

13. Созина Е.К. Авторское сознание в автобиографическом романе К.Ф. Жакова «Сквозь строй жизни» // Тайё сьылём – коми олём / В этой песне коми жизнь : сборник трудов об основоположниках коми литературы. Сыктывкар, 2008. С. 198–216.

14. Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке. М.: Индрик, 1997.

15. Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (Общий взгляд) // Мировое древо. М., 2010. Т.1. С. 25–52.

Л. А. Меньшиков

**Прагматика понимания текстов
постмодернистской культуры**

УДК 7.038.6:808.1

Постмодернистская культура создаёт новую ситуацию понимания, в которой происходит переворачивание ролей читателя и автора – творца и воспринимающего. Они оказываются в положении, в котором их семиотический статус оказывается неопределённым и вариативным. Постмодернистская философия посвятила много страниц объяснению отношений автора и читателя в культуре. Одной из наиболее подробных и целостных является концепция итальянского писателя и семиотика Умберто Эко, которая отражает переходность искусства в ситуации постмодерна.

Ключевые слова: автор, читатель, прагматика, нарратив, постмодерн, классический текст, постмодернистский текст, стиль, жанр, понимание.

L. A. Menshikov. The pragmatics of the textual understanding in the postmodern situation

The postmodern culture creates a new situation of understanding in which the roles of the reader and author turn themselves. They appear in situation of uncertain and variable semiotic status. The postmodern philosophy devoted many pages to an explanation of the author and reader relations in culture. One of the most detailed and completed is the conception of the italian writer and semiologist Humberto Eco which reflects transitivity of art in a postmodern situation.

Keywords: *Author, reader, pragmatics, narrative, postmodernity, classical text, postmodern text, style, genre, understanding*

Вопросы прагматики текста составляют одну из главных тем постмодернистской эстетики. Принадлежность концепции к постмодернистскому ментальному полю в значительной степени определяется её ответом на вопрос об отношении к авторству, открытости произведения, роли читателя в процессе творчества. Постмодернистская ситуация создаёт основания для разрушения традиционного понимания авторства в искусстве, в результате чего подвижными становятся роли автора и читателя и их прагматические отношения к тексту. Изменение роли читателя и автора в повествовании составляет один из существенных факторов перехода к постмодерну. Читатель всегда был важнейшим участником повествовательного процесса, но в современном искусстве его роль усложняется. Отличие состоит в первую очередь в количественных, а не качественных показателях. Если классический «текст... это ленивый механизм, требующий, чтобы читатель выполнял часть работы за него» [7, с. 9], то постмодернистский текст заставляет читателя выполнять за него всю возможную работу. Текст никогда не представляет описываемое событие адекватно, он никогда не говорит читателю всю правду – либо больше, либо меньше, чем нужно, и задача читателя состоит в том, чтобы определить, сколько нужно и именно так, как нужно, прочитать. Этим читатель ставит текст в рамки определённого стиля. Текст движется и живёт в рамках своего собственного времени, которое может быть медленнее или быстрее времени, в котором живёт читатель. Задача читателя – ухватить эту скорость текста и построить мир восприятия в соответствии с ней. У. Эко отмечает, что «читателю... не всегда удаётся

справиться со скоростью движения текста» [7, с. 12], это характеризует необходимость налаживания отношений между читателем и текстом, необходимость поиска настоящей реальности текста, которая позволит по-настоящему открыть его, не заблудиться в нём. «Лес – это метафора художественного текста» [7, с. 14]. Текст, так же, как и лес, тёмн, дремуч и хаотичен, хождение по тексту – блуждание, напряжённый поиск в состоянии страха и фантастического трепета, ожидание сюрпризов и фантомов, рождаемых сознанием читателя. Это «сад расходящихся троп» Борхеса, в котором каждый прокладывает свою собственную тропинку, не замечая проложенной другим. Прокладывание тропинок в лесу – непрекращающийся выбор, который осуществляет читатель относительно каждого образа и слова, встреченного им в тексте. Каждый образ и каждое слово получают иную интерпретацию в каждом новом прочтении, поэтому они принадлежат не тексту, а читателю. В искусстве после эпохи Просвещения эксперименты с освобождением читателя проводились неоднократно, но часто свобода читателя была лишь кажущейся, часто автор обманывал читателя, создавая иллюзию свободы и приучая его видеть в тексте источник свободы, а затем внезапно окунал его в пространство текста, погружая в многовековую традицию интерпретаций. Читатель XX века понял, что доверять автору опасно. Но столь же опасно и бессмысленно читать текст с точки зрения здравого смысла. Здравый смысл, позволяющий вскрыть авторский обман, не позволит увидеть в тексте содержание.

Для фиксации указанных проблем У. Эко вводит особую классификацию типов авторов и читателей. Среди читателей следует выделять эмпирического и образцового. Эмпирический читатель включает ситуацию восприятия текста в собственную жизнь и видит текст под призмой происходящих с ним событий, охватывающих его чувств, наполняющих его мыслей. Эмпирический читатель всегда воспринимает текст неправильно, неадекватно его предназначению. В этой неправильности проглядывает образцовый читатель – тот, ради которого автор писал текст. Текст с точки зрения автора – всегда некая цель, набор признаков и стереотипов, для которых он создаётся. Этот читатель одновременно и направляет творческий замысел автора, который должен такому читателю со-

ответствовать, и создаётся им, поскольку автор, задумывая определённый текст, рассчитывает на определённого читателя и старается сформировать его.

Постмодернистская культура всегда формирует «два типа читательской ситуации. Первый тип связан с деятельностью воспринимающего сознания, рефлексивного в отношении литературной формы, способного к аналитическим процедурам в отношении художественного языка, что позволяет ему сохранить дистанцию между “миром произведения” и “миром читателя”. Второй тип представляет собой эмпатическую рецепцию, которая состоит в миметическом “желании продублировать произведение на любом другом языке помимо языка самого произведения”. Последний вид чтения (чтение-подражание, чтение-вживание) носит... отчуждающий характер... и представляет собой результат подчинения читателя репрессивной власти произведения» [6, с. 66].

Любой текст – это правила игры, формируемые автором. Образцовый читатель обязуется их соблюдать, он и существует для того, чтобы играть, чётко соблюдая правила. Образцовый читатель – это тот, который необходим классическому тексту для адекватного, правильного, стереотипного его прочтения. Он может так читать текст, поскольку автор насыщает его большим количеством знаков, меток, сигналов («зарубок в лесу»), которые всякий раз замечает образцовый читатель и которые всякий раз направляют его в нужную сторону. Эти сигналы задаются теми эстетическими координатами, в которых находится текст, – его видом, родом, жанром, стилем, исторической и культурной принадлежностью, множеством других обуславливающих его параметров. Автор лишь на первый взгляд является автором всех этих «зарубок в лесу» текста. Правила прочтения и пределы интерпретации текста определены не им. Или определены им, но лишь в определённом смысле. Этот смысл проясняется в том случае, если и автора рассмотреть как эмпирического и образцового. Эмпирический – тот, кто непосредственно создаёт текст, кто делает независимой реальностью тот хаос образов, который подвергнется затем интерпретации и в котором будет плутать читатель. Этот эмпирический автор может лелеять надежду создать для своего произведения образцового читателя, может даже

планировать его, но создаст ли – навсегда остаётся загадкой. Что же ему мешает? У произведения может быть автор, который стремится продемонстрировать своё авторство – в тексте говорит с читателем от первого лица (открыто заявляет: «Я»). Это повествователь, который рассказывает, что же с ним случилось. Такой автор может быть эмпирическим автором, а может им и не быть, а являться только маской автора. Второе лицо, претендующее на то, чтобы быть автором, – передатчик, который рассказывает о том, что было не с ним, тем самым представляя нам интерпретацию повествования. Третье лицо ещё более отдаляет нас от непосредственного участия в описываемом событии, но именно оно и является автором в подлинном смысле – тем, кого У. Эко называет образцовым автором (писателем).

Образцовый автор – это, во-первых, стиль. Та проявляющаяся в процессе чтения очевидность текста, которая представляет его читателю как завершённое целое. Но понятие стиля не устраивает нас по причине того, что стиль слишком определён и слишком завершён, он самодостаточен и не позволяет читателю усомниться в его совершенстве.

Поэтому образцовый автор – это также и голос, который есть проявленная в тексте эмоция, заставляющая читателя сопереживать происходящему и завлекающая его в очеловеченное пространство текста. Голос представляет собой законченную конструкцию текста, которая благодаря своей целостности производит на читателя чётко определённое впечатление. Голос увлекает читателя за собой, заставляет его следовать за всеми перипетиями и поворотами текста. Он есть «инструкция, расписанная по пунктам, которой мы должны следовать» [7, с. 32].

Образцовый автор также может быть трактован как интенция, содержащаяся в тексте и проявляемая только в процессе чтения благодаря читателю. В этом образцовый читатель напоминает «подразумеваемого читателя», описание которого обнаруживается у В. Изера. Тот открывает взаимосвязи, которые скрыты в тексте и становятся заметными только в чтении, в полной мере выявляющем невыявленное текста, его воображаемые миры. «Подлинная жизнь этих воображаемых миров становится все более и более кратко-

срочной, если инсценировка просто представляет собой компенсацию чего-то нам пока недоступного. Понятно, что инсценировка должна не стремиться к самоисчерпанию, но оставаться ничем не ограниченной, пока ее чары не рассеялись» [2, с. 19]. Так только чтение превращает зафиксированную автором информацию в текст, но этот текст содержит в себе потенциального читателя, способного его проявить.

Образцовый читатель конструирует текст как линейность, он последовательно воплощает программу, заложенную автором в текст, который общается с ним посредством механизма «сигнал – ответ» (на каждый сигнал, закодированный в тексте, следует адекватный и однозначный ответ со стороны читателя). Такой читатель представляет определённый и последовательный взгляд на текст, который с точки зрения читателя есть его собственный взгляд, а с точки зрения текста и автора – разворачивание программы, заложенной автором в тексте. И читатель, и текст рождаются из проявления авторских сигналов, сформированных в виде законченного набора инструкций, которым является произведение. Автор закладывает такого читателя в произведение в процессе его создания как структуру, направляющую последующий процесс чтения. Образцовый читатель смоделирован до начала чтения, он и не читатель вообще, а лишь определённая фигура текста, подчиняющаяся ему и создаваемая им тогда, когда произведению удастся прочитаться в своём читателе.

Образцовый автор не зависит от стиля и типа художественного дискурса, в котором он воплощается. Любое произведение, построенное по принципу необходимости адекватного прочтения, содержит в себе образцового автора. Образцовый автор в любом произведении существует как центральный голос, но наряду с ним могут быть задействованы и другие персонажи, понимаемые как авторы, – автор эмпирический, рассказчик и «ещё менее вразумительные существа, причём с одной явственной целью: запутать читателя» [7, с. 37].

Множество эмпирических авторов, которые могут присутствовать в произведении, лишь на первый взгляд создают разноголосицу мнений и многообразие точек зрения на излагаемую тему, равно

как и различные рассказчики, которые могут даже противоречить друг другу. На самом деле все они объединяются в пространстве произведения одним мнением – мнением образцового автора, того приёма, который сначала устраивает, а затем организует путаницу голосов эмпирических авторов с одной единственной целью: создать эффект правдоподобия и незаинтересованности в изложении собственной точки зрения на ситуацию. В любом произведении эти голоса путаются. Рассказчики, свидетели событий, обеспечивают достоверность и близость к первоисточнику. Эмпирические авторы задают атмосферу реальности художественного пространства произведения, вместе с тем чётко противопоставляя вымышленный художественный мир реальному миру событий, они отвечают за точную и непосредственную передачу того, что поведали рассказчики, они – ответственные авторы, не позволяющие себе грешить против истины. Наконец, образцовый автор соединяет их всех в непротиворечивую идеологическую картину произведения, которая вместе с тем есть образцовый читатель, прочитываемый в произведении и прочитывающий его как целостный и законченный текст. Образцовый автор и образцовый читатель взаимно формируют друг друга в процессе создания (и – что тождественно – чтения) текста. Текст становится игрой образцового читателя и образцового автора, ставка в которой – взаимное воспитание ими друг друга. Читатель и автор играют по взаимно признаваемым правилам, так как оба изначально знают, что от них в этой игре требуется. Автор воплощает в произведении себя как готовый стиль, а читатель выстраивается в соответствии с этим стилем, помогая ему обратиться из мечты автора в реальность текста. Происходит игра с текстом, которая одновременно есть игра мышления, а «мышление, понятое как интеллектуальная игра, сопровождающая схватывание слов, – тоже интенциональность: оно тоже направлено на означаемый объект. Однако это не значит, что оно имеет дело с существующим предметом, а потому не имеет права полагать его в качестве существующего» [3, с. 105].

Поэтому читательская стратегия построения текста предполагает два варианта. Первый вариант – линейное чтение (У. Эко сопоставляет его с путешествием по лесу, при котором бродящий вы-

бирает один маршрут и следует ему), второй – чтение нелинейное, с возвратами, ответвлениями и повторами (в лесу это желание осмотреть как можно больше уголков и тропинок, понять их связи и устройство). Первый тип чтения осуществляет образцовый читатель первого уровня, второй – образцовый читатель второго уровня. Первый ориентирован на познавательную цель – узнать, ради чего писался текст, чем он кончится, каков его окончательный смысл. Для этого произведение читается один раз, после которого смысл открывается и дальнейшее чтение становится бессмысленным. Но тот же текст можно перечитывать. Это делается для выявления в нём образцового автора с целью понимания того, как этот текст организован, какие в нём есть входы и выходы, как переплетаются и возникают его многообразные смыслы. Понять, каков образцовый автор того или иного произведения, значит понять, какого образцового читателя он предполагает. То есть чтение второго типа помогает читателю открыть себя в тексте и вместе с тем спроецировать себя на этот текст. Для этого произведение читается множество раз – при каждом новом чтении открываются новые грани образцового автора и образцового читателя, в текст вчитываются новые смыслы. Процесс понимания того, как представлен образцовый автор в тексте, есть процесс превращения эмпирического читателя (который просто читает) в образцового читателя первого уровня (который вычитывает смысл) и в образцового читателя второго уровня (который сам вчитывается – встраивается – в текст). Тем самым читатель становится не только соавтором, но и полноценным автором получаемого текста. Это происходит потому, что «текст – механизм ленивый, требующий, чтобы читатель выполнял за него львиную долю работы» [7, с. 52]. Текст заставляет читателя быть внимательнее, увлекает его, подталкивает его к тому, чтобы, раз начав, уже никогда не прерывать чтение. Текст включает читателя в свою ретроспективу и в свою перспективу, читатель становится участником бытия текста. События текста приобретают для него актуальность, становятся фактами его собственного существования. Так становится очевидным, что «историчность литературы заключается не в установленной *post festum* взаимосвязи “литературных фактов”, а в предшествующем понимании литературного произведения читателем» [1, с. 18].

Читатель воспринимает своё прошлое под призмой прочитанного текста, точно так же он строит своё будущее. Прошлое читателя включается в текст, оно отражается в нём, играет с ним, оно компенсирует те недосказанности, которые обойдены вниманием автора и не оказались включёнными в текст. Будущее читателя также обусловлено текстом, оно уже раз и навсегда изменено, оно – «проявление нарративного нетерпения» [7, с. 55] – стремления «заговорить» будущее. Такое отношение ко времени произведения выстраивается тогда, когда читатель уже сформирован как образцовый. Эмпирический читатель не вступает в такое отношение со временем произведения. Эмпирический читатель видит только время произведения и (насколько может) объективно его оценивает. Он не соотносит это время со своим субъективным временем, он не видит его связей с прошлым и будущим, он воспринимает прочитываемое только в рамках настоящего времени чтения. Когда же чтение закончено, реальное время жизни восстанавливается, и виртуальное время произведения остаётся замкнутым для эмпирического читателя и никак не связанным со временем внешним, со временем жизни. Образцовый же читатель включает время произведения в реальное время – в то, что было до него, и в то, что будет после. Превращение эмпирического читателя в образцового и происходит через эти эксперименты со временем – через проецирования мира чтения на свой собственный мир и встраивание его в реальные жизненные координаты. Для этого необходимо, чтобы читатель хорошо представил связь событий, о которых повествует ему произведение, с реальностью. При этом автор и рассказчик не только не заботятся о том, чтобы читателю оказывалась ясной связь этих событий, они ещё и намеренно вносят в них путаницу – путаницу целенаправленную, имеющую задачей формирование особого представления, внешнего по отношению к событию смысла, определённой ориентации читателя в пространстве данного события. Читатель обязан проследить реальную последовательность событий в произведении и связь этих событий с реальной жизнью – тогда он может сказать, что проник в тайный замысел, которому следовал автор.

С литературоведческой точки зрения эти отношения У. Эко называет отношением фавулы и сюжета. Но эти же отношения суще-

ствуют не только в литературном тексте, они существуют в любом художественном тексте и тексте культуры, который содержит в себе взаимодействие автора и читателя – творца и воспринимающего. Фабула представляет собой простую последовательность событий, расположенных в том порядке и в том времени, как они происходили в реальности. Сюжет – это авторский взгляд на цепочку событий, последовательность действий в которой отражает определённую установку автора, раскрывает его цель. То есть сюжет строит автора как автора образцового.

Несоответствие фабулы и сюжета служит тем зазором, через который в произведение может проникнуть своеволие читателя. Это возможно потому, что и фабула, и сюжет могут быть подвержены «переводу в другие семантические системы» [7, с. 65]. Фабула – обязательный элемент текста, она может выражаться посредством различных дискурсов, и именно эти дискурсы принуждают читателя быть образцовым. Через дискурс образцовый автор передаёт своё отношение к фабуле, насыщает её своими идеологическими установками и стереотипами. Фабула проявляется открыто, она непосредственно выражает голос автора, который неявно выражается через дискурс, но тем не менее столь же непосредственно прочитывается читателем. На более глубинном уровне авторское отношение сконцентрировано в сюжете, который в тексте может и отсутствовать. Сюжет, как и дискурс, несёт голос автора, притом голос, заключённый в тексте осознанно и преднамеренно. Он ещё более активно, чем дискурс, «вчитывает» читателя в авторскую точку зрения. Такой читатель выступает «как носитель мифологического сознания: он верит в истину мифа, находится во власти мифа и оттого в практике эмфатического чтения идентифицирует себя с литературными героями, выстраивая свою историю соответственно эстетическому императиву читаемых произведений или эстетическому императиву, веру в который присваивает им автор» [5, с. 18].

Вопросом для У. Эко становится проблема отсутствующей фабулы – возможности существования текста, в котором «есть сюжет, но нет фабулы» [7, с. 68]. Существование текстов, в которых автор намеренно сбивает читателя с толку, стремится запутать, с тем чтобы ему не раскрылась первоначальная и подлинная цепочка собы-

тий, чтобы остался невыявленным их общий смысл. Такой подход называется «кока-кольным подходом в литературоведении» [7, с. 70]. Идея сокрытия от читателя смысла смехотворна и предполагает собой сознательное наведение тумана на достаточно простые и очевидные процедуры бытия текста. Первые примеры такого подхода можно обнаружить в романтических текстах, в которых фабула может прочитываться лишь через слабые намёки и случайные обмолвки, недосказанности, специально или случайно оставленные автором. В полной мере он проявился в модернистской и авангардной культуре. Фабула как прямая хронологическая последовательность происходящих событий является обязательным структурным элементом классического текста, явно и очевидно прочитываемым эмпирическим читателем. Сюжет как последовательность описания событий, содержащая обычно значительное количество скачков в прошлое и будущее, явно выражает намерение автора сообщить нечто и спрятаться от читателя в дебрях текста. Тем самым в тексте может существовать несколько времён, каждое из которых начинается от определённой точки, собирающей в себе в качестве настоящего времени одного из авторов перспективную и ретроспективную точки его зрения. Читатель, пытаясь понять текст, спроецировать его на реальность, неосознанно, на основании ряда текстуальных времён реконструирует время реальности, ставшей содержанием текста. Читатель первого уровня делает это неосознанно, такое чтение развеивает для него тот флёр загадочности и фантастичности художественного мира, который создаётся каждым текстом. Читатель же второго уровня увидит за этими перипетиями времён определённый порядок авторского взгляда, определённый авторский мир, организующий в тексте реальность действительного мира посредством ритма, свойственного тому или иному авторскому стилю. Такая организация и есть авторский стиль, который должен быть прочитан читателем второго уровня. Таким образом, сюжет представляет собой своеобразную музыкальную партитуру текста, определяющую порядок его воспроизведения, исполнения читателями. Тем самым сюжет восполняет, казалось бы, отсутствующее в некоторых видах искусства, и в частности в литературе, звено исполнения, явно наличествующее в музыке. Образцовый читатель

– это и есть исполнитель, призванный расшифровать, представить эмпирическому читателю стиль того или иного авторского текста. Сюжетное пространство может быть предельно сжатым, а может быть, наоборот, «раздутым» относительно фабулы, оно позволяет «переключать скорости» восприятия текста.

Сюжет, в отличие от фабулы (которая сосредоточена в словах), находится «не в словах, а в промежутках между словами» [7, с. 81]. Отношения сюжета и фабулы определяют ряд особенностей художественного текста – прежде всего предпочтения в выборе средств выразительности, задающих тот или иной стиль.

Процесс чтения представляет собой игру сюжета и фабулы, в которую вовлекаются читатели, участвующие в построении смысла. Образцовый и эмпирический читатели содействуют друг другу. Они оказываются обязательными участниками любого факта чтения, они в равной мере способствуют рождению смысла, с той лишь разницей, что образцовый читатель приписывает открытый смысл замыслу образцового автора, а эмпирический читатель комбинирует случайные факты, случайно поставленные рядом усилиями эмпирического автора. Стиль, который есть инструкция чтения, очевидная образцовому читателю и воспроизводимая им, одновременно с этим конструируется эмпирическим читателем как пространство, отличающее сюжет от фабулы. Тем самым произведение реализует свою открытость, поскольку «открытые произведения ставят вопросы, а не дают окончательного ответа. Они допускают и в то же время координируют смену истолкований, смещение перспектив. Они представляют собой одновременно эпистемологическую метафору изменчивой картины, не поддающейся четкой и окончательной интерпретации, и метафору самой возможности подобных изменений» [4, с. 46].

В рамках такой процедуры чтения трудно сохранить чистоту стиля, которая должна соответствовать прочитываемому тексту. У. Эко обвиняет Э. По, требовавшего короткого художественного произведения, которое может быть прочитано за один приём, без перерыва, поскольку «если требуется чтение в два присеста, во впечатление вмешиваются мирские дела и что-либо подобное цельности сразу разрушено» [7, с. 84]. Чтение всегда добавляет в чистый

стиль некоторое количество внешней стилистической информации, разбавляющей её чистоту и придающей результату чтения эффект коллажности. Таким образом, можно прийти к выводу о проникновении постмодерна как стиля, определяющего пространство между чтениями, которое всегда присутствует в тексте, прочитываемом на основании художественного произведения. Такое чтение осуществляет бытие произведения как художественного факта, цель его в «удовольствии, которое выводится единственно лишь из чувства тождества – повторения» [7, с. 85]. За счёт этого эффекта автор формирует читателей посредством свойственных каждому из них методов: читателя первого уровня через удивление, читателя второго уровня – через сотворчество, которое открывает в нём возможность бесконечного чтения, бесконечного исследования текста с целью открытия в нём новизны. Новизны, которая является индикатором творчества в любом, даже постмодернистском, тексте.

1. Ананьева Е. М. Антропология литературы: Человек пишущий // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 6. 2009. Вып. 4. С. 16–21.

2. Изер В. К антропологии художественной литературы // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. С. 7–21.

3. Левинас Э. Теория интуиции в феноменологии Гуссерля // Культурология. 2002. № 1. С. 105–132.

4. Подвойский Д.Г. (Свое)временность современного искусства: Эстетические практики модерна и их теоретические описания // Вестник РУДН. Сер. «Социология». 2008. № 3. С. 38–52.

5. Турышева О.Н. Культурная мифология чтения как предмет литературной рефлексии // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2010. Т. 72. № 1. С. 6–19.

6. Турышева О.Н. Ситуация читателя как вопрос литературы // Филология и человек. 2010. № 3. С. 66–76.

7. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах : авторский сборник. М.: Симпозиум, 2002.