителя и друга?

В зависимости от ответа на эти вопросы будет строиться наша дальнейшая интерпретация рассказа. Чаши весов почти уравновешены, и, скорее всего, оба ответа верны. Старцеву стыдно, и он чувствует, что Екатерина Ивановна его не понимает. Если так, то это для него тяжелейший психологический удар — разочарование в себе и полное разочарование в когда-то близком ему человеке.

По мнению В. Я. Линкова, «Чехов был писателем, который первым увидел и показал своеобразие положения современного человека в мире, состоящее в его отчуждении от всеобщих начал»<sup>11</sup>. Дмитрий Ионыч Старцев не является идейным тружеником, но и убежденным обывателем он тоже не хочет быть. Он хочет быть человеком, жизнь которого включает в себя работу и отдых, телесные и духовные радости. Однако ни внутри себя, ни в окружающем его обществе герой не находит спасительной опоры. Его мечты призрачны, радости иллюзорны, он даже не пытается отделить истинные ценности от ложных и оценить те подарки, которые преподносит ему жизнь. Ведь, строго говоря, самым светлым моментом в его жизни было именно посещение ночного кладбища, с которого мы начали разговор, но тогда же, на кладбище, и закончилась светлая полоса его жизни.

После отказа Котика Старцев начинает критически относиться к мнению так называемых обывателей, которому прежде доверял больше, чем своему собственному. Именно это мнение определяло до сих пор его положительное отношение к семье Туркиных. Разочарование в Котике приводит Старцева и к

разочарованию в обывателях. Но парадокс в том, что как раз в этот период герой сам становится обывателем в худшем смысле слова. «Прозрение» Старцева наступает в тот момент, когда он уже не способен к непосредственному восприятию мира, когда он уже не может противопоставить своим оппонентам ничего, кроме словесных тирад. И когда Екатерина Ивановна произносит почти те же самые слова, которые Старцев говорит обывателям («что нужно трудиться, что без труда жить нельзя»), он реагирует на них почти так же, как его оппоненты («всякий принимал это за упрек»). По-видимому, именно осознание своей беспомощности, упущенной возможности, вызывает в Ионыче постоянное раздражение — своего рода бунт против «погубившей» его среды.

Для иудейского и христианского сознания (а Чехов хотя и не был убежденным христианином, но жил в православной культуре) отчество героя несет в себе целый ряд интереснейших ассоциаций. Вынесенное в заглавие в качестве имени, оно отсылает нас к ветхозаветному пророку Ионе. Между судьбами этих героев можно увидеть определенные параллели, и тем важнее имеющиеся между ними расхождения. Пророк Иона был призван Богом идти в город Ниневия с проповедью покаяния. Однако свое призвание он выполнил, только побывав в утробе кита. Ионыч также пытается призвать жителей города С. к осознанию их неразумности, и делает это не сразу, а после постигшей его жизненной неудачи и своеобразного соприкосновения с миром мертвых, находящихся в утробе земли. В этом контексте особую нагрузку приобретает фамилия героя, отсылающая нас одновременно к старости вообще и к легендарным православным старцам в частности. Отчество и фамилия героя позволяют нам воспринимать его в качестве потомка библейского персонажа, но, в отличие от своего предшественника, Ионыч не слышит голоса Бога и не знает пути к истине.

Виноват ли герой в произошедшем? По мнению многих исследователей, Чехов выносит Старцеву беспощадный приговор, описывая в последней главе его раздражительность, нетерпимость, жадность и бесцеремонность. Но на протяжении всего

рассказа писатель так и не открывает того пути, который позволил бы его герою стать полноценной личностью, и тем самым превращает драму в трагедию, бездействие в роковую предопределенность. Из банальной фабулы Чехов делает трагический сюжет, изображающий катастрофу безысходности современного человека.

---

<sup>1</sup> Семанова М. Л. Чехов-художник. М.: Просвещение, 1976. С. 170.

<sup>2</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Этюды о творчестве А. П. Чехова // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: В 2 т. М.: Худ. лит., 1989. Т. 1. С. 469.

<sup>3</sup> Там же. С. 470.

<sup>4</sup> Там же. С. 469.

<sup>5</sup> Там же. С. 480.

<sup>6</sup> Текст рассказа цитируется по изданию: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т.: Соч.: В 18 т. Т. 10. М.: Наука, 1977. С. 24—41.

<sup>7</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Этюды о творчестве А. П. Чехова. С. 480—481.

<sup>8</sup> Капустин Н. В. Рассказ А. П. Чехова «Ионыч»: ночь на кладбище // Литература в школе. 2004. № 7. С. 21.

<sup>9</sup> Для сравнения: герой рассказа «Мужики», написанного Чеховым годом раньше, хвастается, что, работая официантом, получал до 50 рублей в месяц.

<sup>10</sup> По мнению В. Б. Катаева, разобщенность людей, следование каждого своей собственной, независимой от других программе — главная тема рассказа. Катаев сравнивает два признания в любви — в «Ионыче» и в «Евгении Онегине», где также способные понять друг друга люди не смогли этого сделать. См.: Катаев В. Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 13—22.

<sup>11</sup> Линков В. Я. Скептицизм и вера Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1995. С. 78.

## *Глава 2. Проблема веры в повести Л. Н. Андреева «Жизнь Василия Фивейского»*

Чеховскую традицию продолжает Л. Н. Андреев. Предметом нашего рассмотрения будет повесть «Жизнь Василия Фивейского», написанная в 1903 году. Влияние Чехова здесь очевидно, но очевидно и отклонение от чеховской традиции. Вслед за Чеховым Андреев описывает трагедию человека, который мечтал о светлой и счастливой жизни, но не нашел пути к ее достижению.

Существует несколько противоречащих друг другу интерпретаций этой повести. Обычно критики и исследователи говорят о ее антирелигиозном и антицерковном характере, но в то же время отмечают выраженную в ней опасность богоборческого бунтарского сознания главного героя, его безверие и одержимость бесами. Рассмотрим эти противоречия.

Мысль о сочувственном изображении религиозного бунта священника подсказал сам писатель, объяснявший свой замысел М. Горькому. Затем эта интерпретация была развернута в работах советских исследователей, и прежде всего в монографии Л. А. Иезуитовой<sup>1</sup>. Такой подход убедительно подтверждается общей антирелигиозной направленностью писателя, достаточно вспомнить его знаменитую дневниковую запись: «Я хочу показать, что на свете нет истины, нет счастья, основанного на истине, нет свободы, нет равенства, — нет и не будет... Я хочу показать всю несостоятельность тех фикций, которыми человечество до сих пор поддерживало себя: Бог, нравственность, загробная жизнь, бессмертие души, общечеловеческое счастье и т. д.»<sup>2</sup>. Но сам писатель называл свое произведение и повестью «о горделивом попе», тем самым подчеркивая расхождение между собственными взглядами и взглядами своего героя. Богоборчество отца Василия вызвало осуждение православных критиков, откликнувшихся на первую публикацию<sup>3</sup>. Особенно много вни-

мания болезни «бунтарского» сознания уделяет Б. С. Бугров в недавно опубликованной монографии о творчестве писателя<sup>4</sup>.

Все эти интерпретации опираются прежде всего на две важные подсказки, содержащиеся в тексте повести. Во-первых, подсказку содержит заглавие, явно намекающее на жанр жития святого. Во-вторых, дьякон сравнивает о. Василия с Иовом, история которого, по всей видимости, была взята за основу самим Андреевым. Имитируются в повести и некоторые элементы библейского стиля, например, многие предложения начинаются с союза «и». Как и ветхозаветный святой, Василий Фивейский проходит через тяжелые испытания своей веры. Сам оставаясь невредимым, он теряет сначала сына, затем жену и, уже добровольно, отказывается от дочери. Но он остается непоколебимым, а в душе чувствует себя даже избранником, которого Бог готовит к великим делам. И он ждет этих великих дел, ради них отстраняясь от последних земных радостей<sup>5</sup>.

Испытания развивают душу и укрепляют дух героя. В начале повести нам описывается «незлобивый»<sup>6</sup>, но до холодности спокойный герой, почти равнодушный к происходящим вокруг него событиям. Даже когда его жена попыталась покончить с собой и, действительно, едва не погибла, испугалась только она, о. Василий же говорит о своем испуге с «неправдивым» лицом. Такое поведение автор объясняет его покорностью к своей трудной судьбе, которая приучила героя не придавать значения многочисленным страданиям и «кровоточащим ранам» на сердце. Никто не уважает о. Василия: попадья боится холодного спокойствия своего мужа, прихожане брезгливо сторонятся своего настоятеля из-за его несчастий и небрежного отправления церковной службы, церковный староста «открыто презирает неудачника».

Пытаясь вернуть жене утраченного сына, о. Василий соглашается на нового ребенка и получает новое испытание. Рождается «полуренок, полузверь», «кусочек злого мяса», который «умел говорить одно только слово: “дай”; был зол и требователен», а когда ему пытались менять подстилку или кормить, он

сначала «впивался в волосы руками, выдергивая целые пряди», а затем «полюбил кусаться и скалил зубы, как собака».

С точки зрения житийной традиции перед нами типичный зачин жития грешника, который чудесным образом должен превратиться в святого праведника. И после четырех лет невыносимых мучений, «на сороковом году своего бытия о. Василий Фивейский понял глазами, и слухом, и всеми чувствами своими, что, кроме него, есть на земле другие люди — подобные ему существа, и у них своя жизнь, свое горе, своя судьба». В итоге в нем появляется желание помогать окружающим — самым несчастным и обездоленным; в нем появляются суровость и гнев, вызывающие уважение и страх даже у самонадеянного церковного старосты; он начинает по-новому относиться к жене и после ее попытки самоубийства впервые чувствует любовь к ней; он впервые замечает свою дочь, хотя ей уже шесть лет.

Но чрезмерное страдание приводит героя к бунту. Вместо того чтобы отпустить грехи, о. Василий говорит прихожанам: «Его проси! Его проси!», имея в виду, конечно, Бога. Сам же он начинает задумываться о своей вере и требовать чуда, оправдывающего царящую вокруг жестокость. После того как во время пожара получает смертельный ожог его жена, он начинает ежедневно отправлять обедню, хотя в деревенской церкви это принято делать только по праздникам, его не останавливает даже «пронизывающий холод, какой свойствен нежилым зданиям зимою». А когда засыпает песком крестьянина Семена Мосягина, жизнь которого о. Василий пытался устроить, он приходит к безумной мысли, что сможет воскресить покойника. И, не получив поддержки от Бога, гибнет сам в позе бегущего человека, «как будто и мертвый продолжал он бежать» от своих прежних иллюзорных упований.

Бугров узнает в поведении героя религиозного фанатика, «экзальтированная вера» которого «вытесняет из его восприятия реальную многогранность жизни, заставляет во всем видеть контрасты черного и белого»<sup>7</sup>. Но русский символист, современник Андреева, Д. С. Мережковский ставит под сомнение саму веру

героя: «Он думает, что верит, упорно твердит: “Верую, верую, Господи!” — но думать, что веришь, и верить — не одно и то же. Мы о вере о. Василия слышим, но веры его не видим»<sup>8</sup>. Мережковский высказывает и другое смелое предположение: «о. Василий воскрешающий вовсе не думает о Христе воскресшем; ему до него дела нет, потому что, в лучшем случае по глупости человеческой, в худшем — по гордости бесовской, он себя самого ставит на место Христа», то есть пытается стать Антихристом<sup>9</sup>. На бесноватость героя указывает и современный исследователь В. В. Смирнов. По его мнению, «с православно-церковной точки зрения сюжет “Василия Фивейского” — это клинически точная история прогрессирующей одержимости человека»<sup>10</sup>.

Между тем эти интерпретации могут быть объединены в одну, если мы учтем все выявленные противоречия.

Трудно спорить с Мережковским, что о. Василий не верит в Бога, а только хочет в него поверить. «Ты... в Бога не веришь», — говорит ему жена. «Ибо ниоткуда нет человеку помощи», — думает герой, выслушивая исповеди прихожан. Но именно в том и состоит пафос повести, что поверить в Него о. Василий не может. *Попытки обрести веру всегда связаны для него с преодолением себя, с насилием над собой* — он хочет поверить, несмотря на то или иное преследующее его в данный момент несчастье. И если внимательно всмотреться в жизнь героя, то она вся построена по принципу «вопреки». Отец Василий — священник, вопреки тому что его тяготит общение с людьми и он равнодушен к церковной службе; он женат и имеет семью, вопреки тому что предпочитает одиночество и не испытывает любви к жене или детям; он вопреки своему желанию соглашается на рождение ребенка от женщины, страдающей хроническими запоями; пересиливая свои родительские чувства, он отправляет брошенную, но любимую дочь Настю к сестре, а с собой оставляет нелюбимого сына-идиота и т. д.

В этом контексте понятно, почему обрушившиеся на героя несчастья становятся его благом, пробуждают в нем человеческое начало, — когда несчастья становятся невыносимыми, о. Василий обращается вовнутрь себя и в себе видит источник многих

проблем. Он понимает, что его жена начала пить и едва не повесилась от одиночества при живом муже, а дочь превратилась от своей заброшенности в злого зверька; он осознает, что сын-идиот, зачатый в алкогольном бреду, родился ему в наказание; он видит, что страдания других людей порой намного превосходят его собственные, просто раньше он не замечал этого.

Но его помощь окружающим оказывается слишком большим грузом для него самого, потому что заставляет пересмотреть всю прежнюю жизнь под новым углом и увидеть собственную духовную пустоту. Принимая исповеди, подолгу расспрашивая прихожан, о. Василий приходит в исступление от собственного бессилия. Он впервые понимает, что как настоятель он должен был быть поддержкой для этих людей, а ему самому не хватает внутренней опоры. И когда испытанию подвергаются его благие порывы — поддержка жены и неимущего крестьянина, разум о. Василия не выдерживает. Если гибель жены он еще может объяснить своим желанием отказаться от сана, то в гибели Мосягина он способен увидеть только таинственную провокацию. Ему кажется, что он сможет воскресить невинно погибшего, подобно тому, как это сделал Христос, ему кажется, что сама смерть произошла для того, чтобы могло совершиться чудо. Однако в тот момент, когда эта мысль зарождается в голове о. Василия, его сын-идиот, которому отец вслух прочитал евангельский сюжет о чудесном исцелении слепого, начинает хохотать «бессмысленным зловещим смехом», и этот смех герою вспомнится во время похорон Мосягина. Как будто бы в лице «полуробенка, полужверя» сам создатель мира смеется над наивным попом.

Для понимания повести принципиально важным является вопрос о том, как соотносятся авторский взгляд на мир и мировоззрение героя. Разделяет ли автор и в какой степени бунтарские настроения о. Василия и его отчаяние перед жизнью, допускает ли он сам возможность веры в Бога?

Повесть начинается многозначительным приговором, в котором трудно отделить взгляд автора от взгляда героя: «Над всей жизнью Василия Фивейского тяготел суровый и загадоч-



ный рок». Слово «Бог» писатель избегает, «будучи на самом деле нечувствителен к Богу, остро чувствует присутствие в мире дьявола»<sup>11</sup>. Часто избегает он и указаний на субъекта, который воспринимает и оценивает те или иные события, и читателю остается только гадать — чья это точка зрения: «И чудны были его мысли — яркие и чистые они были, как воздух ясного утра, и какие-то новые: таких мыслей никогда еще не пробегало в его голове, омраченной скорбными и тягостными думами»<sup>1</sup>. Кому принадлежит оценка мыслей героя, кто считает их «яркими и чистыми», кто заметил, что раньше таких мыслей не было, — автор или герой?

Многие элементы повести сближают автора и героя: это и замена в авторской речи слова «Бог» словом «рок», это и антижитийная установка, заключающаяся в изображении бесплодных попыток о. Василия найти прочную веру и вести праведную жизнь. *Но дистанция между автором и героем все-таки возникает благодаря мотиву нарастающей одержимости сельского священника.* Уже в начале повести сообщается, что о. Василий был «точно проклятый неведомым проклятием», и весь окружающий мир кажется ему наполненным злобными мифическими существами, несущими зло и разрушение. Такой эффект создается прежде всего с помощью приема олицетворения. Олицетворяются ночь, тьма, метель, «что-то огромное», мысль, слово, даже жизнь Мосягина. Тьма «лукаво кралась по пятам» за ним; ночь «с визгом бросалась на дом, выла в трубе голодным воем ненасытимой злобы и тоски»; он задыхался «в том бессмысленном, тупом и диком, что называлось жизнью Семена Мосягина и обвинялось вокруг него, как черные кольца неведомой змеи». И если ночь, тьма, метель, слова и судьбы прихожан и другие подобные образы изначально враждебны о. Василию, то мысль долгое время кажется ему союзницей, но и она в конце концов предает его.

Одержимость медленно нарастает. Сначала, с того момента, когда о. Василий принимает решение снять с себя сан, вокруг его

---

<sup>1</sup> Здесь и далее курсив в цитируемых текстах наш.

глаз появляются «черные круги: как будто притаилась там ночь и не хотела уходить». Затем, после смерти жены, он превращается в «тень из другого мира», становится «темным и страшным» и «грезит дивными грезами светлого, как солнце, безумия», пока не теряет окончательно рассудок в день похорон Мосягина, когда ему кажется, что «в самых основах своих разрушается и падает мир». Стремясь к вере, герой все дальше уходит от нее, обрастая чертами бесноватого и дорастая до бунта против Бога.

Отец Василий жаждет чуда, которое разрешило бы все его сомнения, но чуда не происходит. Это очень важная проблема, в которой смыкаются религиозный и богоборческий пафос повести. Отсутствие чудес, отсутствие непосредственного отклика Бога на обращения к нему воспринимается многими атеистами как доказательство их учения. Но религиозные философы трактуют проблему диаметрально противоположным образом: чудо может произойти, только если достаточно сильна вера человека. Отцу Василию во время похорон Мосягина начинает казаться, что в нем зародилось «все разрешающее чувство, повелевающее над жизнью и смертью, приказывающее гограм: сойдите с места», но автор, готовя нас к этому событию, дает ясно понять, насколько далеко уже ушел его герой в мир своих безумных иллюзий.

Независимо от того, было ли указание на бесовство сознательным приемом писателя или возникло бессознательно, оно является очень важной подсказкой при установлении смысла повести. Одержимость бесами подсказывает нам, что состояние героя неправильное, что путь, избранный им, при всех его положительных проявлениях, тупиковый и разрушительный. Не случайно Андреев так подчеркивает, что при всем желании помочь его герой только причиняет вред другим людям. Само желание помочь становится в его случае пагубным.

Два раза о. Василий сознательно вмешивается в жизнь других людей, руководствуясь стремлением изменить ее к лучшему. Первый раз он пытается помочь своей жене. Вместе они придумывают план переезда, чтобы начать новую жизнь на новом месте. Второй раз он помогает Мосягину, устраивая его на рабо-

ту к богатому крестьянину Копрову. Но накануне переезда жена стораает, по всей видимости сама же, в пьяном угаре, устроив пожар. Мосягин тоже гибнет, засыпанный песком. И снова сам пострадавший виноват в произошедшей трагедии — песок обрушивается из-за легкомысленности Мосягина, осознающего и чувствующего грозящую ему опасность. Сознательное добро в исполнении одержимого становится невольным злом, распространением бесовства. Это очень хорошо чувствует один из «счастливых» героев повести — Иван Порфирыч Копров.

Однако положительное воздействие на людей о. Василий все-таки оказывает. Для псаломщика Никона, «давно когда-то лишённого дьяконского сана за пьянство», он становится настоящим спасителем. Псаломщик — единственный, кто соглашается принимать участие в ежедневных службах о. Василия, растапливает ему печь, а затем полностью отдается исполнению ритуала. И благодаря этим службам в душе Никона начинали происходить изменения, «разгоралось что-то», «и уходила куда-то одинокая и грязная старость, и уходила вся неудачная, тоскливая жизнь, — а то, что являлось на смену, было необычно и радостно до слез». Поп и старый псаломщик не ведут между собой философских бесед, не обсуждают ни Бога, ни страдания людей, как любил делать о. Василий со своей женой и крестьянином Семеном Мосягиным, их разговоры предельно просты:

- А завтра — будем? А то, может, нельзя?
- Как же, Никон, будем, будем.

Но, может быть, именно в простоте разговоров и таится секрет. Простодушный псаломщик открывает то, чего не знает поп, — таинственную глубину церковного ритуала, исполняемого не в качестве долга, а ради душевной потребности, искренне и с открытым сердцем. Характерно, что во время приступа безумия о. Василия именно Никон с его «стыдливой и нежной любовью» попытается его удержать.

Следует обратить особое внимание на те способы, которыми главный герой стремится преодолеть жизненные неурядицы. В церковной критике муссировалось мнение о неубедительности образа о. Василия, так как священник не может быть на-

столько беспомощным. Но широкое читательское сочувствие доказывает обратное — Андреев выразил одну из актуальнейших проблем XX века. Выход из тупика герой повести ищет в старательном исполнении церковных ритуалов и своих непосредственных обязанностей, исполняя их в меру своего понимания. Но все эти пути только усугубляют тупик: жена, ради которой о. Василий готов отказаться от своего сана, и Мосягин, которому помог Фивейский, гибнут, а слишком усердная церковная служба ослепляет героя и окончательно разрушает его веру. Самым же печальным итогом его жизни является одиночество. Ниоткуда не приходит к нему помощь, никаких выходов из тупика никто ему не подсказывает. Вместо этого в головах прихожан зарождается тихий ропот, и в Знаменское приезжают с проверкой люди в мундирах.

А ищет ли герой выход из своего положения? Хочется ответить: да, во время исповеди он расспрашивает прихожан, штудирует Евангелие, размышляет. Но его вопросы звучат «далеко и глухо»; во время чтения он «грезил дивными грезами... безумия»; его размышления заканчиваются сжатыми кулаками или утверждением веры, произнесенным «придушенным голосом». Единственный раз он позволяет себе свободу мысли — когда решается снять с себя священнический сан. Однако эта решимость сразу проходит после трагической смерти его жены: «ужасы сомнений и пытующей мысли, страстный гнев и смелые крики возмущенной гордости человека — все было повергнуто во прах». Вера героя базируется на «восторге беспредельной униженности». Складывается впечатление, что назло, вопреки своим желаниям и потребностям, герой непрерывно твердит: «Я — верю. Я — верю», а потом, даже отказавшись от местоимения «я», просто «Верую». Сознательный и насильственный отказ от себя, своего мнения, своего восприятия мира, своего счастья, в конечном итоге своей жизни определяет стратегию поведения о. Василия, осмысливается им как жертва во имя Бога, но приводит только к безумию и гибели.

Важным ключом к разгадке смысла повести являются имена героев. Двух сыновей о. Василия (погибшего и идиота) зовут

Василиями, дочь носит то же имя, что и жена, — Настя, выжившего сына Семена Мосягина зовут Семеном. Широко распространена традиция давать детям имена деда или бабушки, но в повести Андреева мы сталкиваемся с ультраконсерватизмом, когда все упомянутые дети получают имена своих родителей. Однообразие имен подчеркивает одну из основных мыслей писателя: здесь нет выбора, здесь правит невидимый, но неумолимый закон, который никто не решается нарушить.

Однако несчастливому о. Василию противопоставлены герои, которым доступны отблески счастья. Это Иван Порфирыч Копров, ребенок-идиот и Семен Мосягин. Церковный староста Копров уже для первых критиков стал воплощением «душевной деревянности»<sup>12</sup> из-за своего беспощадного стремления упорядочивать жизнь в соответствии с придуманными им правилами счастья. Он привык к жизненному везению и суеверно избегает несчастных, потому что и он не знает истинной веры и не способен противостоять страданиям жизни, боится болезней и смерти. Но при всем обилии негативных черт в образе Копрова явно видно то, чего так не хватает Фивейскому, — способность просто жить, легко корректируя свои суждения. Кстати, той же способностью обладает и идиот, неподвластный жизненным несчастьям. Особо хочется подчеркнуть несколько раз повторяющийся жест ребенка, когда он внимательно вслушивается в окружающий мир. Отцу Василию подобный жест чужд, он может только прислушиваться, интеллектуальным усилием отбрасывая мешающие ему наблюдения, чаще же всего он думает или грезит.

Семен Мосягин, с точки зрения Фивейского, — абсолютно несчастный человек, но при этом сам Мосягин постоянно радуется жизни, и до вмешательства о. Василия никакие несчастья не способны причинить ему существенный вред. Причина оптимизма кроется в философии героя, смиренно принимающего все происходящее: «Стало быть, не заслужил». Вот как описывает его автор: «Казалось, что слезы не должны были высохнуть на глазах этого человека, крики гнева и возмущения не должны были замирать на его устах, а вместо того он был постоянно весел и шутив... <...> ...И тому, кто его слышал, плакать хоте-

лось, а он насмешливо и тихо улыбался». Указания на веселость героя и радостный пляс «огненно-рыжих волосков» его бороды повторяются в повести несколько раз. Если мы вспомним рассказ Андреева «Красный смех» (1904), то в его контексте должны будем сделать вывод о некоторой степени безумия героя, веселого, несмотря на отчаянную безысходность его жизни. Но в образной системе повести «Жизнь Василия Фивейского» этот контраст приобретает свой собственный смысл, изображая единственно возможный способ сохранения душевного равновесия. Гибель Мосягина, по сути, показывает его правоту, объясняет, почему этот человек не мог собственными силами преодолеть трудности жизни.

Василий Фивейский подобной философии не принимает, в своих суждениях о мире он исходит из придуманного им книжного идеала, который, в конечном итоге, лишает героя способности воспринимать окружающий мир и приводит к безумию. «Как огромный *чудовищный* бриллиант, — описывает автор мечты попа, — сверкал этот мир в бездонных солнечных глубинах, и больно и страшно было взглянуть на него человеческим глазам».

Андреев опирается на чеховскую традицию изображения экзистенциального одиночества человека и его беспомощности перед жизнью<sup>13</sup>. Также очевидны в повести и следы гностического учения, согласно которому человек и Бог разделены непроходимой гранью, между ними находится Демиург, безжалостный создатель этого мира, исказивший божественный замысел (в терминологии писателя — рок). Но Андреев не просто отображает эти две мировоззренческие системы, но устанавливает в них новые связи: гностицизм оказывается порожден надуманностью философии героя и воплощается в его бесовстве, что и делает героя беспомощным перед жизнью.

Все это позволяет сделать вывод, что повесть прежде всего направлена против церковного догматизма, превращающего жизнь в жертву и страдание, и воплощает интеллектуальное бессилие русского интеллигента начала XX века, но не отрицает саму необходимость веры. Андреев не знает выхода из тупи-

ка и поэтому оставляет своего героя без надежды. Но он исследует то, что предлагает общество: исполнение обрядов и соблюдение моральных принципов. Итог писателя пессимистичен — ни один из этих выходов истинным не является.

Чтобы лучше понять настроение автора, имеет смысл вспомнить, как изображалось человеческое страдание в русской классической литературе XIX века. Одним из самых ярких произведений, посвященных этой теме, может быть назван рассказ И. С. Тургенева «Живые мощи». Героиня этого рассказа, молодая крестьянка Лукерья, однажды оступилась с крыльца и с тех пор потеряла способность двигаться. Она абсолютно беспомощна, полузабыта людьми, которые лишь изредка приходят к ней, и, вдобавок к этому, страдает постоянными болями. Лукерья лежит одна, в «плетеном сарайчике», но при этом несколько не чувствует своего одиночества, напротив, прислушиваясь к происходящему вокруг, она воспринимает себя частью большого и прекрасного целого, природного и божественного мира. Более того, Лукерья счастлива, и счастье ее так велико, что она делится им с повествователем и со всеми, кто приходит к ней в гости. Ни герой Чехова, ни герой Андреева на такое мировосприятие не способны.

Подведем итоги. Главная проблема, с которой мы столкнулись, стремясь построить интерпретацию повести, — разграничение голоса автора и голоса героя. Эти голоса так близки, что в работах некоторых исследователей описываются как один. Мир в повести показан глазами о. Василия, которому сочувствует автор. Герою кажется, что он находится во власти рока, и все его искренние стремления обрести веру заканчиваются бунтом и бегством из этого мира, даже умирает герой в позе бегущего человека. Но горизонт автора шире — помимо мироощущения героя он показывает обстоятельства окружающей жизни, которые позволяют читателю внести коррективы в осмысление судьбы о. Василия.

<sup>1</sup> См.: *Иезуитова Л. А.* Творчество Л. Андреева (1892—1906). Л.: Изд-во ЛГУ, 1976. С. 106—150.

<sup>2</sup> Leeds Russian Archive. MS 606/E.4\*. Цит. по: *Дэвис Р.* Леонид Андреев // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М.: Прогресс — Литера, 1995. С. 380.

<sup>3</sup> См.: *Чуваков В. Н.* Комментарии // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1990. С. 631—632.

<sup>4</sup> См.: *Бугров Б. С.* Леонид Андреев: Проза и драматургия. М.: Изд-во МГУ, 2000. С. 42—58.

<sup>5</sup> Имя и фамилия героя также позволяют сопоставить его с канонизированными святыми. Свои именины герой празднует 28 ноября в день памяти святого Василия Константинопольского, или Цареградского, жившего в VIII веке. Фивейским же называли св. Павла, жившего в IV веке. Эта информация, а также некоторые наблюдения над второстепенными персонажами и над именами детей героев почерпнуты нами из дипломной работы Ксении Кяргиевой «Повесть Л. Н. Андреева “Жизнь Василия Фивейского”: система персонажей», выполненной на кафедре русской литературы Петрозаводского государственного университета и любезно предоставленной нам научным руководителем дипломантки С. В. Федоровой. Кяргиева интерпретирует имя главного героя как «царь в пустыне», соединяя смысл имени *Василий* и пустынножительство Павла.

<sup>6</sup> Текст повести цитируется по изданию: *Андреев Л. Н.* Собр. соч. Т. 1. С. 489—554.

<sup>7</sup> *Бугров Б. С.* Леонид Андреев: Проза и драматургия. С. 50.

<sup>8</sup> *Мережковский Д. С.* В обезьяньих лапах // Мережковский Д. С. Акрополь: Избр. лит.-крит. статьи. М.: Кн. палата, 1991. С. 193.

<sup>9</sup> Там же. С. 194.

<sup>10</sup> *Смирнов В. В.* Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский // Русская литература. 1997. № 2. С. 61.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> *Розанов В. В.* Литературные новинки. <«Жизнь Василия Фивейского» Л. Андреева> // Розанов В. В. Собр. соч.: Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях. М.: Республика, 1996. С. 456.

<sup>13</sup> См., напр.: *Линков В. Я.* Скептицизм и вера Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1995.



### *Глава 3. Образ легкого дыхания в рассказе И. А. Бунина «Легкое дыхание»*

Несмотря на популярность рассказа И. А. Бунина «Легкое дыхание» и у читателей, и у литературоведов, в нем по-прежнему остаются «темные места», провоцирующие поиски новых смыслов. Первый большой шаг на пути исследования этого рассказа сделал Л. С. Выготский, описав важную роль расхождения между фабулой и сюжетом. Однако его выводы ограничились фактом преодоления трагического содержания с помощью формы<sup>1</sup>.

Выявление телеологии сюжета позволяет сделать следующий шаг. Формалисты указали на то, что писатель в своем произведении часто отказывается от естественного (причинно-следственного) порядка событий и организует их особым образом. Но отметить это расхождение мало, необходимо также описать, какие закономерности определяют новый порядок. Сюжетный порядок подчинен своей (эстетической) логике и образует новую динамическую структуру. Подчеркивая неупорядоченность фабулы, писатель тем самым переключает наше внимание на другой уровень целостности, который и является главным.

Попробуем вычленивать авторские «подсказки», с помощью которых формируется телеология сюжета.

Самой заметной из них, конечно же, будет зачин рассказа. Он указывает нам на сюжетный тип, который В. Б. Шкловский назвал «сюжет-загадка». Цель зачина — заинтриговать читателя очевидным контрастом между «радостными, поразительно живыми глазами» на портрете Оли Мещерской и общей атмосферой смерти, которая создается посредством описания кладбища. Наиболее выразительные детали, создающие эту атмосферу, — «новый крест из дуба, крепкий, *тяжелый*, гладкий»<sup>1</sup>, серые апрельские дни, «голые деревья», «холодный ветер» и, наконец,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее курсив в цитируемых текстах наш.

безжизненный фарфоровый звон. Однако уже в самой форме медальона подчеркивается его противопоставленность окружающему миру: медальон не только большой, но еще и «выпуклый», — деталь очевидная, но, тем не менее, специально обозначенная в рассказе<sup>2</sup>.

В дальнейшем принцип контраста неоднократно повторяется при создании системы персонажей. Но чтобы перейти на этот достаточно сложный уровень, мы должны сначала описать не очень заметный в рассказе уровень точек зрения, на который обычно обращают мало внимания. Несмотря на чрезвычайно маленький объем рассказа, Бунин излагает события глазами сразу нескольких участников, и это вносит существенные коррективы в сюжет.

Начало «Легкого дыхания», очевидно, представлено от лица безликого повествователя, выражающего себя только в эмоциональной сфере и в формальных обращениях к читателю. Однако незаметно его характеристика героини заменяется пересказом слухов и общественного мнения, которые, в свою очередь, опираются на оценку событий поклонника Оли — гимназиста Шеншина: «Незаметно стала она девушкой, и незаметно упрочилась ее гимназическая слава, и уже пошли толки, что она ветрена, не может жить без поклонников, что в нее безумно влюблен гимназист Шеншин, что будто бы и она его любит, но так изменчива в обращении с ним, что он покушался на самоубийство». Общественное мнение обвиняет девушку в ее чрезвычайной легкомысленности, которая едва не стоила жизни одному из ее поклонников. В то же время повествователь старательно уклоняется от вынесения окончательного приговора и даже подчеркивает субъективность слухов («*будто бы* и она его любит»), уклонение от ответственности за правдивость этих слов заставляет в них усомниться<sup>3</sup>. С одной стороны, он позволяет читателю делать выводы самостоятельно, с другой стороны, поднимает проблему, значительность которой станет ясна только дальше, — проблему противостояния Оли и общества.

Со слухов начинается и изложение следующего эпизода. Окружающим кажется, что «Оля Мещерская совсем сошла

с ума от веселья», она кажется «самой беззаботной, самой счастливой». Как и прежде, повествователь не подтверждает и не опровергает гимназические толки. В описании разговора Оли и гимназической начальницы нам впервые представлена точка зрения уже самой главной героини. Глазами девочки показаны начальница и ее кабинет. Здесь она обращает внимание прежде всего на клубок, завертевшийся на лакированном полу, «на молодого царя, во весь рост написанного среди какой-то блистательной залы», и «на ровный пробор в молочных, аккуратно гофрированных волосах начальницы». Переход к точке зрения героини позволяет писателю передать ее внутреннее состояние. Вызванная к начальнице гимназистка, очевидно, должна была испытывать стресс: страх, если ей предстоит наказание, или радость, если ее ждет поощрение. Олю отрывают от «блаженно визжавших первоклассниц», и, зная гимназические нравы, мы можем предположить, что ее ждет выговор за баловство. Но девочка абсолютно спокойна, ей даже *очень* нравился этот необыкновенно чистый и большой кабинет, так хорошо дышавший в морозные дни теплом блестящей голландки и свежестью ландышей на письменном столе». Такое поведение шокирует начальницу, воспринимается ею как вызывающее, из-за чего начальница начинает «втайне... раздражаться». Оля и в этой официальной обстановке остается непосредственной, более того, ее взгляд выдает, что она думает не о наказании, а о мужских и социальных достоинствах изображенного на портрете царя (причем она видит не портрет, а именно царя!), а также мысленно сравнивает прическу начальницы со своей собственной. Противостояние Олиной непосредственности и рационального общественного этикета нарастает.

Следующие эпизоды продолжают показывать нам разнообразные формы реакции общества на чересчур раскованное поведение девочки. Плебейский офицер видит в этом вызов, а брат начальницы Алексей Михайлович Малютин — приглашение к запретному половому акту. История убийства дается нам в форме признания офицера судебному следователю. По его словам, Оля откровенно издевалась над ним: «завлекла»,

«покаялась быть женой», а потом полностью отказалась от своих слов. Повествователь же снова уклоняется комментировать признания ревнивого поклонника, снова не подтверждает их правдивость. Зато глазами Оли, в форме отрывка из ее дневника, описана встреча с Малютиным. Этот эпизод замечательно комментирует Л. А. Смирнова: «Рассказ “Легкое дыхание” развивает коренную тему Бунина — опасного для человеческих отношений и для судьбы личности бессознательного состояния. Именно оно делает Олю игрушкой в руках других людей»<sup>4</sup>. Как опытный психолог, Малютин долго «прощупывает» свою жертву, плавно подступая к самому главному. Вот как об этом говорит в своем дневнике Оля Мещерская: «Он... держал себя со мной кавалером, много шутил, что он давно влюблен в меня... вел меня под руку и говорил, что он Фауст с Маргаритой... потом пересел ко мне, стал опять говорить какие-то любезности, потом рассматривать и целовать мою руку. Я закрыла лицо шелковым платком, и он несколько раз поцеловал меня в губы через платок...»

Дневниковая форма позволяет не только от первого лица передать впечатления девочки, но и заставляет писателя останавливаться именно на тех деталях, которые не прошли мимо ее сознания. Если бы ухаживания были описаны от третьего лица, мы могли бы предположить, что девочка чего-то не заметила или не придавала значения чему-то из описанного. Бунин нам отказывает в этом праве. Его героиня так увлечена ухаживаниями немолодого, но моложавого кавалера, что даже не считает нужным поинтересоваться у него, кто такие Фауст и Маргарита, зато она придает большое значение его эффектной внешности и не менее эффектному поведению. По всей видимости, девочка находится не только под властью его обаяния и своей легкомысленности, но и под впечатлением от посетившего ее утром чувства: «...У меня было такое чувство, что я буду жить без конца и буду так счастлива, как никто». Кульминация рассказа, как и его начало, принимает форму загадки, антитезы, которая, как мы уверены, полностью разрешится в конце.

Следующий эпизод — посещение кладбища классной дамой. Возникает резонный вопрос: это новое лицо или все та же «начальница», описанная прежде. Маловероятно, что такой вопрос стоял перед самим писателем. При таком маленьком объеме, который имеет рассказ, наименование героя (особенно если автор сознательно избегает имени) очень значимо, Бунин же последовательно называет одну свою героиню «начальница», а вторую — «классная дама». Кроме того, при описании классной дамы писатель характеризует ее, что называется, «с нуля», тогда как некоторая характеристика начальницы уже была дана ранее. Поэтому будем рассматривать классную даму как самостоятельное действующее лицо.

Начало эпизода представлено с точки зрения повествователя, но постепенно ее сменяет точка зрения самой героини: «Слушая весенних птиц, сладко поющих и в холод, слушая звон ветра в фарфоровом венке, *она думает иногда*, что отдала бы полжизни, лишь бы не было перед ее глазами этого мертвого венка. Этот веночек, этот бугор, дубовый крест! Возможно ли, что под ним та, чьи глаза так бессмертно сияют из этого выпуклого фарфорового медальона на кресте, и как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем Оли Мещерской?» Заканчивается пассаж авторской характеристикой, которая будет в дальнейшем развернута. С точки зрения повествователя, «женщина эта — ...немолодая девушка, *давно живущая какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь*». Таких выдумок у нее было три: первой стал «ее брат, бедный и ничем не замечательный прапорщик», в согласии со второй «она убеждала себя, что она — идейная труженица», и, наконец, «смерть Оли Мещерской пленила ее новой мечтой». В чем же суть этой выдумки? Классная дама ходит каждый праздник на могилу Оли, вспоминает ее «бледное личико... в гробу, среди цветов» и случайно подслушанный ею разговор о «легком дыхании».

Итак, заявленная в начале рассказа загадка, противоречие между жизнью и смертью достигает здесь своего апогея и воплощается в раздумьях классной дамы. Именно от ее имени

представлены нам патетические размышления об ужасной смерти Оли Мещерской, причем эта патетика незаметно переходит в авторскую иронию: «Но в глубине души маленькая женщина счастлива, как все преданные какой-нибудь страстной мечте люди». Парадокс, но трагический пафос своего рассказа писатель отдает недалекой женщине, живущей выдумками и чувствующей себя счастливой благодаря способности находить эмоциональный заряд в своих горьких фантазиях. Значит, мы можем предположить, что сам Бунин такой взгляд на события не разделял и формой своего рассказа попытался показать неразумность поиска в произошедшем трагедии. Иначе говоря, он не смягчает трагизм (как считал Выготский), а просто не признает его. Строго говоря, история классной дамы образует самостоятельную фабулу, которую нельзя не учитывать при установлении сюжета.

Разгадка писательской позиции и ключ к сюжету даны в самом конце рассказа. Еще раз сделав акцент на «недумании» Оли (девочка не в состоянии понять метафорический смысл выражения «легкое дыхание»), писатель заканчивает историю странной фразой: «Теперь это легкое дыхание *снова* рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре». В последнем предложении выделяется одно слово, которое с точки зрения логики кажется лишним, — «снова». «Это рассказ не об Оле Мещерской, а о легком дыхании; его основная черта — это то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе», — пишет Выготский<sup>5</sup>. Действительно, финал рассказа вызывает в памяти буддийскую мифологию, в особенности, учение о сансаре — вечном круговороте человеческих воплощений<sup>6</sup>. О какой трагедии может идти речь, если смерти не было, а была лишь очередная трансформация «легкого дыхания», которое на недолгое время воплотилось в Оле Мещерской, а теперь «снова рассеялось в мире», чтобы воплотиться в какое-нибудь новое существо и подарить ему жизнь? Выготский обращает внимание на местоимение «это», которое связывает между собой разговор

Оли с Субботиной о старинной книге и финал рассказа: речь идет об одном и том же («этом») «легком дыхании»<sup>7</sup>, только, добавим мы, о разных его воплощениях. Не судьба маленькой девочки, а одно из воплощений жизненной силы занимает Бунина, образ же юной гимназистки его привлекает своей интеллектуальной беспомощностью, отсутствием какого бы то ни было индивидуального начала и, как следствие, чистотой воплощения жизненной силы. Сам писатель называл это качество «утробностью» («такая наивность и легкость во всем, и в дерзости, и в смерти, и есть “легкое дыхание”, недуманье<sup>8</sup>») и очень удивлялся, чем вызвана популярность его рассказа.

Высказанная здесь гипотеза убедительно подтверждается и при анализе системы персонажей. Первое, что привлекает внимание, это противопоставленность Оли окружающим ее людям. В отличие от начальницы, девочка мало заботится о том, как ее воспринимают другие. Она женственна и изящна, но при этом не прилагает никаких усилий для своей привлекательности. В рассказе сопоставляются описания причесок героинь. Если у начальницы «ровный пробор в молочных, аккуратно гофрированных волосах», на создание которого, очевидно, тратится много и сил, и времени, то Оля, узнав, что ее вызывает начальница, прихорашивается в течение нескольких секунд: «Она с разбегу остановилась, сделала только один глубокий вздох, быстрым и уже привычным женским движением оправила волосы, дернула уголки передника к плечам и, сияя глазами, побежала наверх». Портрет является, конечно же, проекцией внутреннего мира героинь: строгости и целомудренной застенчивости начальницы, за которой угадываются принципиальность и самоограничения во имя соблюдения общепринятых приличий, противопоставлено легкомысленно-вызывающее поведение Оли, которой руководят инстинкты и потребности природного, естественного человека (почти в согласии с философией Руссо).

В еще большей степени образу девочки противопоставлен образ классной дамы. Пожалуй, она больше всех остальных в состоянии оценить достоинства Оли, но именно потому, что находит в ней те качества, которые отсутствуют у нее самой

и недостаток которых она остро ощущает. Как уже было сказано выше, она живет «выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь», тогда как Оля — само воплощение непосредственности и «действительной», невыдуманной жизни.

Казачий офицер и Шеншин ждут от Оли постоянства и не могут простить ей изменчивую натуру. Но автор нарочно уклоняется от комментариев, рассказывая об этих персонажах в форме слухов, тем самым он заставляет нас усомниться в намеренности Олиного поведения, как трактует его, например, казачий офицер. Оля изменчива и непостоянна, но едва ли нарочно. Также ничем не подтверждается слух, что «она не может жить без поклонников». По всей видимости, поклонники героини, как и все остальные участники действия, пытаются приписать Оле какую-то социальную роль, в то время как она ее даже не игнорирует, а просто не знает. Поведение девочки асоциально, она переступает через существующие нормы, но не потому, что хочет бросить вызов обществу, а потому, что не знает и знать не хочет этих норм, потому, что живет, подчиняясь не социальным, а природным законам<sup>9</sup>.

В этом отношении самая интересная оппозиция в системе персонажей — оппозиция Мещерская — Малютин. Малютин тоже нарушает социальные нормы, вступая в сексуальные отношения с ребенком, более того, дочерью друга и соседа и ученицей сестры. Но для героя это осознанное переступание границ, которое он мотивирует литературными аллюзиями и заигрываниями. Мотивация его поведения раскрывается и через портрет. В своем дневнике Оля несколько раз подчеркивает молодость (псевдомолодость) героя, причем эта молодость изображается по нарастающей: сначала Оля отмечает, что Малютин «еще очень красив», а затем описывает «совсем молодые» черные глаза<sup>10</sup>.

На протяжении рассказа описывается несколько этапов короткой жизни Оли Мещерской. Общей их чертой является легкость, с которой девочка входит в новую стадию. Особенно эта легкость подчеркивается на этапе превращения из девочки в девушку: «Как тщательно причесывались некоторые ее подру-



ги, как чисто плотны были, как следили за своими сдержанными движениями! А она ничего не боялась — ни чернильных пятен на пальцах, ни раскрасневшегося лица, ни растрепанных волос, ни заголившегося при падении на бегу колена. *Без всяких ее забот и усилий* и как-то незаметно пришло к ней все то, что так отличало ее в последние два года из всей гимназии, — изящество, нарядность, ловкость, ясный блеск глаз... <...> *Незаметно* стала она девушкой...» Между тем это превращение существенно меняет статус героини: из обычной, ничем не выделяющейся девочки она превращается в легенду гимназии; и изменения происходят без всяких усилий с ее стороны. Также незаметно она оказывается во власти коварного замысла Малютина, и из девушки превращается в женщину. Вопросы вызывает только описание смерти. Повествователь подчеркивает, что казачий офицер был «некрасивый и плебейского вида, не имеющий ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская». Можно предположить, что девочка нарочно провоцирует этого человека, а объяснение ее поведению дает дневниковая запись. Но можно сделать и другое предположение: круг поклонников Оли предельно широк, потому что она, в действительности, абсолютно равнодушна к своим поклонникам. Героине не нужны поклонники, зато она с удовольствием возится с маленькими детьми, потому что ее психическое развитие еще не достигло той стадии, о которой говорят ее физические формы. Следовательно, все поклонники — случайные для Оли люди, она не воспринимает их всерьез, только Шеншину, казачьему офицеру и досужим сплетникам кажется, будто девочка в них влюблена. Равнодушие Оли к своим «романам» так велико, что повествователю нечего о них сказать, и автор сообщает нам о них глазами самих «жертв», да еще в виде слухов и сплетен, способных добавить новые факты и комментарии. В восприятии же самой девочки был один единственный скоротечный роман, превративший ее, как кажется ей самой, из девушки в женщину.

Но если Оля не прилагает никаких усилий, то что же является движущей силой ее жизни? Ответ один — «легкое дыха-

ние», по-бунински — «утробность», или жизненная энергия. Историю «легкого дыхания» и рассказывает нам писатель, именно она организует порядок изложения событий. Эта история начинается с момента превращения девочки Оли Мещерской в девушку, когда, по причине легкомыслия героини, она попадает под власть жизненной силы, руководящей телами животных и людей и ведущей их к продолжению рода. Над всеми остальными персонажами рассказа «утробность» не имеет такой власти в силу их социальной организованности, которая в конечном итоге приводит к утрате связи с «живой жизнью». Завладев девочкой, «легкое дыхание» демонстрирует мощь и красоту и подталкивает своего носителя к конфликту с обществом. Оля игнорирует принятые общественные нормы, она асоциальна, и общество мстит ей вплоть до лишения жизни. Конфликт описывается по нарастающей: от дерзкого разговора с начальницей (с неизвестным результатом) до жестокой шутки над ритуализированным поведением казачьего офицера («покаялась быть его женой, а на вокзале... вдруг сказала ему, что... все эти разговоры о браке — одно ее издевательство над ним») и смерти. Однако эпизод убийства описан в рассказе очень бегло как событие второстепенное, на первый план вынесена встреча с Малютиным, когда овладевшая девочкой жизненная сила достигает своей главной цели. И вслед затем для «легкого дыхания» действительно начинается новая жизнь. Определенную роль здесь играет и художественное время. Событие рассказывания (с которым синхронизировано начало новой жизни, описанное в последнем предложении рассказа) приурочено к апрелю, середине весны, когда завершается зима и начинается лето. Напомню, что традиционно в мифологии весна ассоциируется не только с началом новой жизни, но и со смертью старой, и трудно предположить, что Бунин мог не учитывать такое восприятие весны, ведь именно на апрель чаще всего приходится православная Пасха (рассказ написан специально для пасхального номера газеты «Русское слово»).

Перед нами типичный конфликт бунинской прозы 1910-х годов: противостояние мира чрезмерно организованной и ли-

шенной жизни цивилизации и хаотичного, неразумного, но прекрасного в своей естественности мира природных людей. Подобный же конфликт является главным в знаменитом рассказе «Господин из Сан-Франциско». Изменив «естественный» порядок событий, Бунин сумел с помощью парадокса художественно воплотить и влекущую его буддийскую философию, и свой скепсис по отношению к ней. Завладевшее героиней «легкое дыхание» выполняет свою функцию, но в человеческой жизни это приводит к непоправимой трагедии. Оля не понимает и не пытается понять окружающих ее людей, а они, в свою очередь, трактуют поведение девочки, опираясь на известные им социальные представления и не понимая самой сути Оли Мещерской. Зато эту суть знает автор и наделяет ее функцией главной действующей силы рассказа.

Сообщив нам в начале рассказа о смерти героини, писатель практически лишает факт убийства его эмоциональной окраски и информативности. В восприятии читателя события выстраиваются по принципу новизны: смерть, взросление, легкомысленность в поведении — от дерзкого разговора с начальницей до игры чувствами казачьего офицера и сексуальной свободы с Малютиным, наконец, переход в новую форму жизни. Логику этого порядка нужно искать уже не в истории Оли, а в истории легкого дыхания, рассказанной нам строго хронологически.

Такое предположение подсказывает читательская интуиция. Анализ эту интуицию подтверждает. Читателю в самом начале сообщается финал истории и таким образом задается переакцентировка внимания с динамики внутри художественного мира на динамику восприятия. Сама переакцентировка уже является первым динамическим элементом, с помощью которого читатель получает код для дальнейшего правильного восприятия рассказа. История Оли Мещерской вступает в сложные взаимоотношения с историей «легкого дыхания», что позволяет писателю выразить свое представление о человеческой жизни и о структуре человеческой личности, странным образом вбирающей в себя самостоятельный, живущий своей собственной жизнью элемент. Тайна жизненной энергии и ее роль

в человеческой судьбе завораживали Бунина на протяжении всего его творческого пути, пугали и привлекали. Правда, в отличие от русских символистов, разделявших преклонение Ф. Ницше перед «живой жизнью» и ее проявлениями, Бунин относился к ней всегда неоднозначно, что нашло отражение и в «Легком дыхании».

Итак, если несколько фабул рассмотреть в их единстве, учитывая при этом также внефабульные элементы, а затем от композиции сюжета перейти к его телеологии, то доминирующей, сюжетообразующей фабулой нам придется признать историю «легкого дыхания». И тогда станет ясно, что перед нами не только совершенная художественная форма, но и мудрая притча, в наглядной форме раскрывающая одну из самых главных загадок бытия.

---

<sup>1</sup> См.: *Выготский Л.* Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000. С. 199—222.

<sup>2</sup> Текст рассказа цитируется по изданию: *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М.: Худ. лит., 1988. С. 94—98.

<sup>3</sup> А. Жолковский обратил также внимание на фамилию героя, возможно, отсылающую нас к родовой фамилии А. А. Фета (см.: *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука: Восточная литература, 1994. С. 117). Если так, то уже сама фамилия объясняет нам экзальтированно-романтическое восприятие Оли героем.

<sup>4</sup> *Смирнова Л. А.* И. А. Бунин: Жизнь и творчество. М.: Просвещение, 1991. С. 111—112.

<sup>5</sup> *Выготский Л.* Психология искусства. С. 212.

<sup>6</sup> На это первым обратил внимание Юрий Мальцев, в книге которого подробно рассматривается влияние буддийской мифологии на творчество писателя. См.: *Мальцев Ю.* Иван Бунин, 1870—1953. Frankfurt/Main; Moskau: Посев, 1994. С. 205.

<sup>7</sup> См.: *Выготский Л.* Психология искусства. С. 217—218.

<sup>8</sup> Цит. по: *Бунин И. А.* Собр. соч. Т. 4. С. 670.

<sup>9</sup> Ср.: «Говоря образно, она все время, как бабочка, выпархивает из рамок, норм поведения, возрастов, жизни, смерти» (*Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. С. 118).

<sup>10</sup> Моложавость сближает Малютина и его сестру, гимназическую начальницу.

## ***Глава 4. Стихия и революция в поэме А. А. Блока «Двенадцать»***

Поэма «Двенадцать» была написана А. А. Блоком в первые месяцы после большевистского переворота 1917 года и сразу вызвала ожесточенные споры. Одни видели в ней надругательство над Христом, другие — разоблачение революции. Но большинство просто ничего не поняло. И сам писатель, когда к нему обращались с просьбами объяснить написанное, не в силах был более точно, чем в поэме, выразить свои мысли. «Вообще это самое трудное, можно только найти, но сказать я не умею, как, может быть, хуже всего сумел сказать в “Двенадцати” (по существу, однако, не отказываюсь, несмотря на все критики)», — объяснял он художнику Ю. П. Анненкову образ Христа<sup>1</sup>.

Фабула поэмы как будто не имеет прямого отношения к революции. Двенадцать красногвардейцев, то ли совершающих обход города, то ли просто куда-то идущих, убивают проститутку, после чего усиливается вьюга, а из нее появляется Христос, идущий впереди красногвардейцев. Возникает масса вопросов, главные из них: почему единственным свершением представителей новой власти становится убийство блудницы и зачем в конце поэмы появляется образ Христа? Очевидно, что ответ надо искать не в скудной фабуле, а в ее соотношении с другими элементами произведения.

Первое, с чем мы знакомимся, начиная читать поэму, — ее заглавие. Число двенадцать имеет в культуре целый ряд значений и «принадлежит к наиболее употребительным в мифологических культурах числовым шаблонам»<sup>2</sup>. «Это число знаков Зодиака и месяцев в году (шесть мужских и шесть женских). Двенадцать часов дня и ночи. Двенадцать плодов на Космическом Древе. Кроме того, двенадцать дней возврата к хаосу во время зимнего солнцестояния, когда возвращаются мертвые, отмечались в Риме во время Сатурналий», — сообщает нам «Энциклопедия символов»<sup>3</sup>. Думаю, что Блок, с его повышен-

ным интересом к эзотерике, мог бы значительно расширить словарную статью. Одно несомненно: число двенадцать указывает на какой-то поворотный, мистический момент в жизни человека, именно поэтому все чудеса происходят в полдень или в полночь, особенно в ночь под Новый год, по окончании двенадцатого месяца; двенадцать верных учеников-апостолов было и у Христа. Двенадцать дней (между Рождеством и Крещением) делятся христианские святки, во время которых, как принято считать, и разворачиваются события поэмы. Число двенадцать находит отклик также в структуре произведения: поэма содержит двенадцать глав и число красногвардейцев также двенадцать (плюс тринадцатый — предатель Ванька, что, с одной стороны, согласуется с историческими данными, с другой стороны, еще больше напоминает христианских апостолов, тринадцатым из которых был предатель Иуда).

На мистический характер событий указывает и первая строфа:

Черный вечер.  
Белый снег.  
Ветер, ветер!  
На ногах не стоит человек.  
Ветер, ветер —  
На всем Божьем свете!<sup>4</sup>

Космический масштаб изображаемым событиям придают выражение «на всем Божьем свете» и контраст двух цветов: черного и белого (третий цвет — красный — появится в конце поэмы). Как будто из небытия возникает заснеженная улица, и из мистических глубин дует на человека вестник иных миров — ветер. Ветер хозяйничает на улицах и сбивает с ног прохожих, обнажая прячущийся под снегом лед. Падает старушка, падает «долгополый» поп, падает «барыня в каракуле». Герои первой главы чувствуют полную беспомощность перед разгулявшейся стихией. И это не случайно — всех их объединяет приверженность старому миру. Исключение, пожалуй, составляют только проститутки, обсуждающие свое собрание, и одинокий бродяга, но и их переполняет «грустная», «черная», «святая» злоба к происходящему. Есть у этих персонажей и другие общие чер-

ты: все они изображаются через одну какую-нибудь внешнюю деталь, как на картинке-шарже, все они одиноки и почти неподвижны. Исключение опять составляют проститутки, которых мы совсем не видим, а лишь слышим их голоса (если только не предположить, что проститутки — это упоминающиеся чуть ранее барыни). Автор как будто посмеивается над своими героями, а попа изображает откровенно сатирически.

Но почему предметом насмешки становится добрая старушка, которая «убивается — плачет», что ценная материя, из которой «сколько бы вышло портянок для ребят», висит без всякой пользы в виде плаката? Почему поэт сравнивает ее с курицей, которая «кой-как перемотнулась через сугроб»? Ответ на этот вопрос Блок дает в статье «Интеллигенция и революция», написанной в январе 1918 года, одновременно с поэмой «Двенадцать».

«Большой плакат» с надписью «Вся власть Учредительному Собранию!» выступает своеобразным фоном разворачивающихся событий. Он ясно указывает нам хронологические рамки — заседание Учредительного Собрания состоялось 5 января 1918 года по старому стилю. Он же является своего рода символом, объединяющим героев первой главы, символом иллюзии справедливой демократической власти, символом цивилизации и рукотворного порядка. Но вместо порядка героев окружает хаос, воплощенный в ветре и снеге. Советская историография приучила нас строго разделять три русские революции: 1905—1907 годов, Февральскую буржуазную и Октябрьскую социалистическую 1917 года. Но для Блока, как и для многих его современников, была одна Революция, итоги которой Россия пожинала в 1918 году. Плодами ее стали и Учредительное Собрание, и воцарившийся в стране хаос. «Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были, — писал поэт. — Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невинными и недостойными; но это — ее частности...»<sup>5</sup>.



Блок решительно отказывается оценивать происходящие события с точки зрения традиционной морали. Они, как выразился Ницше, «по ту сторону добра и зла» (так называется одна из самых знаменитых его книг). Революция не несет ни блага, ни счастья, она подобно стихийному бедствию: землетрясению, урагану, извержению вулкана, которые сметают все на своем пути, но тем самым освобождают место для новой жизни. Блок считал, что между душевностью и духовностью — большая разница: «За душевностью — кровь. <...> Бороться с ужасами может лишь дух»<sup>6</sup>. Душевный человек способен пожалеть, но не способен увидеть, как безжалостная стихия обнажает «вечные формы»<sup>7</sup>. На душевности и индивидуализме — «гуманизме», по терминологии Блока из статьи «Крушение гуманизма», — держался старый порядок. И если он разрушается — значит, он был поверхностным, искусственным, не затрагивал основы бытия. Поэтому поп с огромным брюхом и добрая старушка оказываются в одном ряду, несмотря на очевидную между ними разницу.

Носители революционного сознания появляются во второй главе, с их появлением и завязывается действие поэмы. Они как будто возникают из самой стихии, которая затихает в их присутствии:

Гуляет ветер, порхает снег.  
Идут двенадцать человек.

И сами себя они отождествляют с этой стихией, сравнивая свои действия с раздуванием пожара:

Мы на горе всем буржуям  
Мировой пожар раздуем...

В отличие от героев первой главы, двенадцать красногвардейцев уверенно шагают вперед. Они все время в движении, и их движение подчиняется ритму марша:

Революционный держите шаг!  
Неугомонный не дремлет враг!

Наверное, в ритме и состоит секрет их устойчивости — красногвардейцы как будто слышат музыку революции, слу-

шать которую призывал и сам поэт, видя в ней воплощение космического духа<sup>8</sup>. В образе музыки, считал он, напоминает о себе вечное начало бытия, о котором забыли представители старого мира, возомнив, что они могут преодолеть хаос с помощью Учредительного Собрания или детских портянок. Ритм дает красногвардейцам особые права, освобождает их от «креста» ответственности за содеянное. Характерен и выбор героев:

В зубах — цыгарка, примят картуз.  
На спину б надо бубновый туз!

В этом описании легко узнается облик уголовного с «цыгаркой» и «примятым картузом», а «бубновый туз» намекает на специальную метку в одежде дореволюционных каторжников, помогающую охраннику прицеливаться в случае побега преступника. Как уже было сказано выше, непонятно — куда и зачем идут двенадцать красногвардейцев, зато многократно имитируются их бесшабашные выстрелы в воздух («Тра-та-та!»), ставящие под сомнение организованность и целесообразность их поведения.

Стихийное начало пронизывает и ритмическую структуру поэмы, «разнообразные ритмы... составляют сложнейшую полифонию, которая... отображает космизм революции»<sup>9</sup>. Начатая в форме свободного рифмованного стиха (раёшника), она воспроизводит различные жанры городского и революционного фольклора: частушки, романсы, лозунги и др.

Но сравнение красногвардейцев со стихией для Блока не просто красивая метафора, служащая усилением выразительности, а сложная философия. Стихийное начало пронизывает и внешний, и внутренний облик героев. Стихия объясняет и определяет их поступки. Красногвардейцы, в отличие от представителей старого мира, приняли законы надломившейся, «метельной» вселенной, и приняли их до конца, до глубины души. Их души в данный момент соответствуют происходящему во внешнем мире, у них в душах «метель», потому что старый мир опирался не только на внешнюю, но и на внутреннюю косность. У красноармейцев все внутри пошатнулось так же, как во

внешнем мире. А значит, поколеблены прежние нравственные устои, отсутствуют какие-либо нравственные нормы. Едва ли это хорошо, но это необходимо для формирования нового мира, новых этических принципов. Только разрушив старый мир, можно создать на его месте прекрасную гармонию, убежден Блок (вслед за философом Владимиром Соловьевым и старшими символистами).

Однако центральное событие поэмы и его последствия меняют расстановку акцентов. Судя по всему, поворот событий был неожиданностью и для самого поэта.

Один из красногвардейцев, по имени Петруха, убивает любимую им девушку Катю. На первый взгляд может показаться, что он делает это из ревности или из революционной мести — Катя изменяет ему с представителями враждебного политического лагеря, защищающими старую власть: офицерами, юнкерами и солдатами. Но он не планировал ее убивать, и угрожал он не ей, а солдату Ваньке, который пронесся мимо с лихачом-извозчиком. В Ваньку он и стрелял:

Трах-тарарах! Ты будешь знать,  
.....  
Как с девочкой чужой гулять!..

Катя погибла случайно, и это принципиально важно для блоковский поэмы. Важно, потому что случаем управляет то же самое стихийное начало, во власти которого находятся красногвардейцы. Показательно, что глава, в которой изображена гибель Кати, заканчивается революционным маршем. Напомню: революция, как и природная стихия, находится по ту сторону добра и зла. Так, по-видимому, рассуждают и товарищи Петрухи, утешающие его в неожиданно грубой форме:

— Ишь, стервец, завел шарманку,  
Что ты, Петька, баба что ль?  
— Верно, душу наизнанку  
Вздумал вывернуть? Изволь!

Красногвардейцы абсолютно чужды не только жалости («душевности»), но даже элементарного человеческого сочувствия. Между тем «бедный убийца» признается в своей любви

к убитой девушке, любви, хотя и опирающейся на животные инстинкты, но преодолевающей их.

Почему именно эту сцену Блок делает центральной? Почему гибнет Катька? В письме Анненкову Блок несколько раз подчеркнул характеристику своей героини, выделенную и в самой поэме — с помощью отдельной стихотворной строки. Катька называется в поэме «толстоморденькая». «“Толстомордость” очень важна (здоровая и чистая, даже до детскости)», — писал поэт Анненкову. «Даже до детскости», потому что «Катька-дура», скорее всего, сама не понимает, что она делает, так же, как и красногвардейцы, потому что она — тоже воплощение стихийного начала. «Детскость», женственность, стихийность, «жемчуг», «шрам», «царапина», блуд — Блок выстраивает ассоциативный ряд, позволяющий сопоставить Катю с центральным образом всей его лирики — Вечной Женственностью, или Прекрасной Дамой. Образ этот прошел сложную эволюцию, меняясь от воплощения Божества и Идеала до воплощения демонического чудовища, обманчивой Незнакомки. Наконец, последней стадией эволюции стала духовно спящая, заколдованная Царевна, временно принявшая нелепый облик падшей женщины и ждущая своего освободителя.

Поэму «Двенадцать» можно рассматривать как заключительный аккорд блоковского мифа. По замыслу автора, она должна была разрешить все противоречия. «Не беспокойтесь. Неужели может пропасть хоть крупинка истинно ценного? Мало мы любили, если трусим за любимое», — утешал он представителей русской интеллигенции<sup>10</sup>. В объяснение своего пафоса он мог бы напомнить слова любимого философа Владимира Соловьева:

Свет из тьмы. Над черной глыбой  
Вознестися не могли бы  
Лики роз твоих,  
Если б в сумрачное лоно  
Не впивался погруженный  
Темный корень их.

Или знаменитое высказывание Мефистофеля в «Фаусте» Гёте: «Я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно творит добро». («Я понял Faust'a», — записал Блок в своей записной книжке 29 января 1918 года, в процессе работы над поэмой<sup>11</sup>.) Или собственные стихотворные строчки Блока:

И, в новый мир вступая, знаю,  
Что люди есть, и есть дела,  
Что путь открыт наверно к раю  
Всем, кто идет путями зла.

Можно увидеть в приведенных словах евангельскую реминисценцию, но отчетливее всего здесь проступает гностический миф о равносильности добра и зла в его декадентской трактовке<sup>12</sup>. Когда поэт пишет, что «путь открыт наверно», то имеет в виду не «возможно», а «наверняка» (такую трактовку подсказывает контекст).

По мнению многих современников Блока, он воплотил в своем творчестве самые сокровенные помыслы соотечественников, причем представил их в динамической форме, отразив тем самым историческую эволюцию идей. Произведения Блока объединяет миф пути, который, как казалось поэту, соответствует строгим эзотерическим законам: это путь от мистического прозрения истины через признание зла и погружение в земной мир к обретению истины во всей ее полноте. Но если первые два этапа поэт определил очень точно, то на третьем этапе жизнь принесла ему сокрушительный сюрприз. Страшный мир, из которого должен был произрасти цветок гармонии, всколыхнула социальная революция. Блок, конечно, увидел здесь воплощение чаемого и обрушился на недавних «революционеров духа» — символистов, большинство из которых революцию не приняли. Он не сомневался, что духи революции имели темную природу, но верил: из зла скоро должно родиться светлое и высокое начало.

По мнению Е. Эткинда, убийство Кати напоминает жертвоприношение, мистический ритуал, совершаемый во имя революции. Именно поэтому, считает исследователь, автор подчеркивает физическое здоровье своей героини — ведь в жертву

всегда приносят лучших<sup>13</sup>. Но еще раз напомним: убийство совершено случайно, если это и жертвоприношение, то невольное. Скорее, это именно конец мифа о вечном стремлении мужского и женского начала объединиться в гармоничное целое. Только миф этот заканчивается трагически — безвозвратной гибелью любимой девушки от рук возлюбленного, гибелью, эпилогом которой становится предательство — отказ от любимой:

И Петруха замедляет  
Торопливые шаги...

Он головку вскидывает,  
Он опять повеселел...

После перемены, произошедшей внутри Петьки, меняется весь мир. Сначала красногвардейцев охватывает смертное отчаяние:

Ох ты, горе-горькое!  
Скука скучная,  
Смертная!

Постепенно отчаяние дорастает до таких пределов, что выразить его может только заупокойная молитва:

Упокой, Господи, душу рабы Твоея...

Меняется и окружающий мир. Тишина, охватившая его, напоминает затишье перед бурей или перед гибелью (напомню, например, образ тишины в последнем стихотворении блоковского цикла «На поле Куликовом...»). И действительно, поднимается вьюга, пурга, которая пугает даже красногвардейцев, до сих пор изображавшихся как одно целое с миром природной стихии. Разыгравшаяся вьюга как будто откликается на бурю, поднявшуюся в душах героев:

Запирайте этажи,  
Нынче будут грабежи!

Кровь невинно убитого человека объединила красногвардейцев, как должна была, по замыслу героя романа Достоевского «Бесы» Петра Верховенского, объединить членов секретной

революционной пятерки. Убийство стало материальным воплощением безграничной свободы. Герои Блока не философствуют, но в отношении к поступку Петрухи вполне узнается теория другого героя Достоевского — Родиона Раскольников. Раскольников был уверен, что возможна «кровь по совести», убийство без раскаяния, на то же самое намекают красногвардейцы. Только им, по всей видимости, удастся убедить своего товарища. Теперь для них нет никаких — ни моральных, ни этических, ни психологических — преград, темная стихия окончательно овладела их душами:

...И идут без имени святого  
Все двенадцать — вдаль.  
Ко всему готовы,  
Ничего не жаль...

Образ разбойника, появляющегося из снежной пурги, уже был в русской литературе — это образ Пугачева из пушкинской «Капитанской дочки». Думается, напоминание об этом произведении может нам пригодиться. Пугачев — благородный разбойник, сохраняющий жизнь дворянину Петру Гриневу и спасающий его невесту, но он же — жестокий убийца. Пугачев называет себя Петром III, и народ с радостью предаёт законную царскую власть ради нового царя, но и в руки законной власти Пугачев попадает благодаря предательству своих. Стихия одинаково беспощадна ко всем — и к тем, кто ей сопротивляется, и к тем, кто ее поддерживает: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!»

Самая большая загадка поэмы — образ Христа. Вокруг нее разгорелась, пожалуй, самая бурная дискуссия<sup>14</sup>. Вопросов возникает множество: почему Христос идет впереди красногвардейцев? куда он их ведет? кто он?

Сам Блок признавался, что этот образ привиделся ему, когда он бродил по заснеженному, оставленному на произвол зимы, Петербургу (официально с 1914 года — Петрограду). В поэме образ Христа тоже возникает постепенно. Сначала красногвардейцы замечают, как ветер впереди разыгрался с красным флагом, затем им начинает чудиться, что это не ветер, а кто-то жи-

вой, кто «беглым шагом» хоронится «за все дома». И только потом мы узнаем, что это — Христос.

Последняя строфа в поэме стоит особняком. Грубая уличная лексика сменяется высокими поэтизмами, которые усиливаются гармоничными сочетаниями согласных звуков (выделения наши — *А. М.*):

... Так идут державным шагом —  
Позади — голодный пес,  
Впереди — с кровавым флагом,  
И за вьюгой невидим,  
И от пули невредим,  
*Нежной* поступью *НАДВЬЮЖНОЙ*,  
*Снежной* россыпью *жемчужной*,  
В белом венчике из роз —  
Впереди — Иисус Христос.

Если же мы попытаемся представить последнюю сцену зрительно, мы увидим, что красногвардейцы словно зажаты с двух сторон: сзади их преследует «пес паршивый», впереди шагает Христос. Интересно, что слова «пес» и «Христос» зарифмованы, как будто между ними есть какая-то связь. Возможно, ответ надо искать в «Фаусте», где в виде черного пуделя является главному герою злой дух Мефистофель (что вообще было характерно для историй о встрече человека с дьяволом). В поэме пес сравнивается со старым миром, сначала это делает автор, а затем один из красногвардейцев. Но появляется этот персонаж после убийства Кати, когда вьюга овладевает душами героев, и они начинают томиться, подобно одержимым бесами, и мечтать о пролитии чьей-нибудь крови ради мнимого душевного успокоения.

Красногвардейцы отгоняют пса, направляясь в сторону его антагониста Христа. Но говорить, что Христос их ведет, можно только с большой осторожностью — ведь они его не видят и даже стреляют в его направлении, считая его своим врагом:

— Все равно, тебя добуду,  
Лучше сдайся мне живьем!  
— Эй, товарищ, будет худо,  
Выходи, стрелять начнем!



Христа сближает с красно-гвардейцами красный флаг, но Христос «и за вьюгой невидим, и от пули невредим». Он является из другого мира «снежной поступью жемчужной» (напомним, что у Кати «зубки блещут жемчугом», что делает ее похожей на Прекрасную Даму<sup>15</sup>) и шагает *над* вьюгой. Красногвардейцы идут за Христом, но идут неосознанно, против своей воли, ими руководит страх по отношению к невидимой опасности, и в этом их принципиальное отличие от апостолов. Скорее, поэт отсылает нас к двенадцати разбойникам из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (вставная новелла «О двух великих грешниках»), развивая идею преступления во благо.

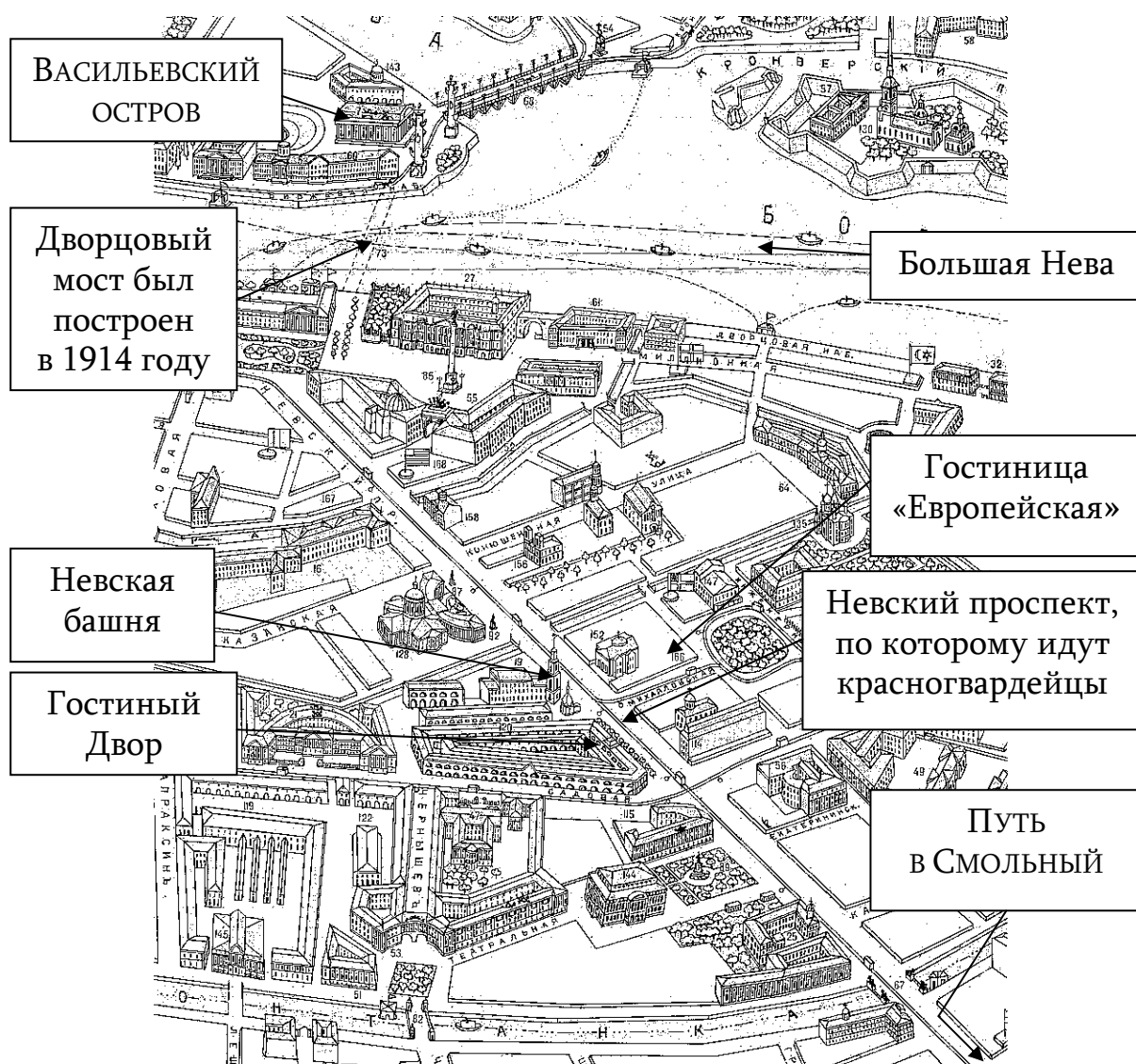
«Что Христос идет перед ними — несомненно, — пометил Блок в “Записной книжке”. — Дело не в том, “достойны ли они его”, а страшно то, что опять Он с ними, и другого пока нет; а надо Другого — ?»<sup>16</sup>. Кого другого ожидал увидеть поэт, исследователям до сих пор неясно, ясно лишь, что увиденный им образ символизировал не рождение нового мира, а лишь трагическое завершение старого, вечное возвращение. Об этом свидетельствуют как минимум две приметы: во-первых, старообрядческая форма имени *Исус* вместо *Иисус*, во-вторых, «белый венчик из роз». Белые розы символизируют не только чистоту и невинность, но и смерть — белый венчик из бумаги надевают на лоб покойного.

Б. М. Гаспаров сравнивает двенадцать красногвардейцев со стадом свиней, в которых вселились бесы. Такое сравнение напрашивается при сопоставлении сюжета поэмы с событиями романа Достоевского «Бесы» и их оценками Степаном Трофимовичем Верховенским, отцом главного революционера: «Это мы, мы и те, и Петруша, et les autres avec lui, и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит»<sup>17</sup>. По всей видимости, Христос ведет красногвардейцев к верной гибели или, по крайней мере, к воскресению через физическую смерть.

---

1 И другие вместе с ним (фр.).

Немалый интерес представляет и образ Петербурга, которому исследователи обычно уделяют мало внимания. Принято считать, что город в поэме изображен очень абстрактно. Американский литературовед С. Шварцбанд, кажется, был первым, кто указал точные географические координаты места действия и попытался понять их смысл. Он заметил, что поэт дает несколько прозрачных подсказок: во-первых, городской до революции стоял на одном-единственном перекрестке в Петербурге, во-вторых, невская башня — пристройка к городской думе — уникальный архитектурный памятник. Поэт мог иметь в виду только перекресток Невского проспекта с улицами Думской и Михайловской, одна из которых переходит в другую.



План-панорама города Санкт-Петербурга 1913 года (фрагмент)

С учетом этих подсказок выясняется направление движения Ваньки с Катькой (они скачут в «дешевые номера» гостиницы «Европейская» на улице Михайловской и обратно) и идущих им навстречу двенадцати красногвардейцев (они идут в Смольный, где, согласно историческим документам, происходило зимой 1918 года формирование патрульных групп, и обратно)<sup>18</sup>. Но внимание исследователя оказалось почти целиком сосредоточено на семантике перекрестка, между тем большое значение имеет направление движения героев. Не вызывает сомнений, что одно из центральных мест в поэме занимает образ ветра. По

мнению советского исследователя А. Горелова, он даже является главным героем<sup>19</sup>. Но откуда дует ветер?

Эткинд пришел к выводу, что после убийства Катьки ветер меняет свое направление и начинает дуть в лицо красногвардейцам. Это было бы справедливо, если бы герои двигались в одну сторону. Однако Блок нам ясно указывает на две встречи красногвардейцев с лихачом, везущим Ваньку и Катьку, причем оба раза лихач движется навстречу. Можно предположить, что он ездит по кругу, и тогда гипотеза Эткинда будет верна, но если мы пойдем по пути, предложенному Шварцбандом, за реальной топографией Петербурга откроется мифопоэтическая, способная дополнить наше представление о поэме.

Если красногвардейцы в начале поэмы двигаются со стороны Адмиралтейства в сторону Николаевского (сейчас — Московского) вокзала, значит, они двигаются со стороны Васильевского острова в центр города, а затем направляются обратно. Следовательно, и ветер дует со стороны Васильевского острова. Для человека, знающего историю, иных вариантов и быть не может, — Васильевский остров был рабочей окраиной Петербурга, тогда как на Невском проспекте и вокруг него были сосредоточены все административные учреждения, здесь же жила аристократия. Но противопоставление Невского проспекта и Васильевского острова отсылает нас также к мифу о Петербурге, получившему свое наибольшее развитие в романе А. Белого «Петербург» (опубликованному в 1913—1914 годах). Белый и Блок были близкими друзьями, которых соединяли не только человеческие отношения, но и удивлявшая даже их самих близость мировосприятия. Творческие пути двух поэтов тесно переплетались, достаточно сказать, что в стихотворном цикле Блока «На поле Куликовом» Белый узнавал главный мотив «Петербурга» и его «психологическую фабулу», тогда как Блок, прочитав роман «Петербург», увидел в нем «поразительные совпадения»<sup>20</sup> со своей поэмой «Возмездие»<sup>21</sup>.

В романе «Петербург» мир разделен на две половины: хаотичный Восток и рационально-упорядоченный Запад. В самом городе их воплощением становятся в том числе Васильевский

остров и Невский проспект. Можно даже вспомнить шутку Белого, нашедшую непосредственный отзвук в поэме «Двенадцать»: «Невский проспект, как и всякий проспект, есть публичный проспект; то есть: проспект для циркуляции публики (не воздуха, например)...»<sup>22</sup> (у Блока циркулирует, в первую очередь, именно воздух). Главному герою «Петербурга» — «главе Учреждения» Аполлону Аполлоновичу Аблеухову — Большая Нева кажется мифической Летой, разделяющей мир живых и мир бесплотных теней. И именно из «зеленоватой мути» Васильевского острова исходит угроза порядку. Но этот порядок, по мысли Белого, изначально обречен, потому что опирается он не на человеческие нужды и потребности, а на бюрократические циркуляры. В семье и даже в голове Аполлона Аполлоновича, как и во всей государственной системе в целом, за внешним порядком скрывается хаос.

Из хаоса «островов» вместе с ветром приходят двенадцать красногвардейцев, в этот же хаос они уходят в конце поэмы. Беснующуюся стихию уводит за собой Христос, направляя ее к реке, подобно тому, как евангельский Христос направил свиней, в которых вселились бесы, в ближайшее озеро. Но на своем месте остается буржуй и за ним старый мир, порушенный, но не преобразованный революцией.

Почему же Блок не указывает, что красногвардейцы идут в Смольный, если все остальные указания кинематографически точны? Думаю, поэт имел на это серьезные причины. Введение образа Смольного (даже в форме простого упоминания) переместило бы очаг революции в центр города, его европейскую часть, а это противоречило петербургскому мифу. Главными героями поэмы, вершителями революции, являются двенадцать красногвардейцев, а не кучка большевистских идеологов, ими руководящая. Упоминание о большевистском штабе сделало бы поэму политической, чего так не хотелось Блоку<sup>23</sup>. Неясности же и невозможность внятного толкования его как символиста беспокоили очень мало — он и сам ясно не понимал смысла своего произведения.

Между тем в контексте блоковского мифа и многочисленных, отмеченных исследователями соответствий между образами можно прочесть фабулу поэмы и в другом — эзотерическом — ключе. Выше уже был отмечен мотив жемчуга, объединяющий образы Христа и Катьки. Немаловажная деталь и «нежная поступь» Христа, придающая ему женственность. Можно также провести параллель между «толстоморденькой» Катькой и «толстозадой» святой Русью. В символистском тексте очень часто разные образы изоморфны, то есть являются разными воплощениями одной сущности. Может быть, и здесь мы имеем дело с таким же случаем, и все три образа выражают разные формы бытия Прекрасной Дамы, которая одновременно является Вечной Женственностью, Душой Мира и Россией? Во втором томе «трилогии вочеловечения» Блок рассказал, как Прекрасная Дама спустилась на землю и потеряла свой небесный облик, умерла, превратилась в падшую женщину. В поэме «Двенадцать» грандиозный миф получает свое завершение. Теперь Вечная Женственность, плененная земным миром и обращенная в проститутку, возвращается в облике Христа обратно в горный мир и ведет за собой, чтобы утопить их в реке, бесов, освободивших ее от телесной оболочки.

Вглядываясь в заснеженные улицы Петербурга, Блок увидел, что мир, охваченный злобой, не сделал шага вперед, а всего лишь пришел к очередной своей катастрофе, не отличающейся от предыдущих катастроф. Ведомые стихией красногвардейцы совершают преступление, в результате которого сами становятся ее жертвами. Они готовы к преобразованиям, но не преобразуются и не преобразуют старого мира, они идут за Христом, но не видят его. Зло не рождает блага, стихия не становится созиданием, все остается на своих местах.

Итак, центральная фабула поэмы «Двенадцать», на первый взгляд, не содержит значительных событий и не подвергается существенным композиционным трансформациям. Но она таит в себе загадку, разрешение которой возможно только при привлечении всех уровней текста, а также при соотнесении его

с контекстом всего творчества Блока. Все это вместе и образует сюжет.

---

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.; Л.: ГИХЛ, 1963. С. 514.

<sup>2</sup> Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 630.

<sup>3</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Золотой век, 1995. С. 383.

<sup>4</sup> Текст поэмы цитируется по изданию: Блок А. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 5. М.: Наука, 1999. С. 7—20.

<sup>5</sup> Блок А. Интеллигенция и революция // Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 12.

<sup>6</sup> Там же. С. 19.

<sup>7</sup> Там же. С. 16.

<sup>8</sup> Художественную трактовку блоковского замысла дает М. А. Осоргин в романе «Сивцев вражек». Его герой, композитор Эдуард Львович, прислушиваясь к звукам революционной Москвы, слышит, что «режущие ухо диссонансы были лишь вблизи, а с высоты, в отдалении, все звучало великой гармонией, изумительным хором и совершенной музыкой» (Осоргин М. А. Времена. М.: Современник, 1989. С. 426). Стремясь запечатлеть свое ощущение, герой создает «Opus 37» и открывает, что «в хаосе есть смысл! В смерти есть смысл! В безумии, в бессмыслице — смысл». Подобно Блоку, он делает вывод: «Я — гений» (Там же. С. 603).

<sup>9</sup> Минц З. Г. Поэма «Двенадцать» и мировоззрение А. Блока эпохи революции // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 98: Тр. по рус. и слав. филологии, 3. Тарту, 1960. С. 247—278.

<sup>10</sup> Блок А. Интеллигенция и революция. С. 16.

<sup>11</sup> Блок А. Записные книжки, 1901—1920. М.: Худ. лит., 1965. С. 387.

<sup>12</sup> Очень обстоятельно эта проблема раскрыта в книге: Приходько И. С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. Владимир: Изд-во ВГПУ, 1999. С. 42—60.

<sup>13</sup> См.: Эткин Е. «Демократия, опоясанная бурей»: Композиция поэмы А. Блока «Двенадцать» // Эткин Е. Там, внутри: О русской поэзии XX века: очерки. СПб., 1997. С. 114—133.

<sup>14</sup> См., напр.: Долгополов Л. К. Поэма Ал. Блока «Двенадцать». Л.: Худ. лит., 1979; Басинский П. Трагедия понимания: «Музыка революции» и судьба интеллигенции в творчестве А. Блока // Вопросы литературы. 1990. № 6. С. 104—126; Приходько И. С. Образ Христа в поэме А. Блока «Двенадцать»: Историко-культурная и мифологическая традиция // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1991. Т. 50. № 5. С. 426—444;

Розенблюм Л. «Да, так диктует вдохновенье...»: Явление Христа в поэме Блока «Двенадцать» // Вопросы литературы. 1994. Вып. 6. С. 118—152; Финал «Двенадцати» — взгляд из 2000 года [Круглый стол] // Знамя. 2000. № 11. С. 190—206.

<sup>15</sup> Ср: «Дольнему стуку чужда и строга, / Ты рассыпаешь кругом жемчуга» (вступление в цикл «Стихи о Прекрасной Даме»). Затем этот образ прodelывает сложную эволюцию, но, как нам кажется, сохраняет свое семантическое ядро, являясь знаком причастности героини к высшему миру.

<sup>16</sup> Блок А. Записные книжки. С. 388—389.

<sup>17</sup> Достоевский Ф. М. Бесы // Собр. соч.: В 15 т. Т. 7. Л.: Наука, 1990. С. 611; См. также: Гаспаров Б. М. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» // Гаспаров Б. М. Литературные мотивы. М., 1994. С. 4—27.

<sup>18</sup> Шварцбанд С. К истории создания «Двенадцати» и хронотоп текста // Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/17/schwarzband17.shtml>

<sup>19</sup> См.: Горелов А. Гроза над соловьиным садом. Л.: Сов. писатель, 1970. С. 387.

<sup>20</sup> Блок А. Дневник 1913 года // Собр. соч. Т. 7. С. 223.

<sup>21</sup> См.: Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. М., 1940. С. 252.

<sup>22</sup> Белый А. Петербург. Л.: Наука, 1981. С. 9.

<sup>23</sup> «...Те, кто видит в “Двенадцати” политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой, — будь они враги или друзья моей поэмы» (Блок А. Из «Записки о “Двенадцати”» // Собр. соч. Т. 3. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. С. 474).



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разумеется, любая интерпретация произвольна, и даже если есть некий абсолютный смысл текста, этот смысл — недостижимый идеал. Но если читатель хочет достичь понимания, а не просто использовать текст в тех или иных целях (для поиска примеров, подтверждения своих мыслей, релаксации и др.), он будет искать путь, при котором смог бы сохранить себя и в то же время не потерять индивидуальности текста. Об этом пути и шла речь в работе. Думается, у каждого читателя он будет иметь свои очертания и даже свое направление.

Каждый человек обладает неповторимым жизненным опытом, определяющим его кругозор и горизонт его читательских ожиданий. Это тот контекст, без которого текст вообще не будет воспринят, а знаки, из которых он состоит, не раскроют своих значений. Но этот же контекст делает понимание текста индивидуальным и непредсказуемым. Каждый читатель видит только то, что он способен увидеть, и понимает только то, что он способен понять. И ждать от другого читателя понимания того, что ты понял сам, фактически означает раскрывать ему свою картину мира и ждать ее понимания.

Проблема читательского контекста и его роли в смыслообразовании настолько сложна, что требует специального детального рассмотрения, поэтому в данной работе она только обозначается. Почти не рассматривался здесь и авторский контекст, и это тоже не случайно — *акцент сознательно был сделан не на собирании фактов, требующих интерпретации, а на самом акте интерпретации*. Кроме того, авторский контекст нельзя рассматривать в отрыве от читательского — граница между ними очень условна: мы не можем в точности знать ни каталога текстов, оказавших влияние на писателя, ни их

восприятия писателем, — все это трактуется читателем в соответствии с его собственным мировосприятием.

Особое внимание нами было уделено акту осмысления собранных в результате историко-литературного и имманентного анализа фактов. При этом мы исходили из принципа, что истинна та интерпретация, которая позволяет связать воедино и объяснить все обнаруженные элементы текста и не имеет прямого или косвенного опровержения. Для большей ясности категория смысла была противопоставлена категориям значения и значимости, хотя, конечно, и о значении, и о значимости тоже шла речь.

В качестве отдельного аспекта мы выделили вопрос об условиях восприятия литературного художественного текста, которые в наибольшей степени позволяют выявить его специфику. Отношение к тексту, по-видимому, является главным смыслообразующим фактором. Не меньшее значение имеют и стратегии интерпретации, которым также посвящена отдельная глава. В ней были рассмотрены: соотношение словесного, предметного и идеологического планов, внешнетекстовые и внутритекстовые стратегии смыслопорождения, соотношение кругозора писателя и читателя, способы формирования уникального языка художественного текста, иерархия интерпретаций, а также соотношение прямого и скрытого смыслов. Поскольку литературный художественный текст раскрывает событие в его динамике, в его словесном развертывании, этот вопрос также нельзя было обойти стороной. Последняя глава теоретической части посвящена соотношению фабулы и сюжета и роли сюжета в смыслообразовании.

Именно особенности соотношения между фабулой и сюжетом на конкретных примерах рассматриваются во второй части работы. Четыре анализируемых произведения позволяют показать четыре возможные проблемы и пути их разрешения. Как известно, наша возможность интерпретировать текст во многом зависит от умения найти к нему ключ, своего рода «зацепку»,

которая приведет нас к уяснению скрытых, подчас сокровенных и трудно выразимых смыслов. Таким ключом являются, прежде всего, противоречия, парадоксы, необъяснимые поверхностно воспринятым содержанием. О них в первую очередь и шла речь.

В рассказе Чехова «Ионыч» доминирующая фабула кажется ясной и очевидной, не вызывающей никаких вопросов. Писатель не редуцирует ее до минус-приема, не запутывает, не нарушает хронологии. Но внимательный читатель обратит внимание как минимум на две странности в изображении событий. Во-первых, настораживает тот факт, что Чехов, известный своим переосмыслением традиционных фабул, в «Ионыче» также обращается к хорошо знакомой истории о пагубном воздействии среды. Во-вторых, кажется избыточным и необъяснимым чересчур подробное описание пустычной с точки зрения фабулы поездки Старцева ночью на кладбище. Внимательное отношение к этим странностям позволяет понять оригинальный чеховский сюжет о трагедии современного человека.

Повесть Андреева «Жизнь Василия Фивейского» также может показаться вполне укладывающейся в рамки своей доминирующей фабулы, тем более что фабулу Андреев создает оригинальную, сложно комбинируя известные мотивы. Может показаться, что обнаруженные противоречия только приведут к ее разрушению. Таких противоречий было отмечено два: странная вера отца Василия и постепенно усиливающиеся черты его бесноватости. Но именно они открывают возможность понимания сюжета повести, сложно сочетающего в себе мировосприятие героя и автора.

Рассказ Бунина «Легкое дыхание» давно стал образцом произведения, где несовпадение между сюжетом и, на первый взгляд, доминирующей фабулой играет смыслообразующую роль. Нарушение хронологии здесь очевидно, но Бунин не просто нарушает «естественный» порядок событий, за этим нарушением скрывается новая фабула, которая и является по настоящему доминирующей. Существенное расхождение между сюжетом и фабулой дает не только повод задуматься о его

функции, но и возможность проникнуть в скрытую «логику» жизни, которая определяет развитие сюжета «Легкого дыхания».

В поэме Блока «Двенадцать» доминирующая фабула редуцирована, и сюжет создается здесь посредством многократного символического переосмысления фабульных событий. Противоречий в поэме так много, что нет необходимости их здесь перечислять, однако каждое из них создает свой семантический план, оттеняющий действия героев. Сюжет «Двенадцати» еще труднее уловим, чем сюжет «Легкого дыхания». Его неопределенность вызвана, прежде всего, стремлением автора передать универсальность описываемых событий, о чем свидетельствует в том числе и редуцированная фабула.

Разумеется, представленные в работе интерпретации не претендуют на то, чтобы считаться «самыми правильными», напротив, по мере возможности мы старались показать другие пути, по которым может пойти истолкование текста. Нет в представленных интерпретациях и исчерпывающей полноты, такая цель тоже нами не ставилась. Целью было показать само направление: от уяснения противоречивости текста до разрешения этой противоречивости через открытие невидимых на поверхности взаимосвязей.

## ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ

### I. РАССКАЗ А. П. ЧЕХОВА «ИОНЫЧ»

1. Что описывает формула Овсяннико-Куликовского «среда заела»? Выберите все правильные ответы:
  - а) сюжет;
  - б) одну из фабул;
  - в) один из иносказательных планов;
  - г) словесный план.
2. Какие внефабульные элементы рассказа играют существенную роль в его сюжете? Выберите все правильные ответы:
  - а) наименования героев;
  - б) описания;
  - в) смена точек зрения;
  - г) характеристики.
3. Как на протяжении рассказа именуются главные герои? Выберите все правильные варианты.
  - 3.1. Дмитрий Ионыч Старцев:
    - а) Дмитрий;
    - б) Ионыч;
    - в) Старцев;
    - г) Дмитрий Ионыч;
    - д) Дмитрий Старцев;
    - е) Дима;
    - ё) С.;
    - ж) Д. С.
  - 3.2. Екатерина Ивановна Туркина:
    - а) Екатерина;
    - б) Ивановна;
    - в) Туркина;
    - г) Екатерина Ивановна;

- д) Екатерина Туркина
  - е) Котик;
  - ё) К.;
  - ж) Е. Т.
4. Почему Чехов выбрал именно эти наименования главных героев? Как и почему меняются наименования на протяжении рассказа?

## II. ПОВЕСТЬ Л. Н. АНДРЕЕВА «ЖИЗНЬ ВАСИЛИЯ ФИВЕЙСКОГО»

1. Какие внешнетекстовые стратегии смыслопорождения были использованы при интерпретации повести? Выберите все правильные ответы:
- а) сопоставление содержания повести с христианской идеологией;
  - б) медицинская трактовка рождения младшего сына о. Василия;
  - в) анализ имен детей главных героев;
  - г) сопоставление о. Василия с другими персонажами повести.
2. Какие аспекты анализа можно отнести к области установления значения повести? Выберите все правильные ответы:
- а) исследование замысла Андреева;
  - б) исследование причин бесноватости о. Василия;
  - в) исследование источников сюжета;
  - г) исследование трактовок критиков и литературоведов.
3. Как соотносятся между собой различные интерпретации повести? Выберите все правильные ответы:
- а) все приведенные интерпретации равноценны;
  - б) приведенные интерпретации выстраиваются в строгую иерархию;
  - в) среди приведенных интерпретаций есть взаимоисключающие, но есть и взаимодополняющие;

- г) одна из интерпретаций выделена в анализе в качестве доминирующей.
4. В каких моментах приведенной интерпретации наибольшую роль сыграли индивидуальные пристрастия и система ценностей интерпретатора?

### III. РАССКАЗ И. А. БУНИНА «ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ»

1. Сколько фабул можно выделить в рассказе? Выберите вариант, который соответствует логике предложенной интерпретации:
- а) одну;
  - б) две;
  - в) три;
  - г) четыре;
  - д) пять;
  - е) шесть;
  - ё) семь;
  - ж) восемь.
2. Какие внешнетекстовые стратегии смыслопорождения были использованы при интерпретации рассказа? Выберите все правильные ответы:
- а) привлечение буддистской мифологии;
  - б) отсылки к христианскому календарю;
  - в) сопоставление дневника Оли и рассказа «от автора»;
  - г) сравнение Малютина с Фаустом Гёте;
  - д) выделение деталей в описании кладбища.
3. Какие уровни текста учитывались при интерпретации рассказа? Выберите все правильные ответы:
- а) фабулы;
  - б) художественное время;
  - в) художественное пространство;
  - г) система образов;
  - д) точки зрения;
  - е) тропы и фигуры;
  - ё) лексика;

ж) звукопись.

4. Как изменится интерпретация, если принять во внимание пропущенные уровни?

#### IV. ПОЭМА А. А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»

1. Как в предложенной интерпретации определяются границы текста? Выберите все правильные варианты:
  - а) поэма «Двенадцать»;
  - б) творчество Блока 1918 года;
  - в) все творчество Блока;
  - г) русский символизм;
  - д) русская литература конца XIX — начала XX века;
  - е) русская литература XX века;
  - ё) советская политическая публицистика.
2. Какие внутритекстовые стратегии смыслопорождения были использованы при интерпретации поэмы? Выберите все правильные варианты:
  - а) сравнение красногвардейцев с апостолами;
  - б) сравнение красногвардейцев с евангельскими свиньями;
  - в) соотнесение природных и социальных явлений;
  - г) анализ системы персонажей;
  - д) рассмотрение влияния стихотворной формы на смысл.
3. Значения каких слов отличаются в поэме от общелитературных? Выберите все правильные варианты:
  - а) красногвардейцы;
  - б) ветер;
  - в) скука;
  - г) жемчуг;
  - д) пес.
4. Как изменился бы смысл поэмы, если бы местом действия был не Невский проспект?



## Ключи к тесту

### I. РАССКАЗ А. П. ЧЕХОВА «ИОНЫЧ»

1. б, в.
2. Все варианты правильные.
- 3.1. б, в, г.
- 3.2. г, е, ё, ж.
4. **Старцев.** По всей видимости, автор хотел показать отсутствие в Старцеве индивидуальных черт. Интересно, что даже когда он упоминает имя героя, то в самой официальной форме — после фамилии. Так обстоит дело в речи автора. В речи же героев обращение Екатерины Ивановны «Дмитрий Ионыч» заменяется обращением обывателей «Ионыч». Такой переход можно рассматривать как знак слияния Старцева с провинциальной средой, где было принято называть человека по отчеству. Отчество героя также позволяет сопоставить и противопоставить его ветхозаветному пророку Ионе.  
**Екатерина Ивановна.** Про Екатерину Ивановну, напротив, можно сказать, что она имеет индивидуальное имя. Более того, она взрослеет и освобождается от родительского наименования «Котик», которое (в качестве инициала) употребляет и сама в первой записке Старцеву. Важно также учитывать, что в прогрессивной среде общества в этот период было модно называть друг друга по имени и фамилии, именно эти буквы выбирает Екатерина Ивановна в качестве инициалов, подписывая свою вторую записку.

### II. ПОВЕСТЬ Л. Н. АНДРЕЕВА «ЖИЗНЬ ВАСИЛИЯ ФИВЕЙСКОГО»

1. а, б.
2. а, в.
3. в, г.

4. Как нам представляется, слабым местом интерпретации является наша попытка обосновать дистанцию между автором и героем. В авторском взгляде вполне могут присутствовать черты одержимости (что можно увидеть во многих других произведениях Андреева). Однако мы считаем, что интенция *данного* текста позволяет говорить о гармонии как о норме, которой противопоставлены различные виды дисгармонии.

### III. РАССКАЗ И. А. БУНИНА «ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ»

1. ж. Если вы не согласны, аргументируйте свой вариант.
2. а, б, г.
3. а, б, г, д, ё.
4. По нашим наблюдениям, анализ изобразительно-выразительных средств практически ничего не привносит в интерпретацию этого рассказа, а вот пространственная композиция его очень интересна: кладбище в начале рассказа противопоставляется саду, а в финале почти сливается с ним.

### IV. ПОЭМА А. А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»

1. а, б, в, г.
2. в, г, д.
3. б, г, д.
4. Как минимум от этого ослабевает художественный эффект, потому что Невский проспект — излюбленный объект изображения в произведениях о Петербурге, символизирующий его богатство и стабильность.

## СЛОВАРЬ НАИБОЛЕЕ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

*Автор* — «организующая художественная воля» (М. М. Бахтин), «завершающая» мир произведения, при этом не имеющая прямого речевого воплощения и выражающаяся через скрытую оценку, сюжет, композицию и т. п.

*Знак* — субститут (заместитель) предмета, явления или другого знака, носитель информации, включающий в себя означающее (план выражения) и означаемое (план содержания), в свою очередь подразделяющееся на значение и смысл.

*Значение* — отношение знака к тем предметным и непредметным реалиям, которые он собой замещает.

*Интенция текста* (от лат. *intentio* — стремление) — совокупность особенностей организации текста, направляющих смыслообразование в сознании читателя. Она возникает одновременно с текстом и создает его единство. Интенции текста можно противопоставить авторский замысел, который часто называют авторским намерением или авторской интенцией. В отличие от интенции текста, авторский замысел предшествует ему и может существенно трансформироваться в процессе воплощения.

*Интерпретация* (от лат. *interpretatio* — посредничество) — объяснение, истолкование, раскрытие значения и смысла.

*Композиция* (от лат. *compositio* — сочинение, составление, примирение) — построение произведения, его уровня или элемента, «конструкция».

*Лирический субъект* — основной субъект речи в лирике. По классификации Б. О. Кормана, включает в себя лирическое «я», лирического героя и другие формы.

*Несобственно-прямая речь* — речь персонажа, «растворенная» в речи автора.

*План выражения (означающее)* — словесное или предметное воплощение знака или последовательности знаков.

*План содержания (означаемое)* — информация, которую несет или генерирует знак или последовательность знаков. Подразделяется на значение и смысл.

*Повествователь* — основной субъект речи в эпическом произведении, от лица которого говорит автор. Повествователь всегда наделен чертами личности или взглядами самого автора, но в то же время его особенности обусловлены художественным заданием. Если повествование идет в первом лице, перед нами личный повествователь, если в третьем — безличный. Если основной субъект речи представляет собой отделенную от автора личность, то его называют *рассказчиком*. В таком случае повествователь выступает в качестве функции — речевого посредника между рассказчиком и читателем.

*Произведение* — жизнь текста в культуре или в сознании его читателей, включающее не только сам текст, но и то, что говорят о нем, его интерпретацию.

*Система* (от греч. *systema* — [целое], составленное из частей) — взаимосвязь (взаимообусловленность) элементов, образующая целое. Законы системы: 1) единство элементов больше их простой суммы ( $1 + 1 > 2$ ); 2) отсутствие лишних элементов (изъятие элемента приводит к появлению новой системы); 3) отсутствие недостающих элементов (дополнение элемента приводит к появлению новой системы); 4) иерархическая организация элементов; 5) взаимосвязь между элементами как одного, так и разных уровней; 6) относительная самостоятельность элементов.

*Смысл* — «это отношение знака к понимающему сознанию» (В. И. Тюпа), способному выявлять содержательное единство текста, несводимое к значениям составляющих его частей и элементов, но учитывающее их. Иначе говоря, смысл текста — это результат установления читателем целесообразности текста, то есть соответствия элементов текста его целям. В зависимости от понимания целей разные читатели могут выделять в одном и том же тексте разные смысловые доминанты.

*Событие рассказа* — единство событий, о которых рассказывается (внутренний мир художественного произведения).

*Событие рассказывания* — единство средств и способов изображения события рассказа, включая язык, субъектов речи, точку зрения и т. п.

*Сюжет* (от фр. *sujet* — тема, предмет) — художественно организованная последовательность событий, включающая в себя систему фабул и различные внефабульные элементы (обрамления, описания, рассуждения, характеристики, эпиграфы и пр.). В сюжете фабульная последовательность может быть существенно трансформирована через нарушение хронологии, выделение или редуцирование отдельных эпизодов. В сюжете события предстают в их словесной оформленности. Для понимания сюжета важно уметь увидеть в нем не только формальные признаки (композицию), но и его подчиненность единой цели (телеологию). Благодаря последней через сюжет в наибольшей степени раскрывается смысл произведения.

*Текст* (от лат. *textum* — связь, соединение) — «семантически организованная последовательность знаков» (Б. А. Успенский). Ю. М. Лотман добавляет три признака текста: выраженность, ограниченность и структурность.

*Телеология* (от греч. *telos* — цель) — представление о чем-то как о ведущем к определенной цели, целесообразном.

*Точка зрения* (от англ. *point of view*) — позиция наблюдателя в тексте, с которой изображаются или оцениваются события.

*Фабула* (от лат. *fabula* — рассказ, история) — хронологически организованная («естественная») последовательность событий, опирающаяся на действие, не зависящая от словесного воплощения и поддающаяся пересказу. Словом *fabula* был переведен на латинский язык аристотелевский термин *mythos* (миф, предание), который греческий философ считал обозначением стержня событийной конструкции произведения (события рассказа).

*Читатель (реципиент)* — 1) адресат произведения, определяющий его структуру; 2) человек, читающий художественный текст; воспринимающее сознание.

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

### *Справочники, энциклопедии*

*Борев Ю.* Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / Юрий Борев. М.: Астрель; Аст, 2003.

Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М.: Высшая школа, 2006.

Западное литературоведение XX века: энциклопедия. М.: Intrada, 2004.

Краткая литературная энциклопедия. Т. 1—9. М.: Сов. энциклопедия, 1962—1978.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001.

Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987.

*Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. М.: Аграф, 2001.

### *Базовые монографии и учебные пособия*

*Долинин К. А.* Интерпретация текста: французский язык / К. А. Долинин. М.: КомКнига, 2005.

*Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение / В. М. Жирмунский. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996.

*Зинченко В. Г.* Методы изучения литературы: системный подход / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. М.: Флинта; Наука, 2002.

*Каллер Дж.* Теория литературы: краткое введение / Джонатан Каллер. М.: Астрель; Аст, 2006.

*Компаньон А.* Демон теории: Литература и здравый смысл / Антуан Компаньон. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001.

*Кухаренко В. А.* Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. М.: Просвещение, 1988.

*Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство — СПб, 1996. С. 18—252.

*Михайлов Н. Н.* Теория художественного текста / Н. Н. Михайлов. М.: Академия, 2006.

*Николина Н. А.* Филологический анализ текста / Н. А. Николина. М.: Академия, 2003.

Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении: в 3 кн. М.: Наука, 1962—1965.

Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004.

*Томашевский Б. В.* Теория литературы: поэтика / Б. В. Томашевский. М.: Аспект Пресс, 1996.

*Уэллек Р.* Теория литературы / Рэне Уэллек, Остин Уоррен. М.: Прогресс, 1978.

*Фарино Е.* Введение в литературоведение / Ежи Фарино. СПб.: Изд-во РГПУ, 2004.

*Фоменко И. В.* Практическая поэтика / И. В. Фоменко. М.: Академия, 2006.

*Хализев В. Е.* Теория литературы / В. Е. Хализев. М.: Высш. шк., 1999.

### *Хрестоматии*

*Бройтман С. Н.* Историческая поэтика: хрестоматия-практикум / С. Н. Бройтман. М.: Академия, 2004.

Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты. Статьи. Эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.

Семиотика: антология. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001.

Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. М.: Прогресс, 1975.

Современная литературная теория: антология. М.: Флинта; Наука, 2004.

*Тамарченко Н. Д.* Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум / Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004.

Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000.



**Монографии, учебные пособия и статьи  
по отдельным темам**

*Аверинцев С. С.* «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. С. Аверинцев // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 110—155.

*Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. М.: Языки русской культуры, 1996.

*Аристотель.* Поэтика / Аристотель. М.: ГИХЛ, 1957.

*Арнольд И. В.* Стилистика. Современный английский язык / И. В. Арнольд. М.: Флинта; Наука, 2006.

*Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. М.: Прогресс, 1994.

*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. М.: Худож. лит., 1975.

*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Искусство, 1986.

*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. М.: Высш. шк., 1989.

*Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. М.: Изд-во АН СССР, 1963.

*Винокур Г. О.* Филологические исследования / Г. О. Винокур. М.: Наука, 1991.

*Волков И. Ф.* Литература как вид художественного творчества / И. Ф. Волков. М.: Просвещение, 1985.

*Волошинов В.* Философия и социология гуманитарных наук / Валентин Волошинов. СПб.: Аста-пресс ltd, 1995.

*Выготский Л.* Психология искусства / Лев Выготский. СПб.: Азбука, 2000.

*Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. М.: Искусство, 1991.

*Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. М.: Прогресс, 1989.

*Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти / М. Л. Гаспаров. М.: Изд-во РГГУ, 2000.

*Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: в 2 т. / Г. В. Ф. Гегель. СПб.: Наука, 1999.

*Гинзбург Л.* Литература в поисках реальности / Лидия Гинзбург. Л.: Сов. писатель, 1987.

*Гинзбург Л.* О лирике / Лидия Гинзбург. Л.: Сов. писатель, 1974.

*Гуковский Г. А.* Изучение литературного произведения в школе: методологические очерки по методике / Г. А. Гуковский. Тула: Автограф, 2000.

*Дешарне Б.* Символ / Бодуэн Дешарне, Люк Нефонтен. М.: Аст; Астрель, 2007.

*Дильтей В.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 4: Герменевтика и теория литературы / Вильгельм Дильтей. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.

*Дюбуа Ж.* Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Эделин, Ж.-М. Клинкенберг, Ф. Мэнге, Ф. Пир, А. Тринон. М.: Прогресс, 1986.

*Женетт Ж.* Фигуры: работы по поэтике / Жерар Женетт. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1—2.

*Захаров В. Н.* О сюжете и фабуле литературного произведения / В. Н. Захаров // Принципы анализа литературного произведения. М.: Изд-во МГУ, 1984. С. 130—136.

*Изер В.* Вымыслообразующие акты: гл. из кн. «Вымышленное и воображаемое: набросок литературной антропологии» / В. Изер // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 23—40.

*Изер В.* Историко-функциональная текстовая модель литературы / В. Изер // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1997. № 3. С. 118—142.

*Ингарден Р.* Исследования по эстетике / Роман Ингарден. М.: Изд-во иностр. лит., 1962.

Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994.

*Корман Б. О.* Избр. труды: теория литературы / Б. О. Корман. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006.

*Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. М.: Просвещение, 1972.

*Лахманн Р.* Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического / Рената Лахманн. СПб.: Академический проект, 2001.

*Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74—87.

*Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. М.: Искусство, 1995.

Лосев А. Ф. Терминологическая многозначность в существующих теориях знака и символа / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 220—245.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998. С. 14—285.

Ляпушкина Е. И. Введение в литературную герменевтику / Е. И. Ляпушкина. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002.

Ман П. де. Аллегии чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / Поль де Ман. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.

Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе / Генрик Маркевич. М.: Прогресс, 1980.

Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении: критическое введение в социологическую поэтику / П. Н. Медведев. М.: Лабиринт, 2003.

Мелетинский Е. М. От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. М.: РГГУ, 2001.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. М.: Восточная лит., 2000.

Михайлов А. В. Языки культуры / А. В. Михайлов. М.: Языки русской культуры, 1997.

Мукаржовский Я. Структуральная поэтика / Ян Мукаржовский. М.: Языки русской культуры, 1996.

Муратов А. Б. Изучение языка художественной литературы как методологическая проблема / А. Б. Муратов. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999.

Новинская Л. П. Введение в стиховедение: метрика, ритмика, строфика, стих и смысл / Л. П. Новинская. Петрозаводск, 2003.

Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. М.: Искусство, 1976.

Риффатерр М. Истина в диэгесисе: гл. из кн. «Истина вымысла» / М. Риффатерр // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 5—22.

Рымарь Н. Т. Теория автора и проблема художественной деятельности / Н. Т. Рымарь, В. П. Скобелев. Воронеж: Логос-траст, 1994.

Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. М.: Языки славянской культуры, 2004.

Сильман Т. Заметки о лирике / Тамара Сильман. Л.: Сов. писатель, 1977.

Смирнов И. Смысл как таковой / Игорь Смирнов. СПб.: Академический проект, 2001.

*Тураева З. Я.* Категория времени: время грамматическое и время художественное / З. Я. Тураева. М.: Высш. шк., 1979.

*Тынянов Ю. Н.* Литературный факт / Ю. Н. Тынянов. М.: Высшая школа, 1993.

*Успенский Б. А.* Поэтика композиции / Б. А. Успенский // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 7—218.

*Хайдеггер М.* Феноменология. Герменевтика. Философия языка / Мартин Хайдеггер. М., 1993.

*Чичерин А. В.* Идеи и стиль: о природе поэтического слова / А. В. Чичерин. М.: Сов. писатель, 1968.

*Шкловский В.* Гамбургский счет: статьи — воспоминания — эссе / Виктор Шкловский. М.: Сов. писатель, 1990.

*Эко У.* Два типа интерпретации / Умберто Эко // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 10—21.

*Эко У.* Роль читателя: исследования по семиотике текста / Умберто Эко. СПб.: Симпозиум; М.: Изд-во РГГУ, 2005.

*Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах / Умберто Эко. М.: Симпозиум, 2004.

*Элиот Т. С.* Назначение поэзии / Томас Стернз Элиот. Киев: AirLand; М.: Совершенство, 1997.

*Эрлих В.* Русский формализм: история и теория / Виктор Эрлих. СПб.: Академический проект, 1996.

*Юнг К. Г.* Собр. соч.: в 19 т. Т. 15: Феномен духа в искусстве и науке / Карл Густав Юнг. М.: Ренессанс, 1992.

*Якобсон Р. О.* Работы по поэтике / Р. О. Якобсон. М.: Прогресс, 1987.

*Яусс Г. Р.* История литературы как провокация литературоведения / Г. Р. Яусс // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34—84.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
ВВЕДЕНИЕ .....	8
Часть 1. УСЛОВИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	
<i>Глава 1. Специфика художественной литературы .....</i>	23
<i>Глава 2. Гуманитарные функции художественной литературы .....</i>	62
<i>Глава 3. Стратегии интерпретации.....</i>	72
<i>Глава 4. Сюжет, фабула и смысл литературного текста .....</i>	10
1	
Часть 2. ПУТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	
<i>Глава 1. Трагедия Старцева в рассказе А. П. Чехова «Ионыч».....</i>	119
<i>Глава 2. Проблема веры в повести Л. Н. Андреева «Жизнь Василия Фивейского» .....</i>	131
<i>Глава 3. Образ легкого дыхания в рассказе И. А. Бунина «Легкое дыхание» .....</i>	144
<i>Глава 4. Стихия и революция в поэме А. А. Блока «Двенадцать».....</i>	157
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	176
ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ .....	180
СЛОВАРЬ НАИБОЛЕЕ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ .....	186
КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ .....	190

Учебное издание

**Матюшкин**  
Александр Васильевич

**ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
ЛИТЕРАТУРНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

*Учебное пособие*

Редактор — Е. А. Нетылько  
Дизайн и компьютерная верстка — А. В. Матюшкин

*В оформлении учебного пособия  
использованы иллюстрации из книги Г. Бидерманна  
«Энциклопедия символов» (М.: Республика, 1996)*

Подписано в печать 01.10.2007. Формат 60 x 84/16.  
Гарнитура Sylfaen. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12.  
Тираж 300 экз. Изд. № 46. Заказ 242.

Карельский государственный педагогический университет  
Республика Карелия, 185000, г. Петрозаводск, ул. Пушкинская, 17  
Печатный цех КГПУ

---

---

Вопрос «зачем эта книга?» мне видится праздным, если не риторическим: нужна уже потому, что при всем обилии вузовских учебников и пособий по теории литературы, вышедших за последние годы, часть их слишком уж сложна для начинающего исследователя, а часть излагает концепции сорокалетней давности, даже не пытаюсь предложить хотя бы новые примеры; к тому же далеко не во всех из них авторы ориентируются на специфику работы преподавателя. Учебное пособие А. В. Матюшкина «Проблемы интерпретации литературного художественного текста» во всех этих планах должно быть оценено положительно: книга умна, нова, доступна и со всей очевидностью основывается на опыте преподавательской работы; она не дает готовых рецептов, а учит понимать, и учит, как мне представляется, успешно.

А. В. Матюшкин внятно и доступно излагает довольно сложные для неподготовленного читателя вещи; и в то же время никогда не скатывается в примитив, в столь часто встречающееся в учебниках разжевывание материала, — он уважает читателя. Поделюсь одним наблюдением: по ходу чтения у меня не раз возникали вопросы, которые хотелось тут же задать автору, но спустя несколько строк автор сам отвечал на мои вопросы; это, как мне представляется, признак высокого профессионализма.

*Ю. В. Доманский,*  
доктор филологических наук,  
профессор кафедры теории литературы  
Тверского государственного университета

---

---