

УДК 82-3
ББК 83.3 (3)

Н.Н. Ченцова

**«АВТОР — ЧИТАТЕЛЬ»:
ДИАЛОГ ИЛИ
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ
ИГРА?
(на примере романов
Д. Лоджа 1990-х гг.)**

Статья посвящена проблеме интерпретации в постмодернистском дискурсе. Особое внимание уделяется системе «автор — произведение — читатель». Построение диалогических отношений автора и читателя рассмотрено на примере романов Д. Лоджа, где центральное место занимает понятие интертекстуальности.

Ключевые слова: интерпретация, автор, читатель, интертекстуальность.

Ченцова Надежда Николаевна — канд. филол. наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин НОУВПО «Международный институт компьютерных технологий» (г. Воронеж)
E-mail: chentsova@yandex.ru

На рубеже веков в период постмодернизма проблема интерпретации текста заняла центральное место не только в философском, но и в литературоведческом дискурсе. Герменевтика — основа теории интерпретации (Ф. Шлейермахер, В. Дильтей, М. Хайдеггер, Х.Г. Гадамер, Х.Р. Яусс, В. Изер) — вступила в полемику с постмодернизмом, обусловившим новый подход к интерпретации (Ж. Деррида) — «неограниченной, но никоим образом не безграничной» (У. Эко).

Следуя постмодернистским установкам, адекватность интерпретации недостижима, поскольку исследователь художественного текста не способен занять позицию вне текста. В каждой интерпретации важная роль отводится рефлексии критика, читателя в отношении совпадения или несовпадения их собственной аксиологии и системы ценностей той культурной традиции, которую наследует истолковываемый ими художественный текст. Поэтому исследование природы творчества подразумевает двусторонние отношения: автор как субъект эстетической деятельности и читатель, охватывающий сферу интерпретации произведения.

С появлением формалистических тенденций в литературоведении (формальный метод, структурализм, постструктурализм, нарратология) понятие «автора» подвергается неоднократному «расщеплению». В результате «автор» отграничивается, с одной стороны, от писателя как истори-

ческого и частного лица, с другой — от образа автора, повествователя, рассказчика: «<...> во-первых, “автор” как некая фигура в тексте, повествователь (эксплицитный автор), во-вторых, “автор” как абстрактная структурообразующая инстанция (варианты: «надпозиция» — «конструкт действительности», имплицитный автор — конструкт коммуникативный» [Смирнова, 2001, с. 384].

Отсутствие четких границ в представлениях об авторе, сформировавшихся еще в XIX в. и получивших дальнейшее развитие в нарратологии, несоответствие между абстрактным автором и его субъектной ролью легли в основу концепции «смерти автора» (Р. Барт, М. Фуко). Предметом пристального изучения становится не автор, а «позиции и функции субъекта, которые он может занимать и выполнять в различных дискурсах», а главная роль в бартовской концепции отводится реципиенту: «<...> текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель. Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты <...>; читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [Барт, 1994, с. 309].

В бартовской системе придать тексту автора значит наделить текст окончательным и единственным значением — убить его, а вот дать тексту новую интерпретацию значит расширить общекультурный интертекст, тем самым обессмертить текст. Роль критика, читателя, вступающих в качестве создателей и носителей интерпретации текста, значительно возрастает по сравнению с ролью, отведенной автору.

Подсистема «автор — произведение — читатель» в литературоведении последних десятилетий становится объектом пристального внимания — подтверждение тому возникновение «рецептивной эстетики». Основоположник нового метода Х.Р. Яусс определяет «смысл и форму» произведения через историю понимания этого текста активными читателями. Ученый называет три способа аутентичного контакта автора и читателя, выделяя жанровую природу как одну из составляющих: «Та рецепция, которую автор ожидает от читателя произведения, может быть осуществлена, даже при отсутствии открытых сигналов, тремя общепринятыми способами: во-первых, через знакомые правила или свойственные жанру поэтичность; во-вторых, через имплицитные взаимоотношения с известными произведениями в историко-литературном контексте; в-третьих, через контраст вымысла и реальности, поэтической и прагматической функций языка, которую читатель всегда осознает в процессе чтения» [Яусс, 2000, с. 109].

Отдавая должное роли «читателя», американский исследователь Дж. Каллер разработал «теорию ответа читателя» («Reader — Response Theory»), в рамках которой представил проблему жанра. Литературные жанры, по его мнению, определяются структурой читательского ответа. Текст принадлежит к определенным литературным традициям до тех пор, пока он существует в таком виде в читательском сознании. Подтверждением этому служат слова другого американского исследователя Стэнли Фиша: «<...> данности не даны, а образованы, и, будучи образованными однажды, они могут служить основой для неизменных наблюдений до тех пор, пока сами не изменятся во имя тех данностей, которые образованы другими» [Мащенко, 2001, с. 154].

Актуальность представленного подхода может объяснить тот факт, что современные писатели очень редко сознательно адресуют свои творения профессиональным филологам. В связи с этим воздействие произведения на читательскую аудиторию соотносится с литературными ожиданиями читателей на момент его появления, с их «предпониманием» жанра, формы и тематики произведения на фоне предшествующей литературной традиции. И здесь особое значение приобретает интертекстуальность.

Начиная с XX в. интертекстуальность перестает быть просто литературным приемом, приобретая статус «онтологического свойства любого текста» [Ржанская, 2002]. Интертекстуальность, следуя трактовке Ю. Кристевой [Кристева, 2000], предстает как объективный закон человеческого существования. Происходит стирание границ между отдельными авторскими текстами, между индивидуальным текстом и макротекстом традиции, между текстами разных жанров и видов (необязательно художественными), между текстом и читателем и, наконец, между текстами и реальностью.

В современной литературе, как в пределах индивидуального творчества, так и в масштабе целой культурной эпохи, интертекстуальность занимает важное место. Тексты активно взаимодействуют, вступают в полилог, следуя общественным тенденциям конца XX столетия: синкретичности, толерантности, деперсонализации. Посредством интертекстуальных практик устанавливаются связи отдельно взятого произведения с жанровыми системами различных литературных периодов. Очень часто понятие традиции практически заменяется интертекстуальностью в постмодернистской парадигме. Однако интертекстуальность, в отличие от традиции, характеризуется не диахроническим, а синхроническим, не причинно-следственным, а равноправным и равнозначным отношением разных художественных форм и текстов. Подобное рассмотрение интертекстуальности является несколько идеализированным. Более привычно определять интертекстуальность как метод сохранения литературной и культурной традиции.

Художественная и литературоведческая практики в последние десятилетия постепенно становятся единым целым. Отчасти этому способствует тот факт, что в литературу приходит новое поколение писателей-филологов (А. Байет, М. Брэдбери), непременным условием творчества которых является саморефлексия. Автор выступает одновременно и субъектом, и объектом собственной художественной или литературно-критической мысли. Осмысление индивидуальных творческих практик происходит уже с участием читателя.

Исключением не стало творчество английского писателя и литературоведа Дэвида Лоджа. Его романы 1990-х гг. («Райские новости» (Лодж Д., 2002) (Paradise News, 1991), «Терапия» (Лодж Д., 2002) (Therapy, 1995), «Думают...» (Лодж Д., 2003) (Thinks..., 2000) — это размышления о современном состоянии культуры в целом и литературы в частности. Романист обращает внимание читателей на актуальные социально-политические проблемы современности, объясняет им сложные явления, бытующие в мире филологических наук. Параллельная работа Лоджа в литературоведческом и художественном дискурсах позволила ему сделать шаг вперед в изучении рецепции текста, а его книгам обрести успех. Для него создание произведения — это не столько способ авторского самовыражения, сколько привлечение к себе внимания со стороны читающей аудитории.

В эстетической парадигме постмодернизма статус писателя по-прежнему обязывает иметь индивидуальный стиль, выступающий оценочной, эстетической категорией любого произведения. Здесь подразумевается, что художественная форма достигла эстетического совершенства и способна эстетически воздействовать на читателя. И как следствие, на уровне первичного восприятия прочитанному может быть дана оценка, носящая в большей степени субъективный характер. Именно поэтому каждый писатель, обращаясь к тем или иным стилистическим доминантам, не только воплощает художественное содержание, но и избирает для себя потенциальную аудиторию, которую может заинтересовать или шокировать подобный стиль изложения.

Для Лоджа стиль стал не только средством общения с читателем, но и объектом литературоведческого исследования. Ему удалось создать некий эскиз истории литературного стиля, в основе которой два способа письма: метафорическое и метонимическое [Lodge D., 1975, 1977], соотносимые с реалистическим и постмодернистским письмом.

На примере собственного романного творчества Лодж показывает, что последний способ ничуть не хуже, и даже продуктивней, потому что позволяет писателю создать аутентичную картину мира. Он намеренно избегает метафоризации, заменяя ее простыми аллюзиями к общеизвестным произведениям, либо сам раскрывает ассоциативную цепочку культурного образа-символа посредством цитации, пародии,

стилизации. Стиль письма, по мнению, Лоджа, в первую очередь, должен быть нацелен на «горизонт читательского ожидания». Писатель отказывается от метафоризации, чтобы смог состояться диалог «автор — читатель» и перерасти в дискуссию, для участников которой необязательно иметь глубокие филологические познания.

Читателям не скучно с героями Лоджа. Его романы интересны и простому обывателю, и искушенному читателю. Первого увлекают любовные коллизии, развивающиеся на страницах всех без исключения произведений прозаика. Для второго типа читателя представляет особый интерес авторская игра. Чтобы стать полноправным «игроком», читатель должен знать ее законы, что в дальнейшем ему помогает в постижении идейного мира произведения. В своих романах Лодж всячески помогает читателю стать достойным «партнером» в игре «автор — произведение — читатель».

Главным связующим звеном в общении Лоджа с читателем выступают интертекстуальные связи, которые способствуют не только пониманию авторских намерений, но и позволяют раскрыть механизм построения автором художественной картины мира.

Лодж вводит своего читателя в сферу культурного контекста времени. Культурные образы, попадая в художественный дискурс, с одной стороны, продолжают литературные традиции, с другой — наполняют романы новыми текстами-интерпретациями. Следует отметить, что характер диалога автора и читателя во многом обусловлен еще и выбранным жанром, рассчитанным на конкретную аудиторию. Писатель остановился на самом «подвижном» жанре — романе.

Лодж выступает не только в роли автора, но в роли проповедника литературы, приобщая читателя ко всему мировому собранию текстов. Зачастую взаимодействие прецедентного и принимающего произведений происходит на формальном уровне, что приводит к образованию сложных жанровых конгломератов.

В романах «Райские новости», «Терапия», «Думают...» Лодж продолжает экспериментировать в отношении жанровой формы. Его романы представляет собой, как правило, сочетание дневника, путешествия и эпистолярной литературы, представленной в нетрадиционной форме: телеграммы, переписки по электронной почте. Лодж время от времени обращается к жанрам, бытующим в журналистике и кинематографе. На страницах его произведений появляются выдержки из газетных статей, хроника происшедших событий и даже протоколы с показаниями потерпевшего. Однако стоит отметить, что, по сравнению с экспериментами в университетской трилогии, в романах «Райские новости» и двух последующих автор экспериментирует с композицией, вернувшись к традиционному развитию сюжета. С написанием романа «Райские новости» в творчестве Лоджа, по мнению Б.К. Мартина,

наступает новый этап, когда антиреалистичное письмо заменяется реалистичным, как результат очередного писательского эксперимента, как продолжение критических и теоретических работ по проблеме реализма в современной прозе: «<...> in both his theory and his practice he had continued to value realism, especially as he found it affirmed by Bakhtin, a Lodge novel relying almost exclusively on the techniques of realism had never ceased to be a real possibility» [Martin, 1999, p. 144].

Романы Лоджа 1990-х гг. нацелены, как нам представляется, на передачу определенных культурных кодов, что четко прослеживается в жанровом решении. Дневник, путешествие, эпистолярная литература включены в сложный конгломерат его романов. Так, в дневнике не только раскрывается внутренний мир героев, но и фиксируются события, которые и составляют хронотоп повествования романа. Упоминание некоторых дат, имен составляет в общей сложности картину окружающего мира героя и дает представление о том, насколько значимым в его жизни был тот или иной день и почему. Безадресность, интимность дневниковой формы заставляет верить в искренность героев. Дневниковые записи создают особую настрой у читателя, возникают аллюзии к произведениям XVIII в. («Дневник для Стеллы» Дж. Свифт, «Дневник для Элизы» Л. Стерн), в которых писатели впервые предоставили возможность публике заглянуть во внутренний мир человека, как правило, скрытый от посторонних глаз. Следует отметить, что в английской культуре «ведение дневников составляет культурную традицию, часть национальной идентичности».

Душевное смятение, постоянное присутствие беспокойства заставляет героев романов Лоджа отправляться на поиски самих себя, и этому способствует смена мест, именуемая по-разному, путешествие, паломничество, командировка. Однако разграничить жанр дневника и путешествия составляет немалую трудность, поскольку дневник и путешествие имеют ряд общих черт: постоянно переезжая, не имея возможности осмыслить происходящее, путешественник, как и автор дневника, схватывает события на лету и записывает, не отделяя важное от случайного.

Обращение к жанру путешествия переносит подготовленного читателя в литературу XVII–XVIII вв., когда возник авантюрный роман, а затем и просветительский роман-путешествие, вобравший в себя черты авантюрного, философского, психологического, нравоописательного романов на жанровой основе путевых записок. А путешествие Бернарда Уолша на Гавайи невольно напоминает путевой очерк романтиков (Г. Генри), где особый интерес у героя вызывает посещение далеких экзотических стран. Концепт «дороги» — традиционный для литературы Великобритании реализуется Лоджем в каждом романе, заставляя тем самым героев открывать для себя «новое». К сожалению, это

уже не носит глобального масштаба, как открытие Америки, а сосредоточено вокруг проблематики микромира человека. Следует отметить, что все маршруты путешествий, представленных в произведениях Лоджа, имеют реальные координаты. Здесь нет метафоризации У. Эко, Дж. Барнса (остров Диснейленд), поэтому читатель четко может представить место действия романов: Лондон, провинциальный Раммидж, аэропорт Хитроу, Гавайи. Вполне реально выглядят и герои — это типичные представители мира науки, искусства, религии, чьи характеры представлены в мельчайших деталях.

Жанровые формы, к которым обращается Лодж, в частности дневник и путешествие, способствуют сосредоточению читательского внимания на внутреннем мире героя. Несмотря на некоторое сходство, жанровые структуры романов различны. Так, например, в композиционном отношении более традиционно выглядит роман «Райские новости». Для достоверности описываемых событий повествователем автор вводит фрагменты дневника Бернарда, а затем и переписку туристов, и только после этого, в заключительной части романа, вновь появляется повествователь. Обратившись к форме писем как одного из способов повествования, Лодж продолжает европейскую традицию эпистолярной литературы («Памела», «Кларисса» С. Ричардсон, «Путешествие Хамфри клинкера» Т. Смоллетт, «Письма к сыну» Ф. Честерфилда, «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.Ж. Руссо, «Страдания молодого Вертера» И.В. Гете, «Опасные связи» П.Ш. де Лакло). В романе «Райские новости» письма позволяют автору затронуть как социальные, так и психологические аспекта романной проблематики.

Роман «Терапия» по жанровой структуре отчасти перекликается с книгой С. Кьеркегора «Или — или»: «Я пролистал “Или — или”, потому что меня заинтриговало название. Два толстенных тома, очень беспорядочно написанные, жуткая мешанина из эссе, рассказов, писем и т.п. от лица двух вымышленных персонажей, А. и Б., изданная третьим, по имени Виктор Эремит, — видимо, все это псевдонимы Кьеркегора» [Лодж, 2002, с. 161].

Повествование в начале романа идет от лица Лоренса Пассмора, читатель знакомится с самоописанием героя. Затем следуют «главы-откровения от Бретта Саттона, Салли, Саманты, Эми, Стелы о Лоренсе Пассморе», но в действительности же они написаны Пассмором, скрывающимся за чужими именами. Правда открывается в последующей главе — в дневнике героя. Нам представляется, что в этом произведении жанровая форма как нельзя лучше способствует раскрытию характера героя рефлексии и достижению автором глубокого психологизма в романе.

Композиция «Думают...» обусловлена наличием в романе героев-антиподов, Хелен Рид и Ральфа Мессенджера. В ходе развития сюжета

Лодж постоянно сопоставляет их точки зрения, используя прием чередования. Одно и то же событие читатель имеет возможность увидеть глазами женщины и мужчины, обратившись к их дневниковым записям, что, безусловно, создает интригу. Хронотоп романа обязывает автора обратиться к переписке в режиме «on line». Общение героев по электронной почте носит непосредственный характер, поэтому «интеллектуальная беседа» не утомляет читателя.

Несмотря на то что мир в конце XX в. не позволяет человеку подолгу оставаться на одном месте, заставляя находиться большую часть времени в поездках, чтобы не стать маргиналом общества, удержаться на плаву, человек по-прежнему остается наедине с собственным «я». Личные интересы, пристрастия героев определяют границы хронотопа романов, события разграничиваются на более и менее важные для каждого в отдельности, хотя в романах и обсуждаются проблемы современности, возвращаясь к теме лекции Ч. Сноу о двух путях развития цивилизации. Таким образом, Лодж вновь обращается к идее о существовании «проблемной литературы», помимо натурализма и способов избавления от литературы, о жанровой модификации романа, как с формальной, так и с содержательной стороны.

Представленные наблюдения над художественными произведениями Лоджа 1990-х гг. позволяют сказать о следовании писателя литературной традиции, в частности, о сохранении жанрового кода романа. Несмотря на то что авторские модификации знакомых литературных форм постоянно обманывают читательские ожидания: путешествие перестает быть открытием чего-то нового, поскольку современный мир не оставил для человека тайны; дневник утрачивает интимный характер, а письма становятся неким подобием информационных листовок, произведения Д. Лоджа по-прежнему интересны современному читателю. Писательский эксперимент с жанром — это не эстетическая игра, а форма передачи состояния современного «становящегося» мира.

Романы Лоджа сочетают в себе тенденции разных литературных направлений: Просвещения, романтизма, реализма, модернизма, постмодернизма. Это позволяет назвать его произведения «романами культуры», где хранителем культурной памяти выступает жанр. Объединение сразу нескольких литературных практик, разных дискурсов позволяет романисту создать убедительную «иллюзию реальности», иначе, совершить «короткое замыкание» [Lodge, 1977]. По мнению романиста, писателю следует помнить, что литература должна не только отображать мир, но и приносить удовольствие современным читателям, внимание которых он пытается сосредоточить на реальном мире, отказавшись от «виртуальной реальности».

Литература

1. *Барт Р.* Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 390.
2. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог, роман // *Кристева Ю.* Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 2000. С. 427–458.
3. *Лодж Д.* Думают / Пер. с англ. Д. Кротовой. М., 2003.
4. *Лодж Д.* Райские новости / Пер. с англ. Е. Дод. М., 2002.
5. *Лодж Д.* Терапия / Пер. с англ. Е. Дод. М., 2002,
6. *Мащенко Е.А.* Проблема жанра и стиля в деконструктивистских теориях письма // От барокко до постмодернизма. Днепропетровск, 2001. С. 150–156.
7. *Ржанская Л.П.* Интертекстуальность. Возникновение понятия. Об истории и теории вопроса // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002. С. 539–556.
8. *Смирнова Н.Н.* Теория автора как проблема // Литературоведение как проблема: Тр. Науч. совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». М., 2001. С. 376–392.
9. *Яусс Х.-Р.* История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория: Сб. материалов / Сост., перевод, коммент. И.В. Кабанова. Саратов, 2000. С. 107–112.
10. *Lodge, D.* Metaphor and Metonymy in Modern Fiction // *Critical Quarterly*. 1975. Vol. 17, No. 1. P. 75–93.
11. *Lodge, D.* The Modes of Modern Writing. L., N.Y., 1977.
12. *Martin B.K.* David Lodge. N.Y., 1999.