

## ЛИТЕРАТУРА

1. Попова, З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: ВГУ, 2001. – 313 с.
2. Воркачев, С.Г. Культурный концепт и его значение / С.Г. Воркачев // Труды КГУ. Сер. Гуманитарные науки. – Краснодар, 2003. – Т. 17, Вып. 2. – С. 34 – 50.
3. Тик, Л. Витория Аккоромбона: Роман в 5 кн. / Л. Тик. – М.: Наука, 2003. – 437 с.
4. Теория литературы: Учеб. пособие: в 2 т.; под ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Академия, 2004. – Т. 1: Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 512 с.
5. Сафонова, Е.Л. Концепт судьбы в романе В. Набокова «Лолита» / Е.Л. Сафонова // Балт. филол. курьер: науч. журн.; редкол.: В. Грешных (гл. ред.) [и др.]. – Калининград: Изд-во КГУ, 2004. – №4. – С. 44 – 49.
6. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
7. Метерлинк, М. Сокровище смиренных; Мудрость и судьба / М. Метерлинк; пер. с франц. Н. Минского, Л.В. Вилькиной. – Томск: Водолей, 1994. – 256 с.
8. Аскольдов, С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста. Антология / Под ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267 – 279.
9. Колесов, В.В. Ментальная характеристика слова в лексикологических трудах В.В. Виноградова / В.В. Колесов // Вестник МГУ. – Сер. 9. – 1995. – № 3. – С. 34 – 48.
10. Шмелев, А.Д. Русская языковая модель мира: материалы к словарю / А.Д. Шмелев. – М., 2002. – 287 с.
11. Вепрева, И.Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху / И.Т. Вепрева. – М.: Олма-Пресс, 2005. – 377 с.
12. Воркачев, С.Г. Концепт «оскорбление» и его этимологическая память / С.Г. Воркачев, Г.В. Кусов // Теоретическая и прикладная лингвистика. – Воронеж: ВГТУ, 2002. – Вып. 2. – С. 90 – 102.

*Т.Е. Автухович (Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы)*

### РИТОРИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

В конце XX – начале XXI века ситуация в литературе и соответственно литературоведении обрела признаки переходности, что проявляется в гротескном сочетании несводимых друг к другу характеристик. С одной стороны, метафорическая «смерть Автора», с другой его «бессмертие» в лице бесконечного ряда клонов-скрипторов, авторов массовой и сетевой литературы. С одной стороны, книжный бум, множество издательств, заполненные полки книжных магазинов, с другой – не читающее или потребляющее только массовую литературу поколение, разговоры (и не только) о ненужности уроков литературы в школе, заботы методистов – школьных и вузовских – о способах приобщения к чтению, причем не только школьников, но и студентов-филологов, то есть явный признак «смерти литературы». С одной стороны, «гуманитарный бум», количественное и даже качественное (главным образом за счет освоения западных исследовательских техник) приращение литературоведческих исследований, с другой – очевидная тенденция к размыванию границ собственно литературоведения, растворению его в культурологии, философии, социологии, когнитивистике (которые, как пишет И. Ильин, используют изящную словесность в качестве испытательного полигона для построения собственных научных концепций), тенденция, которая означает не столько повышение статуса литературоведения (как считают некоторые аналитики, литературоведение превращается в некое метазнание современной гуманитарной науки), сколько попытку выжить в изменившейся социокультурной ситуации, то есть свидетельствует о «смерти» литературоведения.

Эти симптомы, характеризующие современность как антилолитературоцентристскую стадию развития человечества, порождают противоположные прогнозы – от пессимистических выводов о том, что у литературы нет будущего и литературоведение как наука изжило себя и скоро станет уделом, родом хобби, горстки энтузиастов, членов Клуба Чудаков, занимающихся никому не нужной «игрой в бисер», до оптимистических заверений в обратном.

С подобной ситуацией еще раньше – в 70-е годы прошлого века столкнулись на Западе и даже успели в большей или меньшей степени отразить ее. В статье «От метода к теории. О состоянии дел в литературоведении» Клаус-Михаель Богдаль справедливо обозначил ту роковую роль, которую, наряду с прочими факторами, сыграло литературоведение XX века в уничтожении своего объекта –

литературы: утратив в результате научного анализа структуралистского и постструктуралистского толка свою исключительность как способа духовного постижения мира, литература «постепенно превращается в сознании и в повседневной жизни <...> в продукт потребления, в такой же товар, как и все прочие» [1, с. 51]. По мнению автора статьи, попытки превратить литературоведение в науку, которыми были отмечены прежде всего 60-е годы, привели к «методологическому модернизационному сдвигу», важнейшие оппозиции которого он обозначил следующим образом: Литература/Текст; правда искусства/научная правда; единственность произведения/интертекстуальность; эмоциональное чтение/чтение симптомов; понимание скрытого значения (интерпретация)/описание структур, правил, функций (анализ); доминантность означаемого/доминантность означающего; сохранение и передача традиции/систематизация знаний; культурная ценность/общественная функция [1, с. 54]. Призывы профессиональных литературоведов, а также учителей и вузовских преподавателей «спасти чтение как ценность», соответственно попытки литературоведения восстановить свою культурную функцию за счет симбиоза с другими гуманитарными науками воспринимались тогда как запоздалые и безнадежные в ситуации перехода в эру информационного общества. Именно развитием «информационной экономики» и реакцией отторжения на все формы идеологического господства власти, с которыми общество второй половины XX века идентифицировало и литературу, и литературоведение, объяснял К.-М. Богдаль катастрофические изменения в их статусе.

Сегодня эти симптомы чаще квалифицируются как проявление цивилизационного сдвига – результата вхождения общества в иное культурное пространство, в котором литература будет выполнять иные функции и приобретет качественно иной облик, а соответственно литературоведение должно будет выработать новую исследовательскую парадигму. С этой точки зрения указанные признаки кризиса в литературе и литературоведении оказываются поиском такой парадигмы.

От имманентного анализа художественной формы и структуры текста к исследованию разнообразных контекстов художественного произведения и осознанию его диалогической природы – такова логика развития литературоведения XX века, закономерным завершением которого на рубеже XX–XXI веков становится поиск методологических подходов, которые позволят «восстановить динамическое соотношение и диалектическое сопряжение методов структурно-семиотических и собственно эстетических, в том числе и аксиологических, в свете актуальных задач феноменологической герменевтики» [2, с. 119].

При всем многообразии этих поисков очевидны их основные векторы: установка на использование в литературоведении синергетической парадигмы современного знания; антропологическая составляющая как целеполагание науки о литературе; герменевтический модус литературоведческого исследования; целостный подход к литературному произведению как семиозстетическому феномену [3], в создании которого определяющую роль играет язык. Очевидно и подспудное стремление вернуть литературоведению миссию извлечения смысла, что, безусловно, на фоне тотальной пассивности читателя, эпигонства литературы [4, с. 36], смены носителей [5, с. 71], проблематизации, более того, отрицания авторитетной для всех и каждого истины может показаться едва ли не абсурдным, а на самом деле представляется вполне закономерным проявлением инстинкта самосохранения культуры и – как бы пафосно это ни прозвучало – человечества. Более чем актуально звучат сегодня слова О. Манделштама, который еще в начале 20-х годов в статье «О природе слова» писал: «Европа без филологии – даже не Америка; это – цивилизованная Сахара, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские кремли и акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди будут смотреть на них, не понимая их, с бессмысленным испугом недоуменно спрашивая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры» [6, с. 62]. Филология как часть гуманитарной культуры должна внести свой вклад в сохранение и развитие «непреходящей истины гуманизма».

Одним из возможных подходов, который максимально соответствует названным условиям, является активно разрабатываемое на постсоветском пространстве риторическое литературоведение. Актуализация риторической проблематики в литературоведении и еще раньше в лингвистике не случайна.

Комплексный характер риторической рефлексии по отношению к словесной коммуникации позволяет отнести риторике к числу величайших культурных ценностей человечества. Возникнув, по утверждению С.С. Аверинцева, как рационалистическое отрицание мифопоэтического синкретизма, риторика в самой системности своего учения сохранила внутреннее родство с мифом: алгоритмизировав процесс текстопорождения, став грамматикой текста, она совокупностью предлагаемых операций обеспечивала процесс целостного миромоделирования в произведениях словесного творчества.

Именно риторика, сформулировав триаду взаимодействия Оратор – Речь – Аудитория, в которой очевидно просматривается ключевая для гуманитарной мысли XX века модель эстетической коммуникации Автор – Текст – Читатель, не только дала уникальный образец многоаспектного восприятия и анализа такого сложного феномена, каким является человеческая мысль, воплощенная в слове, но и поразительным образом – в очередной раз на протяжении своей более чем 2,5-тысячелетней истории – демонстрирует свою способность «собирать» воедино распавшийся, многократно усложнившийся мир.

В этом качестве она оказалась востребованной на рубеже XX–XXI веков. Системное усвоение идей западных, прежде всего французских и немецких, а также американских ученых, начиная с 90-х годов XX века привело к постепенному риторическому ренессансу и на постсоветском пространстве. Безусловно, идеи эстетической коммуникации в трудах М.М. Бахтина, структуралистско-семиотические проекции риторики в работах Ю.М. Лотмана, обращение к проблемам, связанным с автором и читателем, в работах Б.О. Кормана, идеи порождающей поэтики, развивавшиеся А.К. Жолковским и Ю.К. Щегловым, – все это было, хотя и не вполне последовательной, но все-таки реализацией риторического вектора гуманитарной науки уже в XX веке. Не вполне последовательной потому, что эти разработки, как правило, были направлены на исследование одной из составляющих триады Автор – Текст – Читатель, в то время как ключевая идея риторики о взаимодействии этих составляющих только подразумевалась/декларировалась. Напротив, в 90-е годы прошлого века осознается необходимость и появляются первые попытки создать такую интегральную методологию, которая дала бы возможность воссоздать в процессе литературоведческого исследования именно механизм взаимодействия внутри этой триады.

При этом нельзя не заметить, что от редуционистской интерпретации риторики как нормативной науки, кодифицировавшей исторически ограниченный тип художественного сознания, которая в известной концепции стадильности мирового литературного процесса [7] проявилась в непропорциональном сужении хронологических рамок влияния риторики и проявления риторического начала в пределах эпохи рефлективного традиционализма, филология не только пришла к пониманию креативного потенциала риторики, но и к попыткам использовать его в новой научной парадигме.

В самом деле, как показала Р. Лахманн [8], «демонтаж красноречия» на рубеже XVIII–XIX веков означал переход к иной риторике – риторике функционального взаимодействия в системе Автор – Текст – Читатель. Более того, уже с конца XIX века риторика и риторическое «всплывают» в литературе и искусстве модернизма, определяя его сугубо рефлективную и искусную природу; риторическое в литературе XX века несомненно фигурирует в виде парариторики, интертекстуальной риторики, риторики гипертекстов. Риторическая природа человеческого мышления, в том числе художественного творчества, становится все более и более очевидной.

В попытках сегодня использовать опыт риторики как целостной системы порождения текста и рефлексии над ним очевидно влияние двух факторов: с одной стороны, это идея теoантропокосмизма, которая рассматривает человека говорящего в его постоянном духовном контакте с космосом (природой) и Богом (Абсолютным непостижимым в терминологии С.Л. Франка) и соответственно трактует словесное творчество как энергичное воплощение этого контакта (как пишет А.А. Ворожбитова, «в русской философско-лингвистической традиции антропологическая парадигма не является самодостаточной, а выступает фрагментом объемлющей ее *теoантропокосмической парадигмы* (курсив автора. – Т. А.), исследующей язык в максимально широком контексте «Бог – Космос – Человек» [9, с. 36]); с другой стороны – это ключевые идеи современной философии: идея подвижного равновесия систем и идея определяющей роли языка в процессе осмысления мира. В работах лингвистов, разрабатывающих лингвориторическое направление и делающих спорадические «вылазки» в литературоведение (А.А. Ворожбитова [9], М.Н. Макеева [10] и другие), предложена современная модификация риторической триады Автор – Текст – Читатель, которую Ворожбитова именует «Лингвориторическая модель литературного произведения как поэтико-герменевтическая структура». Наиболее перспективным в этой модели представляется а) попытка реализовать целостный филологический анализ текста; б) связать воедино проблему авторской интенциональности с ее текстовым воплощением и затем с процедурой интерпретирующего чтения.

Отсюда, однако, вытекает следующий методологический принцип: если признать риторику 1) метанаукой, 2) грамматикой текста и 3) динамической (дискурсивной) поэтикой, признать ее свойства системности и противоречивости, устойчивости и изменчивости следствием и проявлением изменчивости эпистемы, как общелитературной, так и индивидуально-авторской, то будущая риторическая критика (риторическое литературоведение) должна предполагать анализ механизмов мироистолкования в языке – в диалектическом единстве и противоборстве свойств креативности и нормативности, присущих самому языку, при этом целью такого анализа должно быть осмысление – на уровне реконструкции дискурсивных стратегий – соответствующей авторской эпистемы. Именно восстановление философской проекции риторики, того единства слова и мысли, которое было исходным принципом риторики как всеобъемлющей теории мироистолкования, придаст, как представляется, изучению литературы новый импульс.

Возможности риторически ориентированного литературоведения наиболее очевидно выявляются при сопоставительном исследовании произведений разных писателей, посвященных одной теме или проблеме, когда анализ конфигурации риторических фигур и тропов демонстрирует ее изоморфность принципам построения художественного целого с одной стороны и разрешаемой писателем когнитивной проблеме с другой; соответственно этот анализ может быть одним из этапов/условий читательской интерпретации художественного произведения и авторской интенции.

Попробуем доказать этот тезис на примере анализа романа В. Набокова «Приглашение на казнь», в многосложной проблематике которого, несомненно, одно из главных мест занимает тема смерти. Точнее сказать, именно тема смерти (суперконцепт Смерть) выводит прочитываемый обычно как анти-тоталитаристский роман Набокова на уровень поиска решения экзистенциальных проблем, имеющих для автора жизненно важный смысл. Специфика набоковского решения выявляется при сопоставлении с произведениями других писателей, в которых также фигурирует ситуация ожидания смерти, например, с повестью «Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого и циклом рассказов «Чем люди мертвы» С. Кржижановского. Поскольку мне уже приходилось обращаться к анализу этих произведений Л. Толстого и С. Кржижановского [11, 12], позволю себе, отослав читателя к статьям, привести здесь только итоговые выводы.

Для Толстого как проповедника и моралиста характерно стремление мыслить дефинициями. Постоянная в этих дефинициях игра прямыми и переносными, бытовыми и бытийными значениями слов «жизнь» и «смерть» выявляет когнитивную драму Толстого, который хотел, но уже не мог искать ее разрешение в Боге со всей доверчивостью своего сознания; Толстой пытается подменить разрешение экзистенциального и гносеологического аспектов проблемы смерти чисто терапевтическим эффектом, который достигается в повести посредством последовательного риторического уравнивания и затем обращения сторон оппозиции жизнь/смерть. В этих риторических подстановках отразилось так называемое «отсроченное решение», когда проблема не решается, а переформулируется, в случае Толстого – переводится в плоскость аксиологии. Отметим, что провозглашенная современником Толстого Ф. Ницше эра безбожия предполагала новый уровень персонализации, исключающий перекладывание человеком ответственности на Бога. Но совокупность жизненного опыта, воспитания, знания, определявшая толстовское миропонимание, не позволила Толстому воспринять философский посыл эпохи и обусловила чисто словесное, риторическое разрешение мучившей его проблемы.

У Кржижановского проблема жизни и смерти получает иное решение. Катастрофизм философского мышления писателя XX века предопределен утратой целостной нравственно-философской позиции и необходимостью персонализации, процесс которой, мучительный сам по себе, осложнялся характерными для реальности XX века социально-политическими процессами, направленными на уничтожение личности. В своей совокупности эти процессы приводили к кризису познающего субъекта.

Конфигурация фигур и тропов в цикле Кржижановского включает в себя метафору, метонимию и синекдоху, паронимию, субстантивацию местоимений, наречий и служебных частей речи. При этом если, по Ж. Лакану, метафора означает вопрос о бытии, а метонимия – отсутствие бытия [13, с. 84]; если паронимия, сближая сходно звучащие слова и устанавливая между ними окказиональные смысловые связи, выявляет по существу отсутствие точных референциальных смыслов; если, наконец, субстантивация незначимых частей речи тоже несет семантику отсутствия, – то все эти фигуры в своей совокупности очерчивают эпистемологическую ситуацию, суть которой – в утрате устойчивых смыслов, среди которых главный – смысл и целостность своего Я. Конфигурация фигур и тропов создает эффект остранения, равнозначного парадоксу, двойственная функция которого состоит, с одной стороны, в демонстрации изношенности доксы, привычного представления, с другой – в поиске истины в эпоху «эпистемологического беспокойства» [14, с. 15]. В то же время эта языковая игра открывает путь к освобождению от мира фикций, мертвого царства произвольных смыслов. Называя вещи **их** именами, вскрывая недостоверность **присвоенных** им имен, автор разрешает и эпистемологическую проблему, и проблему экзистенциальную, потому что восстанавливает в правах главный признак человеческого «я» – внутреннюю свободу.

В том числе и свободу признать, что в ситуации, когда «Бог умер» и смерть означает полную и абсолютную конечность человеческой жизни, когда понятие «человек» утрачивает ценностный смысл, единственное, что можно противопоставить «коинциденции мертви и жизни» (С. Кржижановский), – это ответственность персонального выбора.

Риторика набоковского романа подчинена странной энигматической логике, логике загадки, которая, по определению, содержит в себе разгадку. Подсказки предлагаются и в самом тексте, но, как правило, в форме, которая допускает множественный выбор и соответственно множественные интерпретации. Другими словами, роман строится одновременно как аллегория и притча (в метафорическом сюжете притчи действуют аллегорические персонажи, восходящие к аллегориям театра барокко), допуская как однозначные, так и многозначные толкования его образов и ситуаций.

В том числе и как размышление о «беспредметной сущности» жизни и смерти. На это направление интерпретации указывает эпиграф: «Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными». Но так ли это? И что есть жизнь и смерть? Ответы, которые дает Набоков, парадоксальны и ироничны, они переосмысливают и обыгрывают всю традицию мировой, в том числе и русской, литературы и культуры. Из многочисленных интертекстуальных отсылок, достойных отдельного исследования, укажем на одну. Вечером, уже после казни главного героя романа Цинцинната Ц., в местном театре должно состояться представление оперы-фарса «Сократись, Сократик». Уменьшительно-ласкательная

форма имени античного философа объединяет его с главным героем, которого неоднократно называют Цинциннатиком: как и Сократ, Цинциннат также искал истину, чем отличался от своих «прозрачных» современников; как и Сократ, он тоже должен был ждать исполнения вынесенного приговора; как и Сократ, он думал об истине смерти. Императив «сократись» – это не только очередная отсылка – на сей раз к герою Достоевского с его знаменитой формулой «широк человек, я бы сузил», но и паронимическая игра, один из интегральных смыслов которой – смерть героя. Жанровое определение «опера-фарс» подводит итог роману, экзистенциальной тоске Цинцинната и в его лице – всей культурной традиции – перед лицом смерти.

Это иронический итог. Фарсом, оперным/цирковым представлением, сном и галлюцинацией оказываются жизнь и смерть, «гносеологической гнусностью» – попытки человека познать то и другое – таков вывод Набокова, и вся образная система романа реализует эту мысль. Если толстовский Иван Ильич, ведомый авторской волей, прозревал, что смерть есть жизнь («Смерть Ивана Ильича» присутствует в сознании Набокова: в образе тюремщика Родиона просвечивает его карнавализованный «прототип» Герасим; в сожалении Цинцинната, что ему не хватило времени пройти «столбовой дорогой связанных понятий», чтобы «душа обстроилась словами», угадывается невозможный для него и для автора выход, успокоивший смятенную душу толстовского героя), то Цинциннат в бессилии останавливается именно перед проблемой слова: «...»смерть», – продолжая фразу, написал он на нем (на листке. – *Т. А.*), но сразу вычеркнул это слово; следовало – иначе, точнее: казнь, что ли, боль, разлука – как-нибудь так» [15, с. 119].

Исчезновение точных референциальных смыслов, с которыми сталкивается герой Кржижановского, приводит Набокова к поэтике, построенной на синонимическом уравнивании разных признаков феномена при полном отсутствии его действительного содержания. Так возникает парадоксальный, сюрреалистический мир набоковского романа, мир бутафорский, мир-перфоманс, в котором персонажи, окружающие главного героя, предстают в гриме, в париках, с накладными бородами и волосами. Парадокс в том, что вокруг Цинцинната, переживающего реальную психологическую драму ужаса смерти, экзистенциального тупика и когнитивного кризиса, разворачивается фантазмагорический сюжет, который лишь частично можно объяснить галлюцинациями героя. Точнее сказать, аллегорические персонажи и метафорический сюжет – вполне в духе поэтики барочного театра – отражают процесс постижения героем истинного смысла жизни и смерти. Притом, что, как пронизательно пишет В. Ерофеев, «в театрализации содержится момент преодоления и освобождения от неподлинного мира [16, с. 13]»; развивая эту мысль, скажем, что театрализация скрывает отсутствие мира, в том числе и подлинных смыслов. Цинциннат так и не успевает «выполоть несколько сорных истиин» [15, с. 103] из своего представления о мире.

Но даже то, что он успевает понять, несет поистине трагический смысл. Два персонажа – жена героя Марфинька и его палач месье Пьер оказываются наиболее значимыми в этом процессе прозрения. В метафорическом сюжете Марфинька, блудливая, всегда обманывающая и не скрывающая своих обманов, высасывающая все соки из своей жертвы (обратим внимание на деталь: попав впервые в камеру, Цинциннат видит в углу «бархатного паука, похожего чем-то на Марфиньку» – [15, с. 18]) и передающая ее, выжатую и опустошенную, в руки месье Пьера, – это и есть сама Жизнь. Жизнь, которая отвлекает человека от постижения тайны бытия простыми радостями, среди которых женщина, природа, гастрономические утехи, чувственные удовольствия, вещи, привязанность к близким, даже музыка и искусство. Жизнь тела – это смерть, обман, сон, подмена; не случайно со всеми персонажами, окружающими Цинцинната, связаны соответствующие мотивы маски, лжи, гниения (директор тюрьмы благоухает, «как лилии в открытом гробу» – [15, с. 33]). То, что не нужно «непрозрачному» Цинциннату. Тогда что привязывает его к предметам, которые являются имитацией жизни, тенью истинного мира, мира сущностей? Только «камера» тела, которая в метафорическом сюжете набоковского романа прочитывается как тюрьма плоти, соответственно человек выступает как узник «жизни», окружающего его предметного мира.

Набоков на протяжении всего романа предлагает подсказки читателю, чтобы вывести его на метафизический уровень прочтения: он описывает, например, разоблачение Цинцинната, который, сняв одежду, а потом освободившись от всего тела, «наслаждался прохладой» и «затем, окунувшись совсем в свою тайную среду, он в ней вольно и весело →» [15, с. 18]; или вводит сравнение грудной клетки с камерой: «самое строение его грудной клетки казалось успехом мимикрии, ибо оно выражало решетчатую сущность его среды, его темницы» [15, с. 36]. Это противопоставление мира предметного и духовного, мира неистинного и мира подлинного дополняется противопоставлением, чрезвычайно значимым для Набокова, прошлого и настоящего: в прошлом было очарование юной Марфиньки, прогулки по Тамириным Садам как обещание подлинной жизни, в настоящем же только ложь и обман (не случайно в момент следования к месту казни Цинциннат видит: «Марфинька, сидя в ветвях бесплодной яблони, махала платочком, а в соседнем саду, среди подсолнухов и мальв, махало рукавом пугало в продавленном цилиндре» [15, с. 126]. Соседство двух образов метонимически их уравнивает; прошлое лишается своей влекущей силы. Закономерно абзац заканчивается коротким «Проехали»).

Почему же тогда героя охватывает такой экзистенциальный ужас перед смертью/казнью? И о какой смерти/казни идет речь? О каком побеге и куда мечтает герой? Ответ, как представляется, связан с другим двойником героя – месье Пьером, с тем эпизодом, когда Цинциннат, напряженно вслушиваясь в звуки подкопа, дожидаясь своих спасителей, видит в конце концов издевательски улыбающихся директора тюрьмы и своего палача. Спасение от смерти приходит в лице самой смерти. Путешествие в уютную камеру месье Пьера, его предложение дружбы «навсегда, на всю смерть» [15, с. 101], фарсово-цирковой перформанс вместо казни, венцом которого становится «брудершафт» с палачом/смертью, – и последовавшее затем освобождение от страха, который «втягивает в ложь» [15, с. 123], пробуждение от сна и встреча с «существами, подобными ему» [15, с. 130]... Этот финал метафорического сюжета предполагает по крайней мере два прочтения. С одной стороны, только так Набоков мог завершить один и начать другой период своей жизни: эмиграция как смерть и воскресение – такая метафорическая актуализация архетипа была близка и понятна многим, и сам Набоков неоднократно возвращался к нему в своих стихах и публицистических высказываниях [см. 17]. В этом смысле финал «Приглашения на казнь» прочитывается как полное прощание с умершим, неподлинным миром прошлого и решение начать жизнь заново – через смерть и возрождение в новом качестве, с новым именем на «других берегах», что и было сделано Набоковым в полном соответствии с карнавальной поэтикой его романа. С другой стороны, безусловно, через опыт своего метафорического умирания и воскресения Набоков решает проблему смерти и в метафизическом плане. В отличие от героя, Набоков смог «выполоть несколько спорных истин» из своего сознания и избавиться от страха перед смертью, поняв, что смерти нет, она иллюзорна, как иллюзорна и сама жизнь.

В качестве итога можно предложить следующее. Конфигурация фигур в набоковском романе, среди которых доминирует метафора во всех своих разновидностях (аллегория, символ), сигнализирует о проблематизации в авторском сознании реальности мира как такового и соответственно жизни и смерти. Если Кржижановский открывает неподлинность и условность слов, то для Набокова неподлинной становится сама реальность, безжалостно уничтожаемая Временем. Единственное, что реально, – это память. Память, воплощенная в тексте. Таков персональный выбор Набокова.

Возвращаясь к основной проблеме данной статьи, еще раз скажем, что анализ риторической организации текста, в том числе конфигурации фигур и тропов, которая всегда носит индивидуальный характер, позволяет выявить авторскую интенцию и дает ключ к правильной интерпретации текста.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Богдаль, К.-М. От метода к теории. О состоянии дел в литературоведении / К.-М. Богдаль // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология: Пер. с нем. / Сост. Д. Уффельман, К. Шрамм. – СПб: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2001.
2. Зырянов, О.В. Онтология поэтических систем (Пушкин – Тютчев – Лермонтов) и христианская картина мира / О.В. Зырянов // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики): Сб. науч. статей. – Екатеринбург: изд-во Уральского ун-та, 2007.
3. Тюпа, В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001.
4. Черняк, М.А. Феномен массовой литературы XX века: Монография / М.А. Черняк. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005.
5. Эпштейн, М. Знак пробела: о будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. – М., 2004.
6. Мандельштам, О.Э. О природе слова / О.Э. Мандельштам // Слово и культура: Статьи. – М.: Советский писатель, 1987.
7. Аверинцев, С.С., Андреев, М.Л., Гаспаров, М.Л., Гринцер, П.А., Михайлов, А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994.
8. Лахманн, Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / Р. Лахманн; пер. с нем. Е. Аккерман и Ф. Полякова. – СПб: Академический проект, 2001.
9. Ворожбитова, А.А. Теория текста: Антропоцентрическое направление: учебное пособие / А.А. Ворожбитова. – М.: Высшая школа, 2005.
10. Макеева, М.Н. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия / М.Н. Макеева. – Тамбов, 2000.
11. Автухович, Т.Е. Риторические проекции авторского «я» / Т.Е. Автухович // Литературоведческий сборник. – Вып. 25. Проблема автора: онтология, типология, диалог. – Донецк: ДонГУ, 2006.
12. Автухович Т.Е. Лев Толстой в творческом сознании С. Кржижановского: диалог «товэтовца» с «этовтовцем» / Т.Е. Автухович // Кржижановский-2/3. – Даугавпилс.
13. Лакан, Ж. Семинары. Кн.1. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54) / Ж. Лакан. – М., 1998.

14. Шмид, В. Заметки о парадоксе / В. Шмид // Парадоксы русской литературы. – СПб., 2001.
15. Набоков, В.В. Приглашение на казнь / В.В. Набоков // Собрание сочинений: В 4-х т. – М.: Правда, 1990. – Т. 4.
16. Ерофеев, В. Русская проза Владимира Набокова: Вступ. ст. / В. Ерофеев // Набоков В.В. Собрание сочинений: В 4-х т. – М.: Правда, 1990. – Т. 1.
17. Автухович, Т.Е. Топика в смене литературных эпох / Т.Е. Автухович // Поэзия риторики: Очерки теоретической и исторической поэтики. – Минск: РИВШ, 2005.

*М.М. Иоскевич (Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы)*

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК «ЛОВУШКА»: МЕЧТА ИНТЕРПРЕТАТОРА

В основе науки о литературе лежит проблема интерпретации. По словам Н.Н. Михайлова, «Литература пребывает в Критике, а Критика – в Литературе, потому что Критика дала Литературе от духа своего» [1, с. 20]. На протяжении двух столетий литературоведение вырабатывает подходы к истолкованию художественного произведения, пытаясь постичь его смысл с различных исходных позиций.

Произведение, порождающее множество интерпретаций в рамках разнообразных подходов, обладает статусом «открытого», то есть подразумевающего сотрудничество читателя (наравне с автором) при выстраивании его смысла. При этом каждая интерпретация «открытого» произведения «должна откликаться во всех прочих» [2, с. 21] интерпретациях. Напротив, «закрытый» художественный текст является одновременно и чрезмерно «открытым», так как каждое его прочтение является независимым от остальных.

Активная роль читателя в «сотворении» произведения обусловлена особенностями самого текста. Зачастую это происходит из-за особой авторской интенции, когда автор намеренно заставляет читателя идти намеченным путем, открывая смыслы произведения согласно авторскому замыслу. Однако, это не обязательно. Произведение может обладать такими смыслами, о которых автор даже не подозревает. «Реальный» читатель (представляющий нижний предел фактора адресата художественного текста) в состоянии постичь лишь поверхностный смысл произведения (который является наименее важным), то есть попасть в своеобразную текстовую «ловушку» и не найти из нее выхода, что приведет к безвыходному непониманию (когда читатель либо не может, либо не хочет достигнуть понимания). «Идеальный» читатель, к которому приближается по уровню интерпретатор, способен «погрузиться» в «глубины» текста, заметить и расшифровать текстовую «ловушку», которая поможет выявить смысловое многообразие произведения, достичь его адекватного понимания.

Цель данной статьи – рассмотреть так называемые «ловушки» художественного произведения, которые способны вывести читателя в рефлексивную позицию. Используемая нами модель техник выведения реципиента в рефлексивную позицию разработана М.Н. Макеевой, которая в свою очередь опирается на перечень техник понимания, предложенный Г.И. Богиним. Примером текста-ловушки читательского восприятия послужит роман Э. Бронте «Грозовой перевал», уникальное произведение с множеством смыслов. Причиной огромного числа интерпретаций, посвященных роману, является, на наш взгляд, наличие в тексте «ловушек» для читательского восприятия.

Первой значимой «ловушкой» является акт рассказывания, а именно взаимоотношения между такими различными субъектами изображения и речи, как повествователь, рассказчик и «образ автора». Здесь основная задача интерпретатора будет заключаться в выявлении позиции автора, которая может совпадать и не совпадать с позицией рассказчика и повествователя. Несовпадение авторской позиции с позицией повествователя может ввести в заблуждение «реального» читателя и, как результат, привести к неадекватному восприятию всего произведения.

«Грозовой перевал» представляет собой «роман в романе», то есть в нем имеются два рассказчика, ведущих свое повествование от первого лица. Сначала «реальный читатель» принимает за авторскую позицию повествование Локвуда, а затем повествование Нелли Дин, человека, который знает «все». Здесь и заключается *ловушка* для читательского восприятия. «Реальный читатель» видит в позиции Нелли Дин позицию автора, безоговорочно принимает ее точку зрения в оценке людей, событий и остается с ней. Безусловно, Нелли Дин достоверна в описании фактов, однако она отнюдь не маска для автора. Для «реального читателя», по сравнению с Локвудом, выражающим внешнюю точку зрения, Нелли Дин выражает точку зрения внутреннюю. Для «идеального» же читателя точка зрения Нелли Дин является внешней, как и точка зрения Локвуда, что открывает возможность увидеть героев романа с иной, внутренней, истинно авторской точки зрения.

Главные герои «Грозового перевала» не являются рупором авторских идей, а служат средством для выражения авторского мироощущения: утраты романтических ценностей в эпоху утверждения ценностей буржуазных. Для автора категории «положительный» – «отрицательный» не выступают в качестве