

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 достигать 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

характеристик для героев романа. Право оценивать героев отдано читателю, который делает это с точки зрения своей «реальной» или «идеальной» сущности. Автор же вовлекает своих героев, а наравне с ними и «идеального» читателя, в многоплановую дискуссию (социальную, гендерную, религиозную) и не дает ей однозначного разрешения.

Критики «Грозового перевала», в частности представители формального метода и рецептивной эстетики, неоднократно рассматривали проблему рассказчика, указывая, что она вносит в роман проблему двусмысленности. Д.К. Мэтисон полагает, что здравый смысл Нелли является преимуществом в том, что она может посочувствовать общепринятым эмоциям, но героиня не в состоянии постичь той проблематики, которая связана с образами Кэтрин и Хитклиф. Таким образом, читатель постепенно теряет симпатию к Нелли Дин, поскольку она представляет тщетность здравого смысла, который есть не что иное, как попросту желание избежать хлопот [3]. А.Р. Брик считает, что читатель стремится узнать истинное положение вещей, пытаясь вырваться из повествований Нелли Дин и Локвуда. Читатель или становится на позицию Нелли Дин, или полностью «отрывается» от нее, или занимает пограничное положение [4]. Таким образом, исследования, посвященные проблеме повествователя, рассказчика и «образа автора» подтверждают наличие в «Грозовом перевале» «ловушки» акта рассказывания.

Очевидная «ловушка» может заключаться и в определении жанровой сущности художественного произведения, особенно романа, который синтетичен по своей природе. Совмещение в одном произведении признаков различных жанров или жанровых разновидностей может таить следующую «опасность»: непроницательный читатель заметит лишь наиболее очевидные жанровые признаки произведения (к примеру, признаки семейно-бытового романа или романа воспитания) и не распознает признаков глубоких (философских, мифологических) пластов его содержания. Сложность заключается еще и в том, что произведение того или иного жанра ориентировано на определенные условия восприятия. Читатель по инерции продолжает воспринимать произведение в русле одной жанровой схемы и не замечает, что действует уже иная.

«Грозовой перевал», по мнению Н. Армстронг [5] и Л. Пикетт [6], сочетает две жанровые разновидности: начинается как готический роман, а заканчивается как семейно-бытовой. Некоторые критики (Д. Ван Гент [7], Т. Досан [8]) объясняют потерю динамичности сюжета мифологическим контекстом, присущим первой части романа и якобы отсутствующим во второй части, которая «редуцирует» до романа воспитания. Белорусская исследовательница Е.В. Повзун рассматривает синтетическую жанровую природу «Грозового перевала», выявляя соотношения, значения и функции компонентов эпоса и драмы, присущих «Грозовому перевалу» [9]. Ф.А. Абилова прослеживает в романе трагедийное начало, полагая, что «как и во всяком трагедийном произведении, здесь есть непримиримость коллизии, падение высоких идеалов, гибель героев» [10, с. 114]. Разнообразные точки зрения критиков по поводу жанровой сущности «Грозового перевала» указывают на наличие в романе «ловушки», зачастую приводящей к читательскому непониманию. В романе «Грозовой перевал» доверительная беседа в сказовой форме перемежается драматическими диалогами и монологами, описаниями трагических ситуаций. Смена жанровых признаков приводит к нарушению горизонта ожиданий «идеального» читателя и позволяет приблизиться к высокой степени адекватности интерпретации.

Следующей «ловушкой» для читательского восприятия могут служить ценностные оппозиции художественного произведения. Во-первых, мнение автора о ценностной сущности членов оппозиции может кардинально отличаться от мнения персонажей произведения, что направит читателя по ложному пути. Во-вторых, оппозиции могут присутствовать в произведении не как застывшая данность, а как повод для дискуссии между персонажами, читателем, автором. «Идеальный» читатель должен помнить, что при смене контекстного фона (в рамках различных подходов) ценностные оппозиции могут освещаться по-разному.

К примеру, оппозиция в романе Э. Бронте присутствует оппозиция «верх–низ», которая проявляется в противопоставлении двух усадеб: Грозового Перевала (находящегося на возвышенности) и Мызы Скворцов (расположенной в долине). Грозовой Перевал символизирует романтические ценности, а Мыза Скворцов – ценности буржуазного общества. Согласно мифологической картине мира, верх значимее, чем низ. Однако читатель осознает, что жизнь на Мызе Скворцов спокойнее и комфортнее, чем на Грозовом Перевале. Читатель оказывается перед выбором: стать на сторону буржуазных ценностей Мызы Скворцов или принять романтические ценности Грозового Перевала, которые «потрясают» читательское сознание. Романтические ценности, недавно релевантные для большинства современников Э. Бронте, оказались поколеблены заявляющими о себе буржуазными ценностями. Данная ценностная оппозиция проблематизируется автором. Персонажи «Грозового перевала» ставят под сомнение бесспорные еще совсем недавно романтические ценности, что передается через бытовое сознание рассказчиков. На протяжении романа оппозиция постоянно преломляется в читательском восприятии, вроде бы разрешаясь, в конце концов, компромиссом: романтическим героям-призракам «отдан» Грозовой Перевал, заурядным персонажам Кэти и Гэртону – Мыза Скворцов. Однако этот компромисс является мнимым, ведь

разрешается он всего лишь территориально (условно), а сама проблема не находит окончательного решения. В романе ощущается сожаление, тоска по романтическим ценностям, которые не утрачивают своего очарования для автора.

Очередной «ловушкой» художественного произведения является присутствующая в нем метафоризация. Как правило, художественный текст насыщен различными тропами. Метафоризация служит «для пробуждения рефлексии реципиента при восприятии текста» [11, с. 19]. С помощью тропов автор демонстрирует свое отношение к предмету. Отбор автором языковых средств осуществляется как сознательно, так и на уровне бессознательного, что подразумевает смыслы, скрытые и от самого автора. За «прямым» значением метафоры, доступным «реальному» читателю, стоит значение «контекстное», способное расширить смысл фразы до смысла этого текста в целом. Смысл метафоры в конкретном художественном произведении всегда шире его непосредственного значения. Восприятие метафоры исключительно на уровне «прямого» значения блокирует проникновение в скрытые смыслы произведения, препятствует адекватному истолкованию произведения.

В рассматриваемом нами романе Бронте само его заглавие, которое в дословном переводе звучит как «гремящие или сотрясаемые вершины», является метафорой, которая расширяется до смысла всего текста. Как поместье Грозовой Перевал поражает своих персонажей, которые потрясены развивающимися в нем событиями, так и роман «Грозовой перевал» «сотрясает» сознание своих читателей нарушением горизонта ожиданий. «Сотрясаются, колеблются» под натиском буржуазного общества романтические ценности, воплощением которых является Грозовой Перевал.

Метафора может разворачиваться по-разному, в зависимости от подхода к интерпретации романа. К примеру, в культурно-историческом ракурсе поместье Грозовой Перевал предстает «не-домом», то есть домом, утратившим свои обычные функции. В мифологической интерпретации Грозовой Перевал – это «царство мертвых», которое предстает в двух ипостасях: раем для мертвых и адом для живых. Это оборотень (как и Хитклиф), чья двойственная природа позволяет обманывать живых и, тем самым, заманивать их под свою крышу. Данные примеры показывают, как в зависимости от избранного исследовательского подхода меняются и смысл метафорического названия романа Бронте, и в конечном итоге интерпретация произведения, и понимание авторской интенции, ее ценностный смысл.

Если метафора имеет нечто общее с прямым значением слова, то ирония, следующая «ловушка» художественного произведения, вкладывает в слово прямо противоположное значение, «в большей степени вытекающая из ситуации, в которой произносятся слова, чем из самих слов» [1, с. 114]. Ирония относится к осознанным техникам программирования автором читательского восприятия художественного текста. Ирония пробуждает рефлексию «над противоположным тому, что непосредственно представлено в тексте по содержанию или по смыслу» [11, с. 21]. Смысл слова в ироническом высказывании «предполагает гораздо более широкое содержание, далеко выходящее за рамки его непосредственного буквального значения» [12, с. 20].

Особое значение в качестве «ловушки» художественного произведения приобретает романтическая ирония, суть которой состоит «в признании ограниченности и условности любой, даже собственной, точки зрения и системы ценностей» [12, с. 5]. По словам Е.Е. Дмитриевой, в основе романтической иронии лежит принцип «взаимодействия комического с трагическим, возвышенного с обыденным» [цит. по 12, с. 11]. Объектом иронии становится «не повседневная бытовая действительность, а священная для ранних романтиков область духа» [12, с. 4].

«Грозовой перевал», на наш взгляд, включает в себя механизм романтической иронии, которая ставит под сомнение собственные ценности, пропуская их через призму бытового сознания. Заурядные персонажи романа не в состоянии понять, а потому осуждают романтическое сознание Кэтрин и Хитклифа, их трагическую любовь, история которой преподносится с точки зрения «здравомыслящей» экономки Нелли Дин. В то же время за историей Кэтрин и Хитклифа стоят высокие романтические ценности. Остранение их с точки зрения бытового сознания вводит в повествование дополнительное измерение. При этом в повествовании Нелли Дин нет ни одного ироничного высказывания (которые встречаются, к примеру, у Хитклифа, Локвуда и Изабеллы), однако оно противоположно авторской позиции, а потому может быть квалифицировано как проявление романтической иронии. «Реальный» читатель этой иронии не замечает, что заставляет его видеть события исключительно глазами их второстепенных участников. Это, в свою очередь, уводит читателя от адекватного восприятия произведения.

Согласно теории интертекстуальности, «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат, культурных кодов, фрагментов социальных идиом и т.д.» [13, с. 218] (Р. Барт), что может не осознаваться самим автором и, в свою очередь, «реальным читателем». Между тем, факторы интертекста – еще одна «ловушка» художественного произведения, усиливают его смысловое напряжение. Художественный образ произведения в рамках интертекста приобретает многослойный характер, что увеличивает «многоканальность» [11, с. 21] читательского понимания. При анализе многослойного

художественного образа, основанного на использовании аллюзий, цитаций, реминисценций, необходимо распознавать то, что в него «заложено» традицией, а также то новое, что в него привнес автор.

Интерпретации в рамках сравнительного литературоведения, посвященные «Грозовому перевалу», чрезвычайно многообразны. К примеру, литературоведы А.Л. Мортон [14] и К. Палья [15], рассматривают генетические связи «Грозового перевала» с произведениями английских поэтов-романтиков, отмечая несомненное сходство творчества Э. Бронте с поэзией У. Блейка. Критики С. Гилберт и С. Губар доказывают, что Э. Бронте перерабатывает мильтоновский миф грехопадения [16]. По мнению Г. Ионкиса, в романе очевидны шекспировские реминисценции из пьес «Зимняя сказка» и «Буря» [17]. Перечень можно было бы продолжить, но и сказанного достаточно, чтобы предположить, что только «идеальный» читатель в состоянии распознать в образе Хитклифа черты, например, героев Байрона и понять, что Э. Бронте не воспроизводит модель романтического героя, а проблематизирует его, представляя в эволюции от богочеловека (что является признаком раннего романтизма) до романтического злодея (признак позднего романтизма). Другими словами, интертекстуальный контекст позволяет увидеть в романе Э. Бронте переосмысление духовного опыта всей литературы романтизма.

Особую «ловушку» для читательской рефлексии представляют пропуски-лакуны – сознательное опускание автором деталей событийного ряда. Это стимулирует читателя к досотворению текста, к прогнозированию событий согласно его предполагаемым ожиданиям. Но пропуски могут «создаваться» автором намеренно с целью ввести читателя в заблуждение, чтобы затем «потрясти» его неожиданным событийным поворотом, а также для достижения комического эффекта. Возможно и следующее: автор сам не знает (или не может представить), как разворачивались события в определенный момент. Здесь читателю или будут предложены на выбор варианты того, что могло произойти, или будет предоставлена свобода сотворчества.

В «Грозовом перевале» читатель сам волен решать, что привело к появлению Хитклифа в семье Эрншо, каково его происхождение, как зародилась дружба Кэтрин и Хитклифа, каким образом Хитклиф превратился в джентльмена и состоятельного человека. В некоторых случаях автор предлагает читателю на выбор некоторые подсказки (так, Хитклифа называют то «цыганским отродьем», то «маленьким американцем или испанцем»), но никогда не высказывается в пользу той или иной версии. Эти пропуски стимулируют читательское восприятие, побуждают читателя к сотворчеству романа наравне с автором.

Так, критик М. Бэлд считает, что в «Грозовом перевале» читатель не в состоянии оглянуться назад или заглянуть вперед. Сюжет, по его мнению, – сумбурная путаница: представляет собой смесь эпизодов, каждый из которых настолько значимый, что полностью подавляет предыдущие. Читатель же в состоянии воспринимать что-то одно. Он пытается сохранять равновесие под массой отдельных эпизодов, которые предстают бессмысленной, как утверждает М. Бэлд, квинтэссенцией brutality. Э. Бронте помещает своего читателя «если не в сам ад, то в его подобие, не предупреждая об этом заранее» [18, с. 79].

Таким образом, текстовые «ловушки» являются теми ключевыми моментами, без расшифровки которых невозможно достичь должного уровня адекватности интерпретации. Текст-«ловушка» представляет исключительную ценность для интерпретатора, так как обладает множеством смыслов, постигаемых посредством сотворчества читателя и автора. Именно таким текстом – мечтой для интерпретатора и является «Грозовой перевал».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов, Н.Н. Теория художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Н.Н. Михайлов. – М.: Издательский центр «Академия», 2006.
2. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2005.
3. Bronte, E. *Wuthering Heights* / E. Bronte // *Case Studies in Contemporary Criticism*; edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003. P. 340.
4. Brick, A.R. *Wuthering Heights: Narrators, Audience, and Message* / A.R. Brick // *College English*. Vol. 21. No. 2. 1959. P. 80 – 86.
5. Armstrong, N. *Emily Bronte In and Out of Her Time* / N. Armstrong // *Genre*. No. 15. 1982. P. 243 – 264.
6. Pykett, L. *Gender and Genre in Wuthering Heights: Gothic Plot and Domestic Fiction* / L. Pykett. – London: Macmillan, 1989. P. 71 – 85.
7. Van Gent, D. *On Wuthering Heights* / D. Van Gent // *Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights*; edited by H. Bloom. – New York, 1987. P. 9 – 27.
8. Dawson, T. *The Struggle for Deliverance from the Father: The Structural Principal of Wuthering Heights* / T. Dawson // *Modern Language Review*. 1984. P. 289 – 304.
9. Повзун, Е.В. К проблеме жанра в творчестве сестер Бронте / Е.В. Повзун // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: сб. науч. ст.: в 2 ч. / отв. ред. Т.Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2007. Ч. 1. С. 297 – 302.

10. Абилова, Ф.А. Концепция трагического в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал» / Ф.А. Абилова // Жанр романа в классической и современной литературе. – Махачкала, 1983.
11. Макеева, М.Н. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / М.Н. Макеева. – Краснодар, 2000.
12. Смирнов, А.С. Романтическая ирония в русской литературе первой половины XIX века и творчество Н.В. Гоголя: Пособие / А.С. Смирнов. – Гродно: ГрГУ, 2004.
13. Ильин, И.П. Интертекстуальность / И.П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996.
14. Мортон, А.Л. Талант на границе двух миров: Шарлотта Бронте; Эмилия Бронте; Анна Бронте / А.Л. Мортон // От Мэлори до Элиота. – М., 1970. – С. 170 – 190.
15. Палья, К. Тени романтизма / К. Палья // Личины сексуальности. – Екатеринбург: У Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 558 – 585.
16. Gilbert, S.M. Looking Oppositely: Emily Bronte's Bible of Hell / S.M. Gilbert, S. Guber // The Madwoman in the Attic. – New Haven: Yale UP, 1979. P. 248 – 308.
17. Ионкис, Г. Магическое искусство Эмили Бронте / Г. Ионкис // Бронте Э. Грозовой перевал: Роман; Стихотворения. – М., 1990. С. 5 – 18.
18. Bald, M. Emily Bronte, 1818–1848 / M. Bald // Women-Writers of the Nineteenth Century. – New York: Russell & Russell, 1963.

*В.А. Маслова (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова)*

### ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ НА СЛУЖБЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Сегодняшняя филологическая наука характеризуется возникновением пограничных дисциплин в гуманитарном знании: теория дискурса, нарратология, семиотика, психопоэтика, синергетика и так далее, которые необходимы для выяснения природы и функционирования в культуре художественного текста.

Одним из приоритетных направлений становится лингвокультурология. Термин появился в 90-е годы XX века в русской лингвистике; он связан с работами В.В. Воробьева, В.Н. Телия и В.А. Масловой, которые не только показали тесную связь между языком и культурой, но и сформулировали фундаментальные постулаты данных феноменов.

Идея, что язык отражает определенный, специфический для него способ концептуализации мира принадлежит В. Гумбольдту и А.А. Потебне. Однако только в лингвокультурологии эта идея становится доминантной. Реконструкция цельной картины мира по данным языка является сверхзадачей лингвистики вообще и лингвокультурологии в частности.

В современной лингвокультурологии используются достижения многих наук – лингвистической антропологии, этнолингвистики, социологии, психолингвистики, когнитивной лингвистики, теории коммуникации, социальной психологии, семиотики и других. Думается, что настал черед литературоведения принять в себя целый ряд наработок из других наук, прежде всего из лингвокультурологии. Почему именно из лингвокультурологии, а не культурологии, то есть теории культуры?

Дело в том, что культура – это своего рода сумма «правил игры» коллективного сосуществования. Как известно, культура не наследуется генетически, а усваивается только методом научения, и потому вопрос об уровне культуры в обществе сводится к проблеме эффективности такого научения. Культурология (термин американского антрополога Л. Уайта) – описывает и объясняет феномен культуры как целостный и непосредственный объект познания. Культурология – интегративная область знания, вбирающая в себя ряд дисциплин (культурную антропологию, социологию, этнографию, психологию, лингвистику, историю и другие), поэтому и методы ее исследования заимствуются из данных дисциплин. Но известно, что на рубеже веков именно лингвистика стала методологической базой для многих гуманитарных наук, так как именно в ней разработаны такие специальные (а не общенаучные) методы исследования, которые затем стали использоваться в других науках; например, универсалии, или ключевые слова культуры (*человек, общество, сознание, добро, зло, красота, вера, совесть, справедливость* и другие) успешно исследуются такой областью лингвокультурологии, как концептология. Поэтому именно лингвокультурология может дать современному литературоведению если не новые методы, то хотя бы новые принципы, подходы к исследованию природы и функционирования художественного текста. Это не только структурные методы, но и метод функционализма, кластерный анализ, концептуальный анализ, дискурсный анализ и другие.

Конечно же, никому не придет в голову утверждать, что в литературоведении не изучалась связь культуры и художественного текста, начиная от элементарной характеристики эпохи и личности автора