

УДК 82.0(045)

*Л.Ю. Фуксон***НАЧАЛО ЧТЕНИЯ**

Данная статья представляет собой феноменологическое описание ситуации начала чтения произведения художественной литературы. Такое описание решает задачу прояснения механизма понимания художественных текстов – механизма, запускающегося одновременно с началом рецепции. Раскрытие вымышленной реальности в воображении читателя, спровоцированное художественным текстом, блокирует обычную жизненно-практическую – познавательную и нравственную – озабоченность читающего, актуализируя его единственное «амплуа» – эстетического созерцателя.

В ходе такой перенастройки читательского сознания происходит расширение единичной жизненной ситуации, в которой застаётся герой произведения, до образа жизни в целом и, соответственно, осуществляется генерализация искомого смысла, относящегося к любому человеку, – и к читателю в том числе.

Предложенное описание базируется на толковании начальных фрагментов ряда поэтических, классических и современных, произведений.

Ключевые слова: начало чтения, читатель, восприятие, понимание.

DOI: 10.35634/2412-9534-2024-34-2-384-388

Художественное высказывание с самого начала обозначает резкую границу между прозаической реальностью, где потенциальный читатель пребывает до того, как он раскрывает книгу, и поэтическим миром, который, развёртываясь в воображении адресата высказывания, формирует читателя «актуального». Таким образом, понятие «произведение» относится не только к продукту художественной деятельности, но и к *производимому* в ходе рецепции читателю.

Указанная граница искусства и действительности, фиктивного и реального перенастраивает механизм «обычного» понимания. Основное различие между пониманием «прозаической» жизни и пониманием поэтического произведения, по-видимому, – это различие между практической ориентацией в мире и спекулятивным (созерцательным) толкованием. Однако у того и другого есть и нечто общее. Лейбниц в 1696 г. сформулировал фундаментальный принцип мышления – принцип тождества / противоречия. Художественная (образная) логика с её двумя типами связей – по сходству и контрасту – обнаруживает *подобие* логики рассудочной, вследствие чего прозаическое сознание оказывается способным трансформироваться в сознание поэтическое.

За такой трансформацией можно понаблюдать в самом начале чтения художественного произведения. Попробуем описать первые усилия понимания начальных строк некоторых стихотворений, то есть на границе открывающегося поэтического мира, в центре которого, как мы помним, всегда находится образ человека. Именно в чтении этих первых строчек происходит *встреча* – важнейшее эстетическое и герменевтическое событие.

НА БУЙНОМ ПИРШЕСТВЕ ЗАДУМЧИВ ОН СИДЕЛ (...) [Лермонтов]

Кто такой здесь «он»? Имеет ли герой произведения отношение к реальной жизни читателя? Какое? Во-первых, это лицо собирательное – некто. Во-вторых, что ещё важнее, представленная «картинка» адресована не какому-то конкретному читателю, а *любому*. В-третьих, «он» является не предметом практической озабоченности, а предметом эстетического («незаинтересованного») видения. Поэтому начавший чтение воспринимает происходящее, с одной стороны, созерцательно отстранённо, реально «безучастно», а с другой – как проекцию универсальной жизненной ситуации, которая «может случиться» (Аристотель) с кем угодно, в том числе – с самим читателем.

В мире лермонтовского произведения, открывающемся в первом стихе, сразу можно заметить одиночество героя, который изображается отделившимся от остальных пирующих: ведь пировать в одиночку невозможно. Эта отделиённость имеет *внешнее* измерение: герой не присоединяется к веселью пира, что ставит его особняком чисто телесно: скажем, неподвижная поза, выражение лица, соответствующие его задумчивому состоянию и составляющие контраст буйству остальных. Однако кроме

того, задумчивость – это не только неучастие в веселье, но и углубление во *внутреннюю* – душевную – сферу жизни. Герой телесно находится здесь («на» пиршестве), но душевно – где-то «там», в своих мыслях. Налицо противоположность буйства и задумчивости: бездумного и разумного состояний, чувства и мысли, а также откровенности и закрытости.

В приведённой строчке ничего не говорится о содержании думы героя, но по контрасту с окружающим его весельем можно заметить, что герою в данный момент оказывается доступной другая, невесёлая, сторона существования, связанная не с наличным состоянием, а с прошлым или будущим, которые, независимо от того, о чём задумался герой, в любом случае открывают жизнь по ту сторону пира: жизнь – нечто более широкое, чем пиршество. Такое видение оказывается возможным благодаря привилегированному положению читателя, точка зрения которого не сливается ни с весельем пирующих, ни с задумчивостью героя. Особое, эстетическое, положение созерцателя вне созерцаемого, определяющее указанную широту охвата жизни – как целого, характеризует и все последующие примеры.

РАЗВАЛИНЫ ЕСТЬ ПРАЗДНИК КИСЛОРОДА (...)

[Бродский. Открытка из города К.]

Первое слово сентенции, с которой начинается произведение, с явно отрицательным значением (разрушения) парадоксально уравнивается с «праздником», что препятствует обычному («прозаическому») пониманию. Двойственная оценка заставляет посмотреть со стороны на напряжённый спор между созданием рук человеческих и природой; спор, в котором силы природы «празднуют» победу. (Об этом писал, например, Георг Зиммель в своём очерке «Руина»).

Однако слово «кислород» уточняет, конкретизирует смысл такой победы природы: «развалины» означают торжество *открытости* над *закрытостью*, распахнутости над отгороженностью. Причём понятие кислорода напоминает о жизненной важности (как дыхание) этой открытости, простора.

Та же коллизия открытости и закрытости обнаруживается в образе упомянутого города К. в названии. Во-первых, само понятие города (в противовес «развалинам») указывает на отгороженность, во-вторых, его анонимность означает, возможно, интимный (сокровенный) характер почтового послания, с чем, однако, спорит неслучайное слово «открытка» (...).

НЕ МЫСЛЯ ГОРДЫЙ СВЕТ ЗАБАВИТЬ, ВНИМАНЬЕ ДРУЖБЫ ВОЗЛЮБЯ (...)

 [Пушкин]

Начало романа «Евгений Онегин» представляет собой незаконченное высказывание. Является ли это препятствием для читательского толкования? – Конечно, если пытаться по фрагменту угадать, предвосхитить целое. Не ставя перед собой такой неразрешимой задачи осмысления *ещё не сказанного*, можно ограничиться попыткой толкования только того, что *уже сказано* в первых двух стихах пролога произведения.

Пролог (предисловие) – это обычно некий анонс, обещание, определённая установка повествователя (объективированного «автора»). И в данном случае подразумевается прежде всего обозначение *адресата* предлагаемого произведения: для кого оно предназначено. Фрагмент высказывания построен как дизъюнкция: первый и второй стихи объединяются по принципу противопоставления. Но интерпретация, как мы её понимаем, заключается не столько в опознании противоположности светских и дружеских отношений, которая здесь зафиксирована, сколько в попытке прояснить одно с помощью другого. В этом и заключается смысл их композиционного соседства.

Гордость света означает не просто неприступную высоту социального положения, а холодное чувство превосходства, которое не даёт относиться ко всему всерьёз (воспринимающее всё как «забаву»). Дружба же означает принципиально другой тип отношений – «горизонтальный». «Вниманье» предполагает как раз серьёзное душевное участие, являясь, по сути, синонимом «понимания».

Автор предисловия отдаёт предпочтение именно таким, более глубоким, отношениям с читателем. Но можно также вспомнить, насколько важны эти типы отношений различной степени глубины для *сюжета* романа. Например, предающий дружбу Онегин не может помириться с Ленским, так как «... дико светская вражда / Бойтся ложного стыда» (6, XXVIII). Ленский погибает из-за того, что светские приличия на тот момент оказываются сильнее дружеских связей. Аналогичные фрагменты: «Кокетка судит хладнокровно, / Татьяна любит не шутя» (3, XXV); «И даже глупости смешной / В тебе не встретишь, свет пустой» (7, XLVIII).

Указанная коллизия, «сквозная» для всего пушкинского романа, как мы видим, открывается уже в первых его строчках (...).

Я ВИШУ НА ПЕРЕ У ТВОРЦА (...) [Пастернак]

Первое лицо, от которого построено читаемое высказывание, придаёт ему откровенный, «исповедальный», тон, что вообще характерно для лирики, предмет которой – «внутреннее бытие» (Гегель). Кроме того, сразу определяется основная тема – *творчество*.

Прежде всего бросается в глаза то, что «я» в приведённой строке не творящий, активный субъект, а творимый объект. Глагол подчёркивает неустойчивость, зависимость («подвешенность») положения героя. Так парадоксально предстаёт картина человеческого творчества, в которой всё определяется сверхличными силами. Причём «перо» вызывает закономерные ассоциации не с божественным творением, а именно с человеческим – поэтическим. Это означает, что сама творческая активность человека носит заёмный характер: «перо» поэта – «в руках» бога как персонификации творческой энергии.

Наконец следует обратить внимание на то, что не «моё» творение в ведении бога, а «я». Это представляет творчество содержанием и смыслом самого существования: «я» – это не созидающее, а то, что само возникает в созидании (...).

СЛАВА ВАМ, ИДУЩИЕ ОБЕДАТЬ МИЛЛИОНЫ! (...) [Маяковский. Гимн обеду]

[Маяковский. Гимн обеду]

Название произведения Маяковского задаёт иронический формат текста: «высокая» интонация гимна соединяется с «низким» (бытовым) предметом. Так возникает *мнимое* прославление (*εἰρωνεία* – притворство). В фигуре иронии серьёзная точка зрения намеренно предпосылается, но как всего лишь пустая поза, маска. *Форма* гимна, апеллирующая к государственно важному, общественному аспекту существования, что подчёркивает торжественное шествие «миллионов», взрывается обыденным *сохранением* частной жизни (обед).

Читатель обнаруживает, что патетическая серьёзность начала стихотворения воздвигается на заведомо шатком фундаменте. Благодаря этому образуется сатирически смеховое (колеблющееся) представление бытия, то есть одновременные реальность (серьёзность) прославления и его иллюзорность (ироническое притворство). Обед становится смысловым центром сатирического изображения, претенциозным, мнимо важнейшим событием человеческого существования (...).

ОТГОВОРИЛА РОЩА ЗОЛОТАЯ (...) [Есенин]

Как всегда, у Есенина, природа предстаёт не как немой предмет любования или практического интереса, а как говорящий субъект, который рассчитывает на понимание. Причём совершенный вид слова «отговорила» – это указание на *конец* не просто речи, но и жизни. Ведь «золотая» означает осеннее время, время умирания. Сама жизнь рощи (роща – то, что выросло) воспринимается поэтом как речь, которую умеет услышать и распознать поэт.

Золото в есенинской элегии, помимо цвета, имеет семантику *ценности*: ценность жизни открывается в её временности, смертности, подверженности увяданию (ср.: «...Увяданья золотом охваченный, / Я не буду больше молодым...»).

Поэтическое (художественное) высказывание строится из того же «материала», что и прозаическое. Однако к художественному тексту читатель приступает с другой *установкой* понимания. Внеположность, трансгредиентность (И. Кон) читателя по отношению к изображаемому позволяет увидеть изображаемую жизнь как целое, что именно поэтому не делает эстетическое созерцание чем-то ценностно индифферентным: созерцатель, ощутивший близость человека природе, как раз и способен воспринимать временность и ценность жизни *как своей* (...).

ЖДУ, КАК ЗАВАЛЕННЫЙ В ЗАБОЕ (...) [Самойлов. Вдохновенье]

Чего может ждать «заваленный в забое» шахтёр? – Спасительного освобождения извне. Следует учесть то, что в таком беспомощном положении герой оказывается жертвой своего устремления вглубь. Завал как раз этим вызван. Однако читатель сразу замечает, что перед ним *сравнение* («как»), отодвигающее шахтёрскую ситуацию на второй план и открывающее основную тему – творчество, –

указанную в названии стихотворения. При этом сравнение заставляет думать в направлении *сходства* обстоятельств, в которых оказались шахтёр и поэт, ждущий «вдохновенья». Как забойщик не в состоянии самостоятельно освободиться из-под завала, так и поэт не может полагаться лишь на свои трудовые усилия: движение «вглубь» опирается на помощь «свыше» – помощь Музы, без которой человек ощущает лишь «заваливающую» тяжесть бремени труда (...).

ОН УМИРАЛ, СЖИМАЯ КОМПАС ВЕРНЫЙ (...) [Заболоцкий. Седов]

Образ смерти соединяется в первой строке произведения с семантикой жизненной неудачи, не выполненной миссии, так как у Заболоцкого речь идёт об известной злополучной экспедиции. Но читатель не может не заметить *позу* персонажа, сжимающего компас, которая выражает то, о чём он до конца продолжает думать. При этом мы находимся ещё на почве обычного («прозаического») понимания до тех пор, пока не замечаем особой художественной – инкарнирующей – роли упомянутой вещи в мире стихотворения.

«Верность» компаса состоит в том, что он упрямо показывает всегда одно направление – север. Поэтому компас оказывается художественной репрезентацией непобедимой целеустремлённости владельца. На фоне физического поражения героя стихотворения наглядно («образно») открывается его духовная несломленность (...).

МОИ ПАЛЬЦЫ ИЗ РУК ТВОИХ ВЫПАЛИ (...) [А. Белый. Осень]

Читатель стихотворения, как всегда, с самого начала ставится на позицию свидетеля (и судии) непростых отношений «я» и «ты». Телесное («внешнее») событие в начале произведения Андрея Белого является красноречивым выражением события внутреннего: связь, заставлявшая держать пальцы героя, ослабевает, прерывается. Разжавшиеся руки знаменуют охлаждение, грядущее расставание. И это обещающее разлуку событие полностью соответствует названию произведения, означающему время похолодания. А осмысливающая установка читателя на художественное целое состоит как раз в связывании, ассоциировании. Переносное, духовное значение образа холода (безразличие) соединяется с прямым, физическим («осенним»). Так строится образ мира, куда мысленно погружается читатель: мира, из которого уходит тепло и где наблюдается *распад* «мы» на «я» и «ты» (...).

УСТУПИ МНЕ, СКВОРЕЦ, УГОЛОК (...) [Заболоцкий]

Обращение к скворцу и сама просьба героя выражают стремление *сблизиться с природой*. Это скорее всего означает осознание определённой отчуждённости, ненатуральности существования, что как раз необходимо преодолеть. Тем самым первый стих напоминает читателю о его собственной заботе, оттеснённой натуральности. Такова вовлекающая, провокативная природа поэзии.

Возникает вопрос: почему место, которое герой просит «уступить», называется «уголком»? Это кажется вполне естественным: таким образом определённое место соразмерно небольшой птице, скворцу. Однако уменьшительная форма здесь имеет более глубокое значение. Для возвращения естественной натуральности, естественности человеку необходимо сойти со своего пьедестала «царя природы», который возносит его *над* натуральным миром; «умалиться» для достижения взаимопонимания, обретения общего языка. Поиск такого, скажем уж прямо – сентиментального – языка обнаруживается в самой апелляции к скворцу (...).

СОСЕД ГАРАЖ УПОРНО КРАСИТ (...) [Винокуров. Элегия]

Название произведения, обозначающее *возвышенный* поэтический жанр, вступает в комическое «несоответствие» с вроде бы прозаическим («низменным», «обыденным») содержанием первого стиха. Тем не менее если попытаться понять смысл упорства персонажа стихотворения, то открывается своего рода нешуточное противоборство и глубокая тема неумолимости времени. «Сосед» лирического героя борется с ржавчиной и – *eo ipso* – с самим временем. Мелкая бытовая подробность выявляет печальную сторону нашего существования, что затрагивается названием: *ελεγεῖα* – жалоба. Таким образом, у названия стихотворения, помимо его иронического оттенка, имеется вполне серьёзная подоплёка, делающая сопричастным не только для соседнего наблюдателя, субъекта высказывания, но и субъекта эстетического созерцания – читателя (...).

ПОБЕГОМ ИЗ ТЮРЬМЫ ЗАВЕДУЮТ СОЗВЕЗДЬЯ (...) [Юнна Мориц]

Поэтическое слово, как может почувствовать читатель, нарушает шаблонные, ожидаемые связи и часто соединяет обычно не соединимое. Коль скоро побег из тюрьмы – это акция освобождения, то этой акцией никто не может «заведовать». Ведь заведование – некое официальное руководство. Можно заведовать тюрьмой, но не побегом из тюрьмы.

Однако слово «заведуют» вступает в нешаблонную, неожиданную связь и с последующим словом – «созвездья»: вполне земное и прозаическое заведование внезапно наполняется космическим смыслом, так как тесное пространство тюрьмы распаивается до пространства мира. Свобода, о которой идёт речь в стихотворении, интерпретируется не как отрицательное понятие. Акция освобождения направляется, мотивируется взглядом, простирающимся до «созвездий». Это и есть нормальное видение человека, для которого естественно быть именно *в мире*, в космосе, а не в тюрьме (...).

Как мы упомянули в начале статьи, обычный прозаический смысл, в котором повседневно укоренён человек, открывается как сугубо *реальная* практическая проблема (познавательной ориентации либо нравственного принятия решения). Мы в такой определённой жизненной озабоченности воспринимаем себя как *часть* происходящего. Художественный же смысл разворачивается принципиально вне нашей жизни – в воображаемом нами мире *вымышленной* истории персонажа, но тем самым смысл художественный открывает *всю жизнь в целом*. Поэтому можно сказать, что нехудожественный и художественный смысл – это две различные формы вовлечения нас в происходящее – или в реальность, или в вымысел, или как часть, или как целое. В начале чтения художественного литературного произведения происходит отключение, блокировка первого способа понимания и мобилизация второго, что мы и пытались показать на нескольких примерах.

Поступила в редакцию 23.10.2023

Фуксон Леонид Юделевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы
ФГБОУ ВО «Томский государственный педагогический университет»
634061, Россия, г. Томск, ул. Киевская, 60
E-mail: 12fukson@gmail.com

L.Yu. Fukson**THE BEGINNING OF READING**

DOI: 10.35634/2412-9534-2024-34-2-384-388

This article offers a phenomenological description of the situation when reading a work of fiction begins. This description clarifies the process of understanding fictional texts – a mechanism that is launched simultaneously with the beginning of reception. The revelation of fictional reality in the reader's imagination, provoked by the fiction text, blocks his/her everyday practical concerns, both on the cognitive and moral level, and brings to the foreground his/her only "role" – that of an aesthetic contemplator.

In the course of re-adjusting the reader's conscience, the singular life situation in which the fiction character finds himself extends to the way of life as a whole. Consequently, the generalization of the sought meaning, which is relevant to any person, including the reader, takes place.

The proposed description is based on the interpretation of the initial fragments of a number of poetic classical and contemporary works.

Keywords: beginning of reading, reader, reception, understanding.

Received 23.10.2023

Fukson L.Yu., Doctor of Philology, Professor at Department of Russian Literature
Tomsk State Pedagogical University
Kievskaya st., 60, Tomsk, Russia, 634061
E-mail: 12fukson@gmail.com