

М. Фрайзе

СЦЕНИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Какая ценность содержится для нас в текстах художественной литературы? С точки зрения современной социологии культуры, ценность или значение является атрибутом, который мы приписываем произведениям искусства на фоне наших представлений и ожиданий. Произведения искусства подвергаются оценкам извне. Их ценность не является их внутренним качеством. В этом отношении они не отличаются от любых объектов. С чем бы ни сталкивался человек, он все подвергает оценке. Что из этого следует для литературоведческой оценки текста?

Во-первых, литературовед может истолковать все качества текста как признаки ценностной установки автора или читателей. Таким образом, он избегает воздействия на себя ценностей, вложенных в текст автором или читателями, и разоблачает обосновывающие текст интересы.

Во-вторых, литературовед может констатировать ценность текста, которая устанавливается между автором и читателями на уровне символического капитала. Такая ценность выражается или стоимостью, или объемом власти. Она и приписывается любому предмету. Хорошо иллюстрирует теорию Пьера Бурдьё о символическом капитале, приобретаемом на литературном поле (*champs littéraire*), эпизод из книги «Приключения Тома Сойера» («Tom Sawyer») Марка Твена. У Тома нет охоты красить забор, и поэтому он в эту работу вкладывает столько символического капитала, что его друзья ему даже предлагают деньги за возможность красить забор. Таким же образом читатель литературы платит за сомнительную привилегию выдержать излишества автора. При таком подходе чтение литературы – занятие для дураков или намеревающихся дурачиться, например для студентов-литературоведов. Или вас агитируют, или вы платите дважды – реальные деньги за книгу и символический капитал за ее чтение. Для автора, по крайней мере, еще есть возможность найти несколько дураков, которых можно сагитировать или которые, как друзья Тома, увеличат авторский символический капитал. Однако и то и другое опасно – агитатора сразу же деконструируют, то есть разоблачат, и символический капитал может внезапно обесцениться, как акции фиктивного предприятия.

Мы знаем теперь, почему нам «лучше не читать». Все-таки перед тем, как мы все поменяем профессию и бросим изучение литературы,

обратимся лучше к убедительным доводам в пользу чтения. Чтобы их открыть, мы сначала должны определить установку, которая лежит в основе как традиционного, так и современного определения функций и ценности литературы, так как установка определяет предмет. Социологи литературы правы при условии, если мы читаем так, как они себе это представляют, — для наслаждения или для учения, т.е., по Горацию, *delectare* или *prodesse*. Но есть и третий тип чтения, о котором социология литературы не имеет понятия, а только оно по-настоящему и стоит труда. Что же это за чтение?

Между знаковостью произведения искусства и знаковостью сапог, по-видимому, есть два различия. Во-первых, по своей функции изображения действительности художественный знак, как указательный палец, показывает на лежащую вне «действительность». Этим указыванием обосновывается назидательность, поучительность произведения, т.е., по Горацию, *prodesse*. Во-вторых, своей фикциональностью произведение перечеркивает прагматическую функцию знака. Этим перечеркиванием обосновывается эстетическое «наслаждение» от произведения, т.е., по Горацию, *delectare*. Эти два типа знаковости искусства предполагают два разных вида чтения литературного текста — тематическое чтение и формальное чтение.

Тематическое чтение

Функция указания на мир реализуется при тематическом чтении. Оно включает в себя то, что мы обычно понимаем под «передачей информации». Тематический аспект речи исходит из того, что ценностный пласт текста оценивает, т.е. утверждает или отрицает мир, иначе говоря, он исходит из того, что у текста есть «идеологическая точка зрения». Текст понимается как коммуникативный акт автора, как зашифрованное послание. Выражение Оскара Уайльда, что все плохие авторы — искренние, следует понимать так: честные намерения относятся только к тематической стороне текста. Согласно Уайльду, понимание искусства не должно ограничиваться его искренностью, доброжелательностью, политической корректностью. Однако эту критику следует понимать не как призыв к безнравственному эстетизму, а как предостережение от тематического писания и чтения текста. Формальная, искусственная сторона текста при тематическом чтении сводится к риторической функции: форма служит оптимальной передаче тематического содержания.

В традиции русской литературной критики долго было принято читать только тематически, так как наслаждение табуизировалось в русской культуре. Особенно в советскую эпоху тематическое чтение было

единственной принятой установкой, так как власти хотели воспитать в читателе навык поучительного восприятия искусства¹.

Формальное чтение

Перейдем к формальному восприятию текста. Формальное восприятие текста «отрезает» все прагматические отношения литературного знака к окружающей его действительности. Текст считается «автономным», но зато читатель становится гетерономным объектом текста. Чтение как бы «подчиняется» формам, установленным произведением искусства. В теории литературы, как известно, такое воздействие (на читателя) называют литературным приемом.

При формальном чтении семиотическая сущность знака – указывать на что-либо – понимается благодаря изоляции от контекста лишь как «указание знака на самого себя» (Якобсон называет это эстетической функцией знака). Как это можно понять? Когда тематическая, указывающая на что-то вне себя сторона знака инактивируется, остающийся при этом знак, точно так же, как человек, потерявший свою социальную среду, не может стать самодовлеющим предметом. Он обречен обращаться на самого себя, обречен на нарциссизм. Знак, указывающий сам на себя, является проекцией человеческого нарциссизма в лингвистическую сферу. Как понимаешь самого себя, так понимаешь и знак. Понимание знака в определенной эпохе указывает на самопонимание соответствующего поколения. А человек эпохи формального чтения, человек XX века, – Нарцисс, субъект и объект самонаслаждения. Знак является символом современного ему человека. Знак, который указывает на самого себя, который отказывается от указания на лежащую вне его действительность, соответствует самонаправленному, самонаслаждающемуся человеку. Но дело здесь не только в аналогии, но и в прагматической связи. Нарциссу нужна Эхо – самонаправленный знак. Наслаждение требует восприятия сладости. Автор, создатель «услаждающего» предмета для меня, является при этом сводником или наркоторговцем. «Наслажденческое» отношение к знаку указывает и на возможную психологически заменяющую функцию эстетического: наслаждение заменяет несостоявшуюся социальную связь.

По ту сторону антиномии тематического и формального чтения

Эстетические теории, которые приписывают искусству воспитательную функцию, принимают к сведению только тематическую сторону

¹ Тематическое чтение, однако, не то же самое, что понимание искусства как отражения действительности. Отражение вообще не предполагает никакой знаковости, исходя из предпосылки отражения, разница между сапогами и Пушкиным исчезает. Поучающее указание на мир и его отражение не совместимы, и в этом отношении разные догмы соцреализма противоречили друг другу.

художественного произведения. Эстетические теории, которые приписывают искусству гедонистическую функцию, принимают к сведению только формальную сторону произведения. Как же нам избежать ложного выбора между тематизмом и формализмом, как превратиться из объектов авторского дискурса или поучений или же из объекта самого себя в общающиеся с литературой субъекты?

Здесь, может быть, напрашивается деконструктивистское чтение. Деконструкция выдает себя за победительницу структуралистского, формального чтения. Деконструктивисты, однако, все же только натравливают тематическое и формальное чтение друг на друга. Автор, которому деконструктивисты по-прежнему приписывают тематический замысел, подвергается при формальном чтении анализу его же бессознательных намерений. При этом виде чтения замысел автора разрушается, и потом он конструируется по-новому как объект анализа читателя. В такой «победе читателя над автором» на передний план выступает защита читателя от нежелательного авторского намерения. Автор больше не может делать меня объектом своей агитации или объектом приемов, зато я делаю его и его приемы объектами своего анализа. Однако если пользоваться такими защитными мерами, то проще было бы не читать вообще.

Преодоление антиномии тематического и формального чтения я хочу продемонстрировать на одном примере, который, хотя и не относится к литературе, наиболее наглядно показывает выбор вида чтения. Особенно ярко показывают «аутоэротическую», нарциссическую функцию формального чтения художественные произведения американского неогавгардиста и культового деятеля движения поп-арт Энди Уорхола. Уорхол так определил искусство в его функции семиотической изоляции: он взял в гастрономе банку томатного супа «Кэмпбелл» (1968) и перенес ее в музей. Таким образом он сделал из банки супа произведение искусства, и исключительно путем лишения ее практической функции, путем изоляции. Сделать такое может каждый, и Уорхол призывал каждого стать художником. Кто, однако, повторит то, что сделал Уорхол, тот поддается на уловку: этот человек будет уже не производителем знака, а лишь только его получателем, поскольку, повторяя прием, он лишь увеличивает символический капитал Уорхола.

И все-таки «произведение» Уорхола имеет смысловую, «культурообразующую» ценность. В нем выявляется природа человека, определение его (не)гуманности, его предметности. Этот смысл выражен, во-первых, самым действием Уорхола – он покупает вещи, ведет себя как человек покупающий (Уорхол считается изобретателем шопинга). Во-вторых, смысл выражен потребительством – человек есть то, что он ест. В-третьих, красное содержание банки томатного супа ассоциируется с человеческой

кровью, вследствие чего банка с супом становится символом современного человека.

Целью здесь является не полное истолкование данного примера, но доказательство того, что деконтекстуализация, остранение, изоляция предмета от его привычного окружения, т.е. приглашение к формальному чтению современного искусства, все-таки не является самоцелью. Изоляция необходима для того, чтобы выразить смысл, который не выводится ни из полезных качеств супа (из содержания), ни из чистой предметности банки (из формы), изолированной от контекста ее перемещением из гастронома в музей. Уорхол не просто пользуется своей высокой позицией на литературном поле для выделения каких угодно предметов. Созданные им произведения искусства способны схватить смысл, дух эпохи и выразить его.

Таким образом, возникают две принципиально разные возможности понимания произведения Уорхола. С одной стороны, Уорхол заменяет производителя супа. Он как бы наполняет банку символическим капиталом, удовлетворяя таким образом нашу гедонстическую жажду знака, он «кормит» нас знаками так же, как производитель пищи кормит нас супом. Этот процесс во многом сходен с приемами, используемыми в рекламе. Допустимо, однако, и другое понимание произведения Уорхола, которое указывает именно на знаковые процессы, которые изменяют человеческую культуру. Основой этого понимания является образование переключек или эквивалентностей: банка с супом – это я, современный человек, который посредством своей жадности понижает себя до уровня предмета; через потребление супа я сам становлюсь супом и плачу своей «томатной» кровью за приобретение знака. Таким образом, понимающий посетитель музея моментально переживает себя как часть смыслового мира современности.

Именно в этом пункте литературные и другие произведения искусства отличаются от всех остальных предметов культуры. Произведения искусства являются не только объектами, которым назначается ценность, или средствами создателя для оценивания мира. В них выражается смысловая сеть, которая представляет собой предпосылку для всевозможной культурной ценности. У них есть кроме прагматической (тематической) и чисто эстетической (чувственной) функции еще третья, культурная функция. Эту функцию можно назвать, руководствуясь определениями Джеймса Джойса и Марселя Пруста, «эпифантической знаковостью» искусства.

Какая установка нужна для того, чтобы при чтении активировать эту эпифантическую знаковость художественного текста? Эта установка, которую я в дальнейшем буду называть *сценическим чтением*, не знает разницы между содержанием и формой текста. Только при такой уста-

новке формальные явления получают содержательный характер и содержание целиком получает формальный характер, только для *сценического чтения* формы содержательны. При этом смысл, установленный формой, радикально отличается от тематического содержания – не только тем, что он дополнительный, имплицитный, дешифруемый. Он вообще имеет не информационный, а диалогический характер. Это значит, что он касается не денотата, но и не сигнификантов, он касается лишь связи – связи между знаками, связи между людьми. Это следствие того, что он исходит не из цифровой, а из аналоговой коммуникации².

Американский психолог Вацлавик различает аналоговую и цифровую человеческую коммуникацию. В отличие от цифровой коммуникации, которая располагает логикой, синтаксисом и произвольностью знакового материала, аналоговая коммуникация функционирует посредством образования аналогий. Животные владеют только аналоговой, человек – и аналоговой, и цифровой коммуникацией, но только аналоговая коммуникация может выражать человеческие отношения. Цифровая коммуникация логически различает субъект и объект, между тем как у аналоговой коммуникации такого различения нет. Поэтому аналоговая коммуникация сохраняет связь между мною и другим, между человеком и миром. Поэтому же Вацлавик называет ее «реляционной коммуникацией». Без нее не было бы ни любви, ни человеческой общности.

Чтобы расшифровать аналоговую коммуникацию, а вместе с тем и воспринять содержательность литературной формы, данная ситуация или данный текст должны пониматься как сцена, другими словами, не как предмет, а как узел взаимоотношений. В такой сцене имеют значение все крохотные детали, они все участвуют в ней благодаря переплетению символических аналогий. Сцена своей формальностью принципиально отличается от одновалентной, поддающейся разуму теме. Тематический взгляд видит предметы, относиться к которым можно двояко: привлекательные предметы хочется присвоить, «потребить» (как суп Уорхола), а неприятные или угрожающие предметы хочется оттолкнуть. Поэтому тематический взгляд знает только две категории оценки: положительно или отрицательно. Сценический взгляд, напротив, видит не предметы, а отношения. Такая точка зрения не является вторичной по отношению к предметному пониманию мира, так как процесс овладения языком функционирует сценически. Слово обозначает в процессе овладения языком прежде всего отношение, а не тематизированный предмет. «Мама» обозначает сцену материнского внимания и любви, а не предмет по имени *мать*³. Слово берет свое нача-

² Ср.: Watzlawick P., Jackson D. D., Beavin J. Pragmatics of human communication: a study of interactional patterns, pathologies and paradoxes. N. Y., 1967.

³ Ср.: З. Фрейд в его статье «Das Garrrollenspiel».

ло в сцене, но в процессе развития логики оно, как якобы однозначное понятие, забывает свое сценическое происхождение и свою сценичную двойственность (ведь каждая сцена складывается из двух сторон). Тематическое распределение реального мира на привлекательные предметы, которые хотелось бы присвоить или потребить, и неприятные предметы, которые отталкивают, соответствует «предъязыковому» и вместе с тем предсоциальному, нарциссическому существованию человека. Сценический взгляд на мир и на другого является, как уже и язык, продуктом социализации, культурного взросления.

Реляционный характер и сценичность слова недоступны тематическому взгляду, так как слова не открывают этому взгляду свой потенциал соединения разных явлений мира. Для него отсутствует целостность смысла. Реляционность является для тематического взгляда только вторичным предикатом, который предмет получает от меня благодаря своей привлекательности или отвратительности. Для сценического взгляда формальная сеть возвращает каждому смысловому узлу, т.е. каждому слову, свою сценическую значимость. Эта значимость никогда не определяется категориями *положительно* или *отрицательно*, а только охватом как можно большей целостности культурного мира с помощью аналогичных сцеплений слова, формирующего вокруг себя круги откликов, как камень, брошенный в воду.

Значит ли это, что ценность литературного произведения определяется его комплексностью? От этого известного тезиса данный подход отличается тем, что мы понимаем комплексность произведения не как причину ценности, а как ее следствие. Переключки не строятся, они являются *следствием* способности текста организовать связь между всеми явлениями мира, организовать «лад» или «разлад» мира. Для этого литературный текст активизирует связной потенциал каждого его слова, и таким образом в искусстве проявляется единство мира.

Далее нужно заметить, что сценическое чтение не знает различий между созданием и восприятием произведения⁴. Как только устанавливается такое различие, мы возвращаемся или к наслаждению, или к авторскому поучению. При сценическом чтении как создатель, так и читатель произведения являются лишь частями целостного смысла, создатель не владеет этим смыслом целиком. Он лишь созерцает определенную долю отношений, заложенных в словах. Читатель не может «отнять» у создателя власть над текстом, так как такой власти, собственно говоря, у него никогда и не было.

⁴ Это и значит, что для сценического чтения художественный текст не является передачей какого-либо коммуниката. У аналоговой коммуникации, соответственно, нет информационного характера, она выражает общность участвующих в ней личностей. Вот в чем «смысл любви».

Итак, сущностная культурная ценность произведения литературы все-таки есть. Она имеет сценическую природу и доступна только сценическому чтению. При тематическом или формальном восприятии художественного произведения возможны только гетерономные оценки, при тематическом чтении – производные гетерономные оценки (полезно) и при формальном чтении – рецептивные гетерономные оценки (вкусно).

Сценическое чтение, в отличие от тематического и формального, невосприимчиво к обеим этим формам гетерономного присвоения ценности. Можно даже сказать, что «гетерономные» оценки художественных произведений вообще являются результатом абстракции: сначала тексту приписывается цифровая коммуникативная функция и вместе с тем однозначная логика (при этом его сценическая значимость исчезает), и в результате ценность становится лишь «внешней» величиной, которая снова должна быть добавлена тексту. Это все равно что, например, в потерявший из-за нагревания свои витамины фруктовый сок примешать искусственно произведенный витамин С. Но того, кто знает, что такое свежавыжатый апельсиновый сок, или, применяя к нашей ситуации, того, кто умеет читать сценически, нельзя обмануть таким способом. Сценическое чтение – это точное чтение, хотя оно ничего не сводит к одному значению, так как понимает, что сцена – это встреча двух элементов, палка о двух концах.

При сценическом чтении художественное произведение открыто и амбивалентно, в то время как с тематической точки зрения оно закрыто и одновалентно. С формальной же точки зрения оно открыто, но поливалентно. Для гедонизма самонаправленных, самонаслаждающихся читателей такая поливалентность желательна – ведь при ней каждый находит в тексте себя самого! Однако смысловой связи с другим и с миром такой поливалентностью никак не достигается.

Как можно читать сценически?

Переход от тематического к сценическому чтению соответствует переходу от цифровой к аналоговой коммуникации. Эквивалентности или переключки при этом – сигналы аналоговой коммуникации. Благодаря своей двойственности они сохраняют сценичность слова, а значит, в состоянии производить и выражать отношение с обеих его сторон. При чтении сценичность активизируется изоляцией от информационного, как бы цифрового контекста. В трехуровневой системе «тема – форма – сцена» мы от тематического уровня через «purgatorio» формального чтения (т.е. формалистического овеществления) пробираемся к первоначальной реляционной функции слова, к его первоначальной силе социального соединения (такая сила предшествует любому «социологическому клей-

стеру», который якобы помогает нам мирно сосуществовать хотя бы и безо всяких настоящих взаимоотношений) и вместе с тем к культурной социализации человека. Если мы проникаем в смысловую силу формы, художественный текст уже не является совокупностью приемов или совокупностью содержания – он тогда вообще не является никакой совокупностью, а связью, отношением, диалогом и внутри себя, и с целой современностью и историей культуры.

Если читателю не хочется становиться объектом дискурсов, ему не поможет ни отказ от них, ни их деконструктивистский подрыв. Диалогическое отношение к тексту, как, кстати, и к человеку, – безальтернативное. Этим же я подвергаю себя процессу культурной социализации: проще говоря, можно взрослеть в культурном плане с помощью диалога с текстами, можно участвовать в сплетении отношений «своей» культуры, и это стоит больших усилий. Работа над текстом одновременно является работой над самим собой.

Только при сценическом рассмотрении литературного текста или художественного произведения, только при установлении отношений с ним можно говорить о присущей ему ценности. Говорят, что объект искусства может получить любые функции, может резко менять свою функцию, а поэтому и основу своей ценности. Такие изменчивые функции, однако, приписываются этому объекту извне, между тем как сущностная его функция, открытая сценическому чтению, стабильна. Открытие этой ценности произведения нейтрализует все извне приписываемые ему ценности.

Искусство, таким образом, является ценностью, но есть ли у искусства при таком понимании измеримая значимость, можно ли сделать различие между хорошей и плохой литературой? Нет, со сценической точки зрения можно только установить различие между текстами, которые лишь претендуют на статус художественного произведения, и текстами, которые являются настоящими художественными текстами. Есть тексты, которые не соответствуют требованиям сценичности, тексты, которые либо преследуют только тематически-коммуникативные цели, либо хотят вызывать у читателя гедонистическое самонаслаждение. Такие тексты, конечно, можно, как любые высказывания или объекты культуры, исследовать диагностически или дискурс-аналитически. С ними, однако, невозможно вступить в диалог. Гегемония дискурса дает им, может быть, временную политическую силу, но никак не культурную власть, так как они не способны дать нам отношение с миром, они не способны лепить человеческий облик мира.

При этом оценка реципиентом произведения, конечно, зависит от его способности открыть эквивалентности, которые предлагает текст, другими словами, от способности соотносить все элементы произведения между со-

бой. Чем глубже читатель вникает в сцену текста, тем убедительнее будет необходимость каждого слова, что, однако, ведет не к моновалентности, а внутрь, ко все нарастающему семантическому полю – как любовная связь, которая тоже не может обойтись однократным объяснением в любви.

Итак, давайте будем читать сценически и сохранять нашу любовь к литературе, и тогда – с помощью литературы – мы всю жизнь будем взрослеть в культурном отношении! Не будем верить социологам литературы, которые пытаются нас убедить в отсутствии внутренней ценности художественной литературы.