

Татьяна Венедиктова

Секрет «сильной прозы» пока не раскрыт

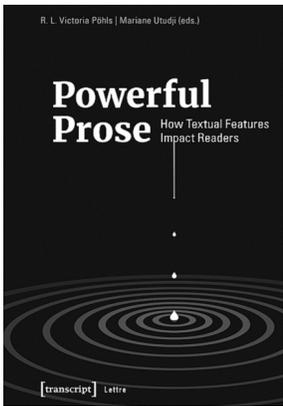
DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_327

Powerful Prose: How Textual Features Impact Readers /

Ed. by R.L. Victoria Pöhls, M. Utudji.

Bielefeld: transcript, 2021. — 261 p. — (Lettre).

Первая конференция под названием «Сильные литературные тексты» («Powerful Literary Fiction Texts») прошла в Университете Брайтона летом 2019 г., вторая — онлайн по причине ковида. Избранные доклады теперь превратились в книжку при поддержке Общества Макса Планка (в одном из его институтов — Институте эмпирической эстетики — работает Виктория Пёльс, соорганизатор конференций и соредатор сборника) и Новой Сорбонны (где преподает Мариан Утуджи, коллега Пёльс по обоим проектам). Международное начинание вдохновлено интересом к действенности литературного текста: довольно последовательно, один за другим, авторы возвращаются к метафоре «сильный текст» («сильная книга»), предлагая разглядеть в ней еще не раскрытый эвристический потенциал.



Понятно, что проблема воздействия литературного текста на читателя не нова. Авторское письмо — вереница выборов, сознательных и бессознательных, которые все адресованы читателю. Филолог-лингвист может описать эти языковые выборы достаточно точно и объективно, а вот читательское восприятие, напротив, объективации сопротивляется: оно индивидуально, вариативно и часто непредсказуемо. Именно это доказывает нам уже более чем полувекковой опыт рецептивной эстетики и критики читательского отзыва. Обе «школы» взойшли к славе в 1970-х гг., а в 1980-х распространились вширь, да так успешно, что исчезли из актуальной повестки и перестали привлекать внимание как зона ярких теоретических но-

вазий. В последние годы, однако, интерес к читательскому опыту возрождается на новой основе. Ощутимые сдвиги в психологии, нейрофизиологии, когнитивной науке приглашают переформулировать ранее поставленные проблемы под знаком сближения рецептивных штудий с естественно-научной методологией. Ранним теоретикам, таким как В. Изер или С. Фиш, именно с этих позиций все чаще предъявляют претензии: указывают на ограниченность интроспективного анализа и теоретического конструирования, на недостаточность представлений о читателе как о некоторой условной, обобщенной фигуре. Фигуру эту ученый-литературовед часто конструирует по собственному образу и подобию, чем объясняется неявный нормативизм суждений о том, что читатель «должен» или «не может не» переживать. Между тем читатель (за пределами образовательных учреждений) никому ничего не должен, читательский опыт — величина принципиально переменная. Это побуждает исследователей новой формации делать

ставку на эмпирический подход — конкретный, позитивный, доказательный, предполагающий количественную оценку, воспроизводимость и верифицируемость результатов.

Авторы рецензируемого сборника пытаются собрать воедино компетенции, наработанные за последние годы лингвостилистикой, лингвопрагматикой, психологией и когнитивистикой. Ими движет надежда на то, что узкие специалисты проникнутся здоровым любопытством друг к другу, не отрекаясь и от «традиционных» литературоведческих методов вроде «пристального чтения»; в итоге в рецептивных штудиях произойдет новый прорыв, и нам откроется наконец секрет «сильного текста».

Одним из условий «игры по-новому» оказывается усилие расположить в фокусе внимания не печатный, а мультимодальный текст. На конференции в Брайтоне была даже опробована особая процедура: начинать каждый доклад с чтения вслух фрагмента из исследуемого произведения. Хорошую прозу нам всегда хочется озвучить, сообщая ей тем самым чувственную осязаемость, — так почему бы не использовать этот ресурс для аналитического сосредоточения на природе литературной интеракции? Читательский (и слушательский) опыт, тщательно описанный в его «воплощенных» (embodied) формах, служит основой для формирования гипотез, в свою очередь подлежащих проверке, доказательству или опровержению. На далеком горизонте витает мечта о преодолении застарелой предубежденности, которая существует между научными сообществами, — теми, что озабочены теорией, и теми, что работают в эмпирическом ключе. А также между теми, кто видит в литературе материал для обобщений (по жанру, периоду или иным критериям), и теми, для кого драгоценна неповторимость индивидуального, воплощаемая в слове. И наконец, между лингвистами естественно-научной складки и охранителями традиционных эстетических ценностей.

Сверхзадача общей работы заявлена в предисловии, но, сразу скажем, лишь в малой степени реализуется в статьях сборника. Очень приблизительно их можно сгруппировать по трем направлениям. Одних исследователей занимает эмоциональный опыт, транслируемый текстом, других — опыт фокусировки и рефокусировки внимания читателя (путем «выдвижения» на первый план тех или иных языковых или риторических приемов), третьих — опыт симпатических и эмпатических связей между субъектными инстанциями (автор/повествователь, персонаж, читатель). Это, конечно, условная классификация, нередко все три направленности интереса проявляются в одной статье.

Петер Венцель (Рейнско-Вестфальский технический университет Ахена, Германия) применяет психобиологический подход к явлениям саспенса и хоррора в «Монахе» (1796) Мэтью Льюиса. Сочинителю этого прототипического готического романа было всего девятнадцать лет, он лихо черпал-воровал из всевозможных, в основном французских и немецких литературных источников, но результат компиляции получился на зависть. С.Т. Кольридж назвал сочинение Льюиса «ядом для юношества», и желающих пригубить «яда» оказалось очень немало. Секрет «силы» этого текста Венцель трактует, оглядываясь на биологический субстрат человеческих эмоций: предлагается различать (1) эмоцию как аффект, то есть спонтанную, как правило стереотипизированную реакцию, тесно связанную с «первичными» переживаниями (страхом, гневом, отвращением и др.), (2) эмоцию как переживание субъективное, формируемое с участием и под воздействием культурных факторов, и (3) эстетическую эмоцию. Последняя категория, оговаривает автор статьи, пока наименее исследована; как правило, это эмоция, характеризующаяся позитивной окрашенностью (ощущением удовольствия, приятной новизны) и внутренней противоречивостью, даже парадоксальностью (смесью радости и печали

или ужаса и наслаждения)¹. В тексте Льюиса ярко проявляются эмоции первого и второго рода — таковы, например, манифестации страха, сопровождающие конфронтацию хищника и жертвы: ощущение холода, «гусиная кожа», дрожь, учащенное дыхание, онемение, обездвиженность, как бы подверженность гипнозу. Все эти признаки-симптомы, давно и подробно описанные психофизиологами, широко представлены у Льюиса и в готической прозе в целом. Эффект усиливается, по мысли Венцеля, работой базовых метафор (страх — это смерть, холод, скованность), а также разнообразными повторами (рефреном, рифмой, ассонансом, аллитерацией), распространяющимися на читателя жутко-заклинательный эффект. Паттерны биологических реакций, активируя соответствующие участки нейронных сетей, действуют как триггеры эстетических переживаний. Современного читателя не может не раздражать жанровая формульность и архаичность языка Льюиса, и чувство ужаса усугубляется в нем чувством комического гротеска. Переживание эмоции становится более противоречивым и тем самым усиленно-эстетическим.

Парадоксальность эстетического воздействия интригует и других авторов сборника; «силу» современной прозы многие так или иначе выводят из смеси удовольствия с его противоположностью. Например, *Киран Кавана* (Университетский колледж Корка, Ирландия) работает с прозой Джеймса Балларда, чей роман «Автокатастрофа» (1999) изобилует описаниями ран, уродств и болезненных травм. В этих описаниях присутствует специфический эротизм, обращенный к фетишистскому воображению, и читатель не может не испытывать сочувственной возбужденности, происходящей из напряжения между отталкивающим и влекущим, болезненным и смешным. В одной из сцен, например, описывается «волшебное озерцо», образуемое разнообразными телесными выделениями, в которое герой смотрится, любуясь собой на манер Дориана Грея. Вызывающая гиперболичность таких описаний напоминает о бахтинском гротеске, притом что выдержаны они в стиле клинически отстраненном. Образ тела, из которого изливаются, в отсутствие «границного контроля», кровь, слезы, семя, слизь и т.п., располагается на рискованной границе между почти порнографическим и почти возвышенным. На большинство читателей, констатирует автор статьи, роман Балларда производит впечатление «тошнотворного», и тем острее встают вопросы: зачем это написано? почему опубликовано? как отнестись к издательским паратекстам, напоминающим о «мощной оригинальности» автора книги, «последнего великого представителя английского авангарда»? Роман явно не имеет целью доставить читающему удовольствие. Стало быть, он делает что-то другое, но что? «Чтение «Автокатастрофы», — обобщает Кавана, — рискует превратиться в активную борьбу за продолжение чтения (an active struggle to proceed)» (с. 92), ввергая читателя в процесс претерпевания или во внутренний спор, возможно не бесплодный.

Сикста Куасдорф (Университет Санкт-Галлена, Швейцария) описывает сходный процесс, рассматривая фрагмент из незаконченного романа Дэвида Фостера Уоллеса «Бледный король» (опубликован в 2011 г.). «Радикальный реализм» Уоллеса опирается на прием откровенно избыточного повтора — сообщение массы деталей с почти нестерпимой для адресата мерой подробности. Читатель вынужден инвестировать внимание в вызывающе скучное, искать релевантное в очевидно нерелевантном, тем самым подвергая критической рефлексии привычную

1 Здесь Венцель ссылается на недавние работы Уинфрида Меннингауза (содиректора, кстати, Института эмпирической эстетики): *Menninghaus W. et al. What Are Aesthetic Emotions? // Psychological Review. 2019. Vol. 126. № 2. P. 171—195.* Уместна была бы и ссылка на движение противочувствования, исследованное намного раньше Л.С. Выготским.

нам всем роль зрителя-потребителя. В способности занять такую позицию автору статьи — и, предположительно, автору романа — видится «тихий героизм» современной эпохи.

Еще более вопиющий пример внутренне противоречивой реакции рассматривает *Элина Валовирта* (Университет Турку, Финляндия) на примере «ширпотребного» сетевого романа «Два миллиардера к Рождеству» (2017). Сюжет о любовном треугольнике (не соперническом, а идиллическом) обещает высоко предсказуемое соединение секса и политкорректной романтики — и обещание держит. Текст заранее угадывает желания-фантазии своего адресата, не смущаясь их усредненной пошлостью, — честно выполняет «мастурбационную функцию» (с. 58), не соскальзывая в порнографию, но и не требуя «лишних» эмоциональных вложений. Расчетливость «ангажемента» с коллективным бессознательным аудитории (природа расчета как раз и интересует автора статьи) обеспечивает распространяемость и своего рода «силу» откровенно слабой прозе.

Ряд авторов сборника сознательно фокусируются на «ударных» — начальных или финальных — фрагментах разбираемых текстов. Так, *Кимберли Поджер-Макклаймонт* (Университет Хаддерсфилда, Великобритания) в статье «Знакомство с Джейн: сила начала» приглашает перечитать первую страницу романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр»: «Пойти гулять после обеда в тот день было никак нельзя. Утром мы около часа бродили по садовым дорожкам среди оголившихся кустов, но к обеду (миссис Рид, если не было гостей, обедала рано) ледяной зимний ветер нагнал такие хмурые тучи и захлестал таким дождем, что ни о каких прогулках и речи быть не могло. А я обрадовалась...» и т.д. (пер. И. Гуровой). Предлагается сплошной и очень плотный стилистический анализ этого фрагмента на всех уровнях — лексики, синтактики, звукописи, ритмики, риторики, невидимо присутствующих в тексте концептуальных метафор и т.д., вплоть до знаков препинания: запятой, которая на уровне фразы создает образ отдельности-отделенности Джейн от других детей², или точки с запятой, которая сигнализирует о неявной ироничности тона повествовательницы. Совокупность этих микроэффектов, заключает автор статьи, делает параграф, встречающий нас на входе в роман, на заvistь «сильным» (с. 124).

Алис Лабур (Университет Ренн-II, Франция) анализирует первый абзац «Удольфских тайн» (1794) Анны Радклиф: «На живописных берегах Гаронны, в провинции Гаскони, в 1584 г. стоял замок, принадлежавший дворянину Сент-Оберу. Из окон замка открывался вид на равнины Гиенны и Гаскони, расстилавшиеся вдоль реки...» (пер. Л. Гея). Здесь важно то, как именно, сообразуясь с предложениями места и движения, «путешествует» воображаемый взгляд: направляясь вдаль, вблизи, к чему-то ясно зримому или к чему-то расплывающемуся в дымке. Гармоническая пастораль, напоминающая полотна Клода Лоррена, вдруг переходит в грозную величественность горных вершин, как в пейзажах Сальватора Розы. Описание места действия демонстрирует собственную картинность, в чем и усматривается «сила» Радклиф-писательницы, о которой Вальтер Скотт сказал восхищенно, что у нее «глаз живописца и дух поэта» (цит. по с. 161).

Маривонн Буассо (Страсбургский университет, Франция) также работает с начальным фрагментом текста: в поле ее внимания — травелог Гаррета Карра «Правление земель» (2017), описывающий пешее путешествие по Ирландии. Кажется, Буассо буквально других авторов придерживается правила, ими же принятого:

2 В оригинале: «Me, she had dispensed from joining the group...» В русском переводе этот тонкий момент не передан, даже притом что порядок слов воспроизведен безупречно: «Меня к их кружку она не подозвала...»

сделать озвучивание текста и вслушивание в него составной частью анализа. В звучании текста, настаивает автор статьи, полнее всего раскрывается его смысловой потенциал, недаром французское слово *entendre* значит и «слышать», и «понимать». При этом ритм звучащей прозы зависит не только от ее внутренних свойств, но и от качества голоса читателя-чтеца, специфики его телесных реакций и т.д. Исследовательницу интересуют зоны/точки «просодической конденсации», в которых сосредоточивается, по ее мысли, ключевая синтаксическая и семантическая информация. В попытке определить такие зоны Буассо рассматривает в качестве параллели к фрагменту из прозы Карра стихотворение ирландского же поэта Дерекка Магона. И в том, и в другом случае описывается путь к маяку, и интересным оказывается то, как ритм и порядок слов в описании коннотируют «геопоэтический контекст»: удаленность объекта, его расположенность «на краю земли», движение к нему субъекта, то медленное, то убыстряющееся. Озвучивая текст, читатель как бы в режиме «прямого теле- или радиорепортажа» (с. 142) проживает все эти возможности — по-разному, с учетом разности масштабов между лирической миниатюрой и повествованием, которому предстоит развернуться на сотни страниц.

Тахир Вуд (Университет Западного Кейпа, Южная Африка) размышляет о прагматике художественной прозы и, в частности, об определяющей роли в ней агонистических структур. Современный роман, по его наблюдениям, колеблется в промежутке между крайностями — реалистическим «всеведением» (повествователь — безличный голос, за которым читатель признает право знать то, чего в норме знать нельзя) и откровенной, вызывающей условностью письма. Дистанция между автором и персонажем, автором и изображаемой в романе средой предопределяет наклонность читателя к эмпатическому отождествлению с другим или, наоборот, к стереотипизации, карикатуризации другого.

По-своему любопытна и статья *Констанс Робер-Мурайль* (Университет Гюстава Эйфеля, Франция), посвященная стилистическому анализу художественной автобиографии британца Дэвида Митчелла «Блэк Суон Грин» (2006; рус. пер. 2020 («Под знаком черного лебедя»)). Блэк Суон Грин — название деревушки в Вустершире, где живет и учится герой повествования — подросток, страдающий заиканием. Но что такое заикание? Как оно переживается внутренне? Как проявляется внешне (стереотипно ассоциируясь с беспомощностью, неполноценностью)? И как это физиологическое явление проецируется на стиль, эстетическую составляющую речи? Выясняется следующее: с одной стороны, затрудненность, разная скорость течения речи внутренней и «внешней» чревата травматичными для субъекта ситуациями, но они же, с другой стороны, побуждают к креативным решениям. К соматическим эффектам речи, прерывисто балансирующей на грани немоты, оказывается чуток и читатель, и это намечает пути к инсайту, формулируемому словами Ж. Делёза: «Творческое заикание — вот что заставляет язык расти из середины, как растет трава; вот что превращает язык из дерева в ризому, приводит его в состояние вечного неравновесия» (цит. по с. 241).

Каждая из статей, включая и не упомянутые в этом обзоре, содержит в себе маленькое, но любопытное проблемное зерно; сборник же в целом производит впечатление весьма качественной полуудачи. «Полу-», потому что заявка на продвижение количественных методов сделана, но на деле никто из авторов сборника их не использовал. Об оценке и замерах «силы текста» речь идет, но убедительный вариант решения никем не предложен (в чем, собственно, мерить: в граммах? лайках? нейрореакциях?). Даже те конкретные, довольно очевидные возможности, которые открывает «озвучка» текста в аналитических целях, используются непоследовательно. Эмпирический, позитивистский по духу подход демонстрирует свои

преимущества над «абстрактным теоретизмом», но и слабости тоже. Мы наблюдаем в конечном счете пеструю россыпь точно фиксируемых приемов и сопряженных с ними эффектов-реакций. И движемся к пониманию их взаимосвязи — аккуратным, муравьиным шагом по рассеянному множеству частных тропинок. Далеко уйти таким образом не получается, и временами теряется из виду сам вектор движения. Но все же процесс идет, и суть его можно определить, пожалуй, как «пересборку эстетического», — как усилие представить чувственное и умоглядное, миметическое и семиотическое, относительную автономию искусства и разнообразие жизненных практик не в их (более привычном, по умолчанию принимаемом) противоположении, а в сопряженности, сопрягаемости через фигуру субъекта, через идею интерсубъективного взаимодействия.