

Г. Мамедов

Соотношение фикционального и воображаемого в «Шести прогулках в литературных лесах» У. Эко

(Работа по курсу Н.Г. Полтавцевой «Антропология литературы Серебряного века»)

«Шесть прогулок в литературных лесах» - это шесть Нортоновских лекций, прочитанных Умберто Эко в 1994 г. В Гарвардском университете. Эти лекции известного ученого-семиолога и автора интеллектуальных бестселлеров раскрывают концептуальные взгляды Эко на проблему интерпретации художественных текстов, изложенные им в нескольких предшествующих работах, таких как «The Role of the Reader» (1979), «The Limits of Interpretation» (1990) и «Interpretation and Overinterpretation» (1992), в которых уже намечается определенный отход от распространенной постструктуралистской парадигмы с ее абсолютной автономией художественного текста и «смертью автора».

Название для цикла лекций было выбрано Эко не случайно. Лес – метафора художественного текста, полного возможных, мнимых и реальных троп, тропинок и тропинок, которые приходится выбирать читателю на каждой развилке. Эко не оспаривает эмпирическую индивидуальность этого выбора, который также зависит от множества существенных и не очень факторов и «Шесть прогулок в литературных лесах» - не путеводитель или сборник рецептов по собиранию полезных грибов и ягод, а скорее общее руководство как, уж оказавшись в лесу, в нем не заблудиться: «Это мое право - прогуливаясь по лесу, использовать каждое происшествие и каждое открытие, чтобы побольше узнать о жизни, о прошлом и будущем. Однако поскольку лес создан для всех, я не должен искать там факты и переживания, принадлежащие только мне. В противном случае [...] я уже не интерпретирую текст, а *использую* его. Использовать текст для своих мечтаний отнюдь не запрещено, и мы все этим иногда занимаемся, однако мечтания – занятия не для посторонних глаз, а литературный лес – это не частный огород»¹. Таким образом, Эко указывает на то, что для осуществления адекватной интерпретации необходимо придерживаться определенных правил и конвенций, которые и уберегут незадачливого «читателя – грибника» от бессмысленного и выматывающего плутания по литературному лесу.

К концу 1980-х началу 1990-х годов отмечается существенная смена если не парадигм, то, во всяком случае, приоритетов литературной теории, озабоченной до той поры бесконечным продуцированием всевозможных интерпретативных моделей, которые как матрицу нужно было накладывать на текст, чтобы вычитать, а зачастую вчитать в него тот или иной дискурс. Подобная конвейерная простота производства интерпретаций наряду с серьезными исследованиями (психоаналитическими, гендерными, постколониальными), рождала, да и продолжает рождать, множество беспочвенных спекуляций – как например алхимический способ прочтения «Красной шапочки». У.Эко предостерегает потенциальных интерпретаторов от подобного соблазнительного выбора: «Из текстов можно вывести то, о чем в них не говорится впрямую, - на этом и основано читательское содействие, - однако нельзя заставить их говорить обратное тому, что в них сказано на самом деле»².

В. Изер, рассуждая в статье «К антропологии литературы»³ о смене приоритетов литературной теории, говорит о том, что основной задачей литературоведения в эпоху, когда литература и искусство больше не являются культуuroобразующими парадигмами современной цивилизации, уступив натиску средств массовой коммуникации и став

¹ У. Эко «Шесть прогулок в литературных лесах», symposium, С-Пб.: 2002, стр. 21

² Ibid. стр.172

³ Опубликовано в 1989г., на русском в «Логос № 2», 1999; «Новое литературное обозрение № 94», 2008.

одними из них, должно стать исследование медиальной и означающей функций литературы, выяснение антропологических оснований литературы как средства коммуникации и тех потребностей, которые она обеспечивает, главной из которых, конечно же, является потребность вымысла.

Утверждение «Вымыслы есть изобретения, наделяющие человечество способностью саморасширения», Изер рассматривает с нескольких позиций, уделяя особое внимание дифференциации различных повседневных вымыслов от *фикциональности художественной литературы*. Основываясь на концепциях, разработанных еще в XIX в., Бенгамом и Файхенгером, Изер приходит к выводам о том, что художественный вымысел есть средство объяснения и даже становления реальности, который существовал уже и в более древних мифических обликах.

Подобный же взгляд на проблему фикциональности художественной литературы разделяет и У. Эко. Можно сказать, что тезис «Такова всегда была функция мифа: сообщить форму, структуру, хаосу человеческого опыта»⁴ рефреном проходит через все шесть лекций. Главным достоинством художественного текста, влекущим нас к художественной литературе, является то, что в рамках художественного текста понятие правды бесспорно, тогда как к реальному миру подобное утверждение применить нельзя. Отношение к фактам, изложенным в художественном тексте, как к *истинным* есть одна из основных конвенций, следование которой обеспечивает адекватную интерпретацию. Говорящий волк – истинный (правдивый) феномен универсума «Красной шапочки», и, пожалуй, неразумно будет вступать в заочный спор с автором сказки, приводя опровергающие данный факт аргументы из зоологического справочника.

Однако соотношение истинного и ложного в рамках художественного текста не так однозначно, как может показаться на первый взгляд. По выражению Эко, «вымышленные миры действительно паразитируют на настоящем»⁵, что означает: чтобы быть в состоянии адекватно воспринять, понять, и тем более интерпретировать «малый мир», коим является любой художественный текст, необходимо обладать обширными знаниями о большом настоящем мире, т.е. владеть определенной частью т.н. Всемирной Энциклопедии, или, выражаясь в терминах теории информации, обладать *информационной компетентностью*. Различные тексты требуют различную степень информационной компетентности от читателя. Однако к неадекватному восприятию текста приводит не только недостаточная, но и избыточная информационная компетентность, примененная не к месту. Пример подобного «плутания» - подробно рассматриваемая Эко фактическая ошибка, допущенная А. Дюма в романе «Три мушкетера». Дюма в тексте романа использовал название улицы (Сервандони), которая не могла так называться в исторический период, к которому относится повествование. Избыточная информированность Эко по этому поводу, вылившаяся в «увлекательное странствие в мир истории и эрудиции», не предполагалась автором текста, а само ошибочное использование название улицы, не было *интенциональным* и в рамках авторского замысла не несло никакой дополнительной семантической нагрузки – зашифрованного сообщения, намека или саспенса, а потому, по мнению Эко подобные экзерсисы не могут относиться к интерпретации, а являются *использованием текста*. Разница между интерпретацией и использованием текста принципиальна для Эко и подробно рассматривается им в двух последних по времени работах, упомянутых выше. Введение данной дифференциации существенно отличается от постструктуралистского метода деконструкции и принципа неограниченного множества интерпретаций, при которой авторский нарративный дискурс лишен какого-либо смыслопроясняющего приоритета и является лишь одной из возможных интерпретаций.

Авторский замысел, выраженный во внутренней организации и соотношении различных текстовых уровней – фабулы, сюжета и дискурса, является для Эко ключевым концептом,

⁴ Ibid. стр.163

⁵ Ibid. стр.153

который должен быть учтен интерпретатором текста. Соотношение текстовых уровней, а также набор авторских нарративных приемов, обычно определяемых как *стиль*, Эко называет *Образцовым автором*.

Авторский замысел, включает в себя и такой концепт как *Образцовый читатель*, т.е. тот идеальный тип читателя, который по замыслу автора, будет, скажем, смеяться над смешным и плакать над грустным. Образцовый читатель «Трех мушкетеров» не станет пылливо распутывать «загадку улицы Сервандони», а образцовый читатель Джойса - «идеальный читатель, мучимый идеальной несонницей». Образцовый читатель всегда обладает необходимым уровнем информационной компетентности и соблюдает все правила литературного леса. Образцовый читатель (зритель) не будет интересоваться количеством жителей горной деревушки, изображенной на картине, или обвинять писателя, что он не упомянул в книге о пожаре, случившемся в одном хронотопе с повествованием.

Для Эко существует образцовый читатель двух уровней. Образцовый читатель первого уровня дочитывает книгу до конца, как уже отмечалось выше, соблюдая все предписанные конвенции и применяя абсолютно необходимый уровень информационной компетентности. Перед образцовым читателем второго уровня стоит куда более сложная задача – не просто прочитать текст в соответствии с авторским замыслом, но и быть в состоянии дешифровать этот замысел. По мнению Эко именно в этом и заключается смысл интерпретации. Наша страсть к вымышленным мирам объясняется не только желанием придать форму сложному и неоднозначному реальному миру, но и в абсолютной уверенности наличия у «малого мира» художественного текста авторского замысла, его демиургической сущности: «Проблема с реальным миром состоит в том, что с самой зари времен люди гадают, есть ли в нем смысл, и если да, то какой. Что же до вымышленных миров, мы знаем наверняка, что в них есть смысл, что авторская сущность присутствует вовне – как фигура создателя и внутри – как набор инструкций для чтения»⁶.

Однако некоторые «инструкции для чтения» абсолютно необходимо получить не только внутри текста, но и за его пределами. Здесь имеется виду *паратекстуальность* – ряд внешних, нетекстовых факторов, которые призваны помочь читателю сориентироваться как относительно истинности и ложности фактов внутритекстового пространства, так и относительно внетекстового контекста. Привлекая внимание к проблеме паратекстуальности, Эко приводит пример неоднозначной реакции, которую вызвала публикация фельетона в ежедневной газете, где в качестве персонажа фигурировал сам Эко, и персонаж этот был убит. Некоторые из знакомых Эко восприняли эту информацию серьезно, несмотря на ряд явных пратекстуальных факторов – как место публикации и гарнитура набора.

Курс лекций и, соответственно, книга завершаются рассказом, о том, к чему приводит несознательное и вполне осознанное нарушение авторско-читательских конвенций, выход за «пределы интерпретации» в сферу спекулятивного использования текста. Эко подробно раскрывает историко-литературную подоплеку печально известных «Протоколов Сионских мудрецов», вскрывая не только известные факты исторических фальсификаций (Гедше, Рачковским) и историко-политический контекст, на фоне, которого они осуществлялись, но и литературные источники самого текста – бульварные романы Эжена Сю и популярное чтение Дюма. Параноидальное воображение, нездоровые амбиции и откровенное тупоумие различных исторических персонажей в период (и при участии) от Наполеона до Гитлера, прямо и косвенно способствовали тому, какую роль в истории XXв. сыграл этот посредственный компилятивный текст.

Проблема взаимодействия сфер этического, политического и эстетического, которая затрагивается Эко в последней лекции, безусловно одна из самых актуальных для всего XX в. и остается таковой в XXI.

⁶ Ibid. стр.218

В 2008 году журнал НЛО провел опрос⁷ ряда литературных и художественных критиков и теоретиков, посвященный данной проблематике, в свете анализа литературных произведений. Ответы были опубликованы в журнале под заголовком «По ту сторону иерархии...». Действительно, практически все⁸ участники опроса на вопрос о возможности какой-либо иерархии соподчинения этики, эстетики и политики, и как сфер социальной практики, так и при анализе текстов категорически отвергли этот тезис. Никто из участников не допускает какой-либо иерархии и соподчинения сфер «этического», «эстетического» и «политического». Преодоление «автономии искусства», слияние и размытость границ между искусством, политикой и обществом с его моралью и традициями для нас не новость. Последние бастионы «автономии» были разрушены изнутри и окончательно пали, вырвавшись на улицы городов по обе стороны Атлантического океана в 1968. В визуальном искусстве преодоление «автономии» ознаменовало закат минимализма и концептуализма, которые сменились практиками институциональной критики, эстетикой взаимодействия и другими, принципиально не признававшими за искусством музейной стерильности, герметичности и политической амбивалентности. Однако иерархия, предполагающая автономию художественного текста, обеспечивающаяся фикциональностью и авторским замыслом, на которой еще настаивают и В. Изер и У.Эко в начале 1990-х, оказывается абсолютно несостоятельной в конце 2000-х.

Однако мне бы хотелось обратить в этой связи внимание на и фигуру автора, который зачастую оказывается в прямом смысле физической жертвой отсутствия этой иерархии, когда подвергается преследованиям религиозных фанатиков, как в случае с голландским режиссером Тео Ван Гогом, убитым фанатиком за фильм о насилии в отношении мусульманских женщин, или авторитарных режимов, как фотограф Умида Ахмедова, в отношении которой в Узбекистане возбуждено уголовное дело по обвинению в клевете и оскорблении. Полное снятие иерархии между «политическим», «этическим» и «эстетическим», не несущее за собой угрозы свободе и жизни художника, возможно только при определенной качественной соотнесенности всех трех сфер. Как мне видится, такого прецедента в мире еще не существует. Поэтому преодоление автономии искусства, при которой художник оказывается в относительной безопасности возможно только в случае резонанса «эстетического» с одной из двух оставшихся сфер. Так, феномен русского рока, явления, вышедшего за рамки музыкального и ставшего катализатором общественных и политических изменений, был возможен благодаря соотнесенности ориентированных на свободу и перемены искусства и общества – т.е. «эстетического» и «этического», противостоявших окостеневшему реакционному «политическому». Пример резонанса «эстетического» и «политического» - карикатурный скандал в Европе. Политическая система, причем отнюдь не леволиберальная, а очень даже консервативно правая, оказалась на стороне искусства, противостоявшего радикальной мусульманской, но все же европейской общественности.

Рискуя так или иначе быть обвиненным в некоторой близорукой консервативности, я склонен разделить позицию У. Эко о необходимости относится к художественному тексту в первую очередь как к вымыслу, порой спорному, неоднозначному, противоречивому, содержащему взаимоисключения, требующему восприятия в своей собственной, отличной от общепринятой, парадигматике, придающему форму и в то же время усложняющему реальный мир, но все равно остающемуся вымыслом.

⁷«НЛО» № 91, 2008, эл. версия: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/>

⁸ О приоритетной роли эстетического измерения – о доминанте (по Р. Якобсону) эстетической функции художественного произведения при его анализе и использовании - высказался только А. Скидан.