

**Т.Г. Струкова**

**О ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОМ  
КОНСОНАНСЕ**

---

*Исследование последнего романа «Двойной язык» лауреата Нобелевской премии У. Голдинга в свете антропологической методологии. Предметом изучения стало голдинговское понимание взаимосвязи мышления, языка, культуры, религии в эллиническую эпоху.*

---

**Струкова**

**Татьяна Георгиевна** — докт. филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы XX века Воронежского государственного университета

© 2007 г. Т.Г. Струкова

Любой писатель, озвучивая свое понимание мира и времени и являя читателю «творчески животворящую мысль», желает быть понятым как можно большим числом людей. В подтверждение приведем фразу из романа У. Голдинга «Две четверти румба»: «Да ладно, мой дорогой читатель. Это кто когда-либо писал без желания общаться?... Это кто когда-либо пространно писал, не сознавая, что мало-помалу соблазнен желанием пленять аудиторию? Как у всех писателей, это есть и у меня. Это то, что Мильтон называл «последней слабостью благородного ума», — желание, чтобы имя было широко известно, восхищение высказывалось щедрее, чтобы был большой интерес к характеру автора и его личности» [Golding, 1987, p. 281].

Писатель воссоздает в художественной ткани произведения исчезнувшие следы другого Я. И эти следы, преломляясь в сюжете, композиции, образной системе, реконструируют события, идеи, мысли, поступки, мир объективного духа, который присущ определенной эпохе. Тезис о «смерти автора» (Р. Барт, 1968) доминировал в семидесятые годы прошлого века. Р. Барт утверждал, что писатель или писательница не могут определить собственную позицию внутри огромного поля текста, который пишет сам себя, и автор превращается в скриптора. Характерной чертой культуры конца века Ж. Бодрийар считал безграничный «экстаз коммуникации». В классическом постмодернизме Другой воспринимался в качестве внешней структуры бессознательного, что по сути восходит к идее Лакана — бессознательное как «голос Другого». Текст

рассматривался как «децентрированный» и подвергающийся «деконструкции» (Ж. Деррида) или как аструктурная «ризома» (Ж. Делез и Ф. Гваттари), что предполагало любые вероятности «означивания» и безбрежную интерпретацию. Ю. Кристева настаивала на каком угодно варианте «означивания».

Для понимания современного литературного процесса важной становится концепция языка К.-О. Апеля (К.-О. Апель, Контроверза «Объяснение-Понимание в свете трансцендентального прагматизма», 1979), который анализировал языковую игру не как субъект-объектные связи, но как субъект-субъектные отношения, что, в трактовке К.-О. Апеля, есть «интерсубъективная коммуникация». Она не может быть сужена до простой «передачи языковой информации», потому что является процессом «достижения согласия». К.-О. Апель расширяет представление о сущности языка, который не только исполняет функцию информатора и передатчика экспрессии, но и роль медиатора понимания.

Художественная реконструкция времени, как его понимает писатель, а именно это является его сознательным или подсознательным мотивом, всегда несет на себе отпечаток личности художника, начиная с подсознательного, словесно не оформленного намерения, затем структурирования замысла, его художественного оформления и заканчивая воплощенным текстом, который существует в печатном, а теперь и в электронном виде.

Литературный артефакт превращается в совместное бытие писателя и читателя тогда, когда авторское намерение прозрачно и перетекает в нетронутым виде в другую интерпретационную сущность — субъективность интерпретатора [Ищенко, 2003, с. 62–67]. Но это идеальная конструкция. В реальной коммуникации автора и читателя безбрежная интерпретация последнего зачастую оборачивается отнюдь не воссозданием имманентного смысла текста. Читатель желает понять самого себя через идентификацию с героем и перемещается в условный хронотоп, что создает некий трансгерменевтический проект [Грякалов, 2002, с. 151]. В этом случае художественная картина мира, присущая только этому тексту, размывается. Или критик использует произведение, его часть в качестве уже материализованного довода, подтверждающего концепцию интерпретатора, при этом имманентный смысл текста может оказаться вторичным, неважным, незамеченным и даже утраченным. Авторская уникальность произведения исчезает, хотя Э. Бетти справедливо отмечал, что для понимания стоит избегать привнесения смысла извне, не навязывая тексту в интерпретационном запале значения, которое ему не присуще.

Итак, о *герменевтическом консонансе* художественного текста или гармоничной интерпретации можно говорить тогда, когда читатель

или критик не диктует произведению свою точку зрения, а стремится отыскать его смысл, что неизбежно вызывает вопрос о духовном резонансе горизонта автора горизонту читателя. Но если свести сложнейшую проблему понимания литературного текста только к «герменевтическим процедурам», то тогда сама возможность художественной интерпретации мира становится вещью малопродуктивной и даже не нужной, а литература как Со-бытие, Со-понимание, Со-переживание истаивает.

Согласно К.-О. Апелю, главным в тексте является переплетение прагматики коммуникации с жизненной практикой. Это апелевское положение дает возможность рассматривать диалог читателя и романа как культурный обмен через призму герменевтического взаимопонимания [Кузнецов 2002, с. 59–62], что снимает жесткую антитезу комплиментарности или / и критичности текста. Произвольная и бесконечная интерпретация затушевывает то, что «хотел сказать автор», а кроме этого, невозможно увидеть то, что реально «сказалось» в произведении. Интерпретация по правилам субъект-объектной языковой игры классического постмодернизма приводит к разрыву, потере смысла (значения) и утрате себя и Другого в качестве партнеров коммуникации.

Постмодернисты доказывали, что каждая следующая идеологическая парадигма требует новой формы эстетизации (С. Жижек, «Возвышенный объект идеологии», 1989). В настоящее время происходит смягчение радикального постмодернистского преобладания «означающего» над «означаемым». После-постмодернистская (after-postmodernism) трактовка в меньшей мере зависит от субъективных прочтений, но в большей мере от текста. Закономерным является пожелание М. Готдинера формировать «культурный классицизм», который имеет определенные устойчивые правила и который мог бы поддерживать художественную память. Нынешний период развития литературы требует, по М. Готдинеру, возврата утраченных постмодернизмом «значений», что невозможно при бесконечной феерии интерпретаций.

После-постмодернистское осмысление мира характеризуется возвратом к классической технике рассказа, которая ранее не приветствовалась, к примеру, в «новом романе». В центр произведения вновь поставлен человек в данных ему обстоятельствах, повествование вновь сосредоточивается на событии, действии, реальной жизни. При этом речь не идет о возврате к чистой фабуле, в произведении она может отсутствовать, или о реализме в классическом его понимании. Современный роман усвоил достижения разных эстетических систем XX в., но многих авторов рубежа прошлого и нынешнего столетий не устраивает ни элитарность модернизма, ни «заигравшийся» постмо-

дерн [Тлостанов, 2006, с. 226]. Романы двух последних десятилетий, созданные в разных национальных традициях, начинают постепенно синтезировать расщепленное Я через субъект-субъектные отношения.

На фоне почти безбрежного доминирования постмодернизма, который не уставал настаивать на собственном эстетическом господстве, несколько неожиданной является нынешняя реанимация интереса к реалистической поэтике. Изменяющийся мир требует адекватного осознания, и с этой позиции мимесис реалистического искусства оказывается чрезвычайно привлекательным. П. Сметхёрст отмечает: «В реалистических романах миметическая функция, по-видимому, привязывает созданный хронотоп к подлинным историческим и географическим реалиям для того, чтобы представить модели или микрокосмы настоящей жизни» [Smerthurst, 2000, p. 5].

По словам С. Бенхахиб, современная проза участвует в создании «виртуального социального пространства», тогда как религия, образование, семья, этнос, государство формируют жизненный мир человека. М.В. Мозес подчеркивает: «Литература, обусловленная реальностью, помогает нам увидеть, что формы человеческого удовольствия многообразны и зачастую несовместимы» [Mozes, 1995]. Если перефразировать высказывание Х. Арендт, которое она использовала для характеристики сюрреализма — «город и его стены», то роман рубежа XX–XXI вв. нацелен на исследование реальности, в которой не только отсутствуют границы, но и сломаны стены, бывшие прежде символом приватности человеческой жизни.

В романах подобного типа, скажем так, тяготеющих к реалистической поэтике, наблюдается интереснейшее явление: время, в котором разворачивается действие в произведении, может быть любым, от античности до современности, оно может быть даже зафиксировано датой. Но чаще это своеобразный авторский трюк, потому что имеется в виду неотсроченная современность, которая являет себя в лексике, стилистике, словах-паразитах именно нынешнего дня. Читатель-современник готов внимать перипетиям судьбы героя, живущего в античные, средневековые или викторианские времена, но язык произведения должен быть сегодняшним, языковая стилизация под старину выглядит не просто архаичной, а надуманной хотя бы потому, что современного читателя все же интересует он сам и то, что его окружает.

В принципе, подобная ситуация напоминает и XVIII, и XIX в., когда Г. Филдинг, а затем О. Бальзак, Ч. Диккенс, У. Теккерей создавали романы «из современной жизни», а позднее Д.Г. Лоуренс настаивал, что любая эстетическая система прошлого должна быть адаптирована ко дню сегодняшнему, иначе она становится герметичной. Б. Дубин справедливо отмечает, что медийная коммуникация способна в одно-

часье превратить никому не известного автора в культовую фигуру, которой массово поклоняются, организуются сообщества поклонников, последователей [Дубин Б, 2007, с. 239–244]. Стремительно меняющаяся литературная ситуация, взаимоотношения между издательскими домами, медийными средствами и читателем приводят к тому, что интерпретационная рефлексия, основанная, к примеру, на изучении поэтологической специфики, начинает терять былую устойчивость. Попытки встроить роман последних двадцати лет в рамки какого-то «изма» или выразить неприятие его как явления массовой культуры, приводят к резкому сужению исследовательской позиции.

В романе последних лет иронически переосмысливаются буквально вчера созданные пиаровскими кампаниями рекламные слоганы, которые сегодня агрессивно внедряются в сознание средствами массовой информации. В романе звучат общественно значимые темы, которые, на взгляд писателей, подлежат публичному обсуждению: существование человека в жесткой иерархии крупного рекламного агентства (Ф. Бегбедер «99 франков») или жизнь в «стандартном загоне для молодняка» (Д. Коупленд «Поколение X»), или эпатажное отношение поколения Millennium к успеху (М. Паж «Как я стал идиотом»), или огромный разрыв между реальной жизнью британцев и декларациями политиков (С. Таунсенд «Мы с королевой», «Номер 10»).

Важная, на наш взгляд, для нынешней гуманитарной науки проблема понимания может быть успешно решена только на стыке разных дисциплин, в частности, философии и литературоведения, философии и истории, этнологии и лингвистики. Этот перечень можно длить, но нам, в рамках литературоведческого дискурса (хотя традиционные границы уже давно узки), лучше задаться вопросом, каким образом роман мог отразить и, что самое главное, отражает духовную жизнь века, в какую форму писатели облачают свои размышления о мире и человеке. Европейский роман XX в. продемонстрировал поразительную жанровую пластичность, стремясь постичь действительность, а также представляя исследователям меняющиеся принципы постижения мира.

Индуктивный способ художественного познания, механизм и средства осмысления мира достаточно четко проявляются в жанровом коде. Жанр философского романа восходит к философской повести Вольтера, а в конце столетия проблема интерпретации мира и человека, социологизации личности и понимания Другого, сложной сути языка, принципиальной возможности и механизма осмысления действительности, поисков исторических аналогий, способных пролить свет на процессы настоящего, захватывают английского прозаика У. Голдинга (1911–1993).

Вольтера, если воспользоваться предложенной Р. Рорти в книге «Философия и зеркало природы» классификацией деления фило-

софов на систематизаторов и наставников, можно отнести к наставникам, потому что он сатирически обличает порок, имея целью его искоренение. Философ-наставник уверен в уничтожении недостатка в обозримом будущем, а потому он не нацеливает собственный труд на существование в веках. Жанр философского романа в лучших своих образцах (Т. Манн, У. Голдинг) ориентируется на длительность, потому что автор чаще всего обращается к критическому осмыслению либо человеческой природы, либо к процессу социологизации индивидуума, либо к самой возможности познания реальности и самопознания личности. Если из всей сложной системы произведения вычленишь только эту составляющую, то Вольтер смеется над глупостью в повести «Кандид», а Т. Манн исследует тщеславие в «Докторе Фаустусе». И та, и другая личностная особенность существуют от века, они не исчезают бесследно, и в этом писатели смыкаются с философами-систематизаторами, которые выдвигают конструктивные предложения, претендуя в абсолюте на конечное познание истины.

Парадокс, на первый взгляд, заключается в том, что философский роман соединяет в себе вроде бы несоединяемые качества искусственно созданной реальности, которая в акте читательского восприятия по отношению к действительности оказывается третичной, и претензию на философское осознание мира, что как будто выходит за рамки собственно художественного дискурса. Однако суть интуитивного способа познания заключается в том, что он не признает сущностных и жанровых ограничений, любая форма может облекать любое содержание. И путь, по которому пошел роман XX столетия, втягивая в свою орбиту другие дисциплины (историю, философию, этнологию, социологию), оказался продуктивен, потому что это стезя полилога, в котором отсутствует точка.

В последних романах У. Голдинг во многом перекликается с философами-наставниками: в «Морской трилогии» он благожелателен по отношению к своему герою, который идет тяжелейшей дорогой самопознания. Четко датируя трилогию началом XIX в., а если точнее, то 1812–1813 гг., писатель имеет целью воспитание читателя-современника, но он не занимает позицию ментора, художник конструирует ситуацию таким образом, что именно она, созданная авторским талантом, заставляет читателя переживать и сочувствовать герою. Голдинг передоверяет герою рассказывание истории, которая случилась с пассажирами богом забытого корабля на пути из Англии в Австралию. Но для себя как создателя трилогии он выбирает присутствие в тексте. Голдинг занимает позицию автора-триктсера, который то подсунет читателю сведения об уже построенном мосте через сиднейский залив (знание, которое недоступно герою в XIX в.), то назовет паролом steamship, а это термин свойствен XX столетию. Да и

вся трилогия написана в стилистике последней трети XX в., что особенно очевидно при ее сравнении с морским романом XIX в., к примеру, Ф. Марриета.

Голдинг, следуя рекомендации Вордсворта, разговаривает с современником, рассказывает о современнике, возвращает современника к нравственным нормам человеческого сосуществования, хотя, повторюсь, трилогия датирована началом XIX в. «От писателя, от философа требуется совет или мнение, не допускается, чтобы они держали мир в подвешенном состоянии, — от них хотят, чтобы они заняли определенную позицию, и они не могут избежать ответственности говорящего человека» [Мерло-Понти, 1992, с. 12]. На протяжении всего творчества Голдинг постоянно помнит о своей писательской ответственности человека говорящего и, в его понимании, воспитывающего.

Последний роман Голдинга «Двойной язык» («The Double Tongue»), опубликованный посмертно, посвящен проблеме консонанса слова, сложнейшим поискам абсолютной аутентичности вербального оформления смысла бытия. «Факт “бытия человеком”, — писал Г. Маркес, — как он предстает прежде всего в неотделимом от него языке, невозможно помыслить без обращения к Бытию» [Маркес, 2000, с. 454]. Голдинг мучительно размышляет об «импотенции слова», неспособном адекватно выразить смысл жизни, и о том, каким образом человек осознает себя в дословесном состоянии. В романе читаем: «Память. Память до памяти?» [Голдинг, 2000, с. 8]. И далее: «Могла ли я говорить прежде, чем я могла говорить» [там же, с. 9]. Жившая в поздне-эллинскую эпоху девочка Ариека была выбрана оракулом бога Аполлона — Пифией. Будучи глубоко религиозным человеком, Ариека серьезно отнеслась к высокой миссии, она полагала, что будет проводником божьего слова. Прозрение Пифии-Ариеки было болезненным, она не сразу поняла и не сразу поверила, что она актриса на подмостках балагана: «Все, что блестит, было золотом, кроме слов» [там же, с. 140].

В последнем романе Голдинг обращается к проблеме, которая характерна для всего его творчества: человек слаб, зло в его душе может пересилить добро, но задача писателя состоит в том, чтобы, обозначив зло, указать людям путь прозрения и очищения. Дельфийский жрец Ионид, используя пророчества Пифии для возврата власти греческим аристократам и не говоря ей об этом, совершал над ней духовное насилие. Циничная логика жреца из храма Аполлона, превратившего веру в товар, завела его в тупик. Ионид был атеистом, только на смертном одре он становится верующим. Но и театрализация божественного откровения, в которой участвовала Пифия-Ариека, приводит верующую Пифию-Ариеку к разочарованию в боге Аполлоне. Отперев заветным ключом потайную дверь, которую строго-настрого было запрещено открывать, она обнаруживает за ней не путь к богу, а скалу.

Будучи «человеком говорящим», а следовательно, понимающим весомость изреченного слова, Пифия стремится донести до сознания людей нравственные нормы, но люди глухи, они раз за разом свергают своих кумиров. У романа поразительный финал: в ответ на предложение граждан Афин воздвигнуть памятник Пифии в честь ее долгого служения богу Аполлону она просит поставить «простой алтарь с надписью: НЕВЕДОМОМУ БОГУ» [там же, с. 165]. Неведомый Бог, в интерпретации писателя, не лик и не идол, а скорее, внутренняя свобода, которая налагает на человека ответственность и за свою судьбу, и за свои деяния во внешнем мире.

Философ-наставник и писатель Голдинг как создатель философских романов исполняют одну миссию — они уходят от традиционных поисков сущности везде и всегда, но непрерывно общаются с человеком, априорно исходя из посыла, что ни один голос не может господствовать и не может претендовать на истину в последней инстанции. Герменевтический консонанс текста и читателя может быть достижим только при условии духовного созвучия писательского посыла в мир и реципиента, воспринимающего этот посыл.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Голдинг У.* Двойной язык. М., 2000. 240 с.
2. *Грякалов А.А.* Поэтический язык и герменевтика события // Герменевтика в России: Сб. науч. тр. Вып. 1. Воронеж, 2002. С. 151–167.
3. *Дубин Б.* Институт литературы и фигуры писательского авторитета: классик — звезда — модный автор — культовая фигура // Иностранная литература. 2007. № 5. С. 239–244.
4. *Ищенко Е.Н.* Современная эпистемиология и гуманитарное познание. Воронеж, 2003.
5. *Кузнецов В.Г.* Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления // Герменевтика в России: Сб. науч. тр. Вып. 1. Воронеж, 2002. С. 6–68.
6. *Маркес Г.* К трагической мудрости и за ее пределом // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М.; СПб., 2000.
7. *Мерло-Понти М.* Око и дух. М., 1992.
8. Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX-XXI вв.) / РАН ИНИОН. М., 2006.
9. *Глостанова М.В.* От постмодерна к постколониальности и к теориям глобализации // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты: Ежегодник–2006. Постмодернизм. Парадоксы бытия / РАН ИНИОН. М., 2006. С. 215–226.



10. *Berube M.* The Employment of English: Theory, Jobs and the Future. N.Y., 1998.
11. *Docherty T.* Now, Here, This // Literature and the Contemporary / Ed. by R. Luckhurst & P. Marks. N.Y., 1999. P.50–62.
12. *Golding W.* Close Quarters. L., 1987.
13. *Golding W.* The Double Tongue. L., 1996.
14. *Goldsmith J.* The Trap. N.Y., 1994.
15. *Gazzato L.* Hard Metafiction and the Return of the Author: The Decline of Postmodernism? // Postmodern Subjects / Postmodern Texts / Ed. by J. Dawson & S. Earnshaw. Rodopi; Amsterdam; Atlanta, 1995. P. 25–41.
16. *Mozes M.V.* The Novel and the Globalization of Culture. N.Y., Oxford, 1995. P. 240.
17. *Smerthurst P.* The Postmodern Chronotope // Reading Space and Time in Contemporary Fiction / Ed. by Theo D'haen and Hans Bertens. Rodopi; Amsterdam; Atlanta, 2000. P. 5.