

Литература

1. Wieland C.M. Peregrinus Proteus. - Insel-Verlag, Leipzig, 1985.
2. «Die Post will fort, ich muss schliessen ...» Briefe aus dem 18. Jahrhundert. - München, 1985.
3. Novalis. Schriften. - Stuttgart, 1965. Bd.4.
4. Das Spätwerk Chr.M. Wielands und seine Bedeutung für die deutsche Aufklärung. Hrgs- von Thomas Höhle. - Halle-Wittenberg 1988/61, F (84).

Н.В.Барабанова

**КОНКРЕТИЗАЦИЯ И НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ
КАК ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ПОСТРОЕНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
(на примере художественного текста)**

Социологические и феноменологические подходы в литературоведении сегодня становятся все более традиционными. Потребность в формировании и развитии социологического аспекта в литературоведении продиктована необходимостью систематизировать и обобщить имеющиеся результаты изучения узких литературоведческих проблем, включить их в единую систему, и вместе с тем, непосредственно в практику анализа текста. В данной работе будет осуществлена попытка рассмотреть целостность читательского восприятия художественного текста.

Литературное произведение в аспекте авторской деятельности представляет собой поле интенциональности, которое воссоздается каждый раз заново тем или иным читателем. Поле интенциональности задается интенциональными объектами и является основой для описания социальных действий. Согласно феноменологическому воззрению А.Шютца, «отдельные переживания явлений находятся по отношению друг к другу в смысловом отношении» [1, 83]. Это смысловая связь устанавливается посредством упредительных и направленных в прошлое указаний на события будущего и прошлого, с помощью чего предвещается и объясняется конкретное событие и помещается, таким образом, в общее поле опыта. [1, 87] Наше естественное обыденное сознание использует схемы нашего опыта, ко-

торые не подлежат сомнению. В отношении человеческого действия это означает, что мы ориентируемся на мотивационную связь, которую А.Шютц называет «действие для того, чтобы» («Um-zu des Handels»), т.е. понимает его как ориентацию действия на будущее событие. Если мы обратимся к целепологанию ситуации повествования, то значение будущего становится определяющим. Шютц пишет, что: «На вопрос о мотиве моего поведения я всегда отвечаю с помощью «для того, чтобы», если основная цель имеет характер будущего времени, т.е. когда действие намечено, но не реализовано в конкретном поступке» [1,84].

Построение художественного текста с точки зрения мотивации, изъятия из него новых тем, развивающих повествование в определенном направлении, интересует немецкого исследователя Дитера Альфонса, который строит свою теорию построения и восприятия художественного текста, отталкиваясь от достижений социальной философии и феноменологии [2].

Литературное произведение он рассматривает как поле интенциональности, включающее интенциональный объект. Интенциональный объект и автор, и читатель держат в поле своего познания и достраивают его в процессе работы над текстом. Как же происходит воссоздание этого интенционального объекта? Дитер Альфонс предлагает свой вариант модели его построения. Весь текст художественного произведения представляет собой единый интенциональный объект, состоящий из огромного количества более мелких и конкретных структурирующих его интенциональных объектов. Восприятие каждого из них строится по одной и той же модели. Графически эта схема состоит непосредственно из ступеней конкретизации и неопределенности [2,141]. Каждый интенциональный объект открывает две равноправные перспективы, две альтернативные возможности: шаг к конкретизации и шаг, обозначенный отсутствием прямой конкретизации, т.е. шаг, открывающий поле неопределенности. Ступени конкретизации охватывают узкую сферу того, что однозначно оговорено и эксплицитно выражено в тексте. Ступени неопределенного образуют гораздо более разветвленную сеть, которая теоретически может распространяться до бесконечности, но последним ее пунктом всегда будут два полюса: гипотетически воображаемая модификация и вынужденно открытый взгляд. Логика данной модели такова, что каждый шаг здесь равноправен по отношению к другому, т.к. является альтернативной возможностью из предыдущего шага. Обе альтернативы в каждый отдельный момент повествова-

ния по-своему влияют на построение читательского восприятия и на воспроизведение заложенной в тексте интенциональности.

Если повествование говорит о мотиве действия его героя, мы неизбежно познаем момент неопределенности, т.к. наш горизонт ожидания направлен также как и горизонт ожидания героя в будущее. И если только нам сообщается, почему то или иное действие было совершено, когда мы узнаем действительный мотив «потому что» («Weil-Motiv») [1, 84], мы рассматриваем действие как заверченный процесс.

По-настоящему постановка вопроса «Почему?» возможна только после завершения мотивированного события. Мотивирующее событие предшествует мотивированному, поэтому мы можем обозначить обращение назад к этому предшествующему событию в прошлом как к мышлению в модусе плюсквамперфекта.

Правда, возможно, что фиктивный повествователь романа оглядывается назад на завершённое действие и объясняет его, но такая перспектива исключает собственно прослеживание действия с его неопределенностью ожидания. Это теоретическое утверждение А. Дитера полностью развенчивает последний роман Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Крулля», когда при полной известности относительно того, в каком положении пребывает рассказчик после пережитых приключений, неопределенность читательского ожидания актуализируется в любой момент повествования благодаря многозначности представления о действии как таковом. Так как действие рассказчика - это не только его прошлые авантюрные похождения, плутовские выходки, достижения и развенчания его мошеннических проделок, но и его речь тогда и теперь, сам рассказ, повествование как таковое, интерпретация и изложение событий, всего пережитого, испытанного и подуманного рассказчиком. Оба эти плана повествования: повествование действий и повествование о действии в одинаковой степени интригует и захватывает читателя.

Если мы как читатели узнаем о целеполагающем мотиве героя или рассказчика «для того, чтобы», то наше восприятие направлено на будущее повествования, на продолжение повествования, и наше ожидание включает возможность осуществления или разочарования в отдельных шагах действия на пути к цели. Связь мотивов по типу «для того, чтобы» предполагает ожидание с последующим осуществлением или разочарованием в ожидаемом. Но всегда остается открытый горизонт игрового пространства ожиданий, который тем более сужается, чем более точна характеристика того или иного ин-

тенионального объекта. Таким образом, чем более литературная конкретизация уподобляется процессу восприятия, тем сильнее редуцируются возможности для фантазии читателя. При умолчании же какого-либо момента в повествовании, очевидно важного для понимания текста, возникающий феномен неопределенности прерывает континуум читательского ожидания. [2, 143] А.Дитер с высокой степенью точности вторит определению Ю.М.Лотмана: «Восприняв некую часть текста, слушатель достраивает целое. Следующий «ход» автора может подтвердить эту догадку и сделать дальнейшее чтение бесполезным (по крайней мере, с точки зрения современных эстетических норм) или опровергнуть догадку, потребовав со стороны слушателя нового построения. Но следующий авторский «ход» вновь выдвигает эти две возможности. И так до того момента, пока автор не навяжет ему свою модель мира, свое понимание структуры действительности» [3, 273].

При отсутствии конкретизации можно наметить несколько форм прямого разочарования в ожидании. Простое разочарование в ожидаемой конкретизации открывает возможность для модификации горизонта познания с помощью фантазии и не ограничивает горизонт понимания. Неопределенность ведет не к разочарованию в определенном ожидании, а к распаду, деформации горизонта ожидания как такового. И до тех пор, пока текстом не предложены новые горизонты, мы говорим о вынужденном восприятии пустоты, которая в случае невозможности быть заполненной гипотетической модификацией фантазии, ведет к окончательному разочарованию или разрушению всего литературного горизонта понимания. Так была бы отрезана последняя возможность переноса эстетического опыта на обыденный, что должно привести к разрушению художественной иллюзии [2, 143-145].

Изложенная теоретическая модель имеет следующие перспективы. С помощью нее можно описать общую ситуацию повествования, которая представляется читателю в отдельном тексте. Под общей или основной ситуацией повествования понимаются личные и социальные отношения, возникающие между повествователем и героями романа, включая их ориентации действий. Затем можно определить, в какие особые границы включена эта ситуация и как она развивается в процессе повествования, другими словами, как передвигаются границы очерченной ситуации в результате протекания последующих ситуаций. В минимальный круг наших задач входит необходимость проследить возможность применения на практике предложен-

ной Адольфсом модели на примере повествовательной формы большого объема, а именно на примере романа Т. Манна «Волшебная гора». К интересным результатам могла бы привести попытка выявить общие и несовпадающие места понятия «перспектива повествования» у Дитера Адольфса и Михаила Бахтина и выработать ту общую базу, посредством которой теории обоих авторов могли бы обогатить друг друга и обеспечить многоплановый подход к художественному произведению. Но это, тем не менее, не входит в задачи данной работы.

Попробуем раскрыть связь ситуативного поля (Situationshorizont) как содержательного момента, форм конкретизации и связи их с моментами неопределенности в романах «Будденброки», «Волшебная гора» и «Признания авантюриста Феликса Крулля».

С категориями конкретности и неопределенности по отношению к читателю важное значение имеет последовательность излагаемых ситуаций и событий, т.е. то, каким образом открывается ситуативный горизонт повествования. Здесь мы сталкиваемся с такими понятиями, как изображаемое время и время изображения. Можно было бы предположить, что в моделируемом художественном мире обе эти разновидности времени должны для оптимального читательского восприятия находиться в определенной пропорции по отношению друг к другу, так, чтобы выстраивалась определенная гармония между определенным (конкретным) и несказанным (или недосказанным) в повествовании. Редкие прыжки в изображаемом времени (например, когда глава начинается словами «Спустя два года:») не мешают читателю заполнить эти отрезки времени вымышленными модификациями до тех пор, пока эти заполнения соответствуют ситуациям в следующем промежутке изображенного времени.

В «Будденброках» соотношение изображенного времени ко времени изображения, замененному количеством страниц печатного текста, образует определенную пропорцию, сохраняющуюся на протяжении всего романа. Событиям приписан при этом характер некой необходимости, и основные ситуации романа представляют собой спектр развенчания иллюзий. Хотелось бы понять, чем продиктовано твердое соотношение между обоими типами времени в повествовании. Самые значительные периоды развития в этом романе отмечены событиями смерти или рождения (в случае Ганно) основных представителей отдельных поколений в семье. Можно проследить, сколько места занимает в повествовании изображение различных периодов развития. Соответствующие ступени развития будут

находиться в линейном отношении друг к другу. В романе же «Волшебная гора» бросается в глаза, что соотношение обоих типов времени, изображенное графически, дает в результате кривую, восходящую в виде параболы.

Возникает вопрос, почему писатель в первом случае посвящает каждому отрезку художественной реальности, протекающей во времени, примерно одинаковое количество времени изображения. В собственной семье Т.Манна, послужившей моделью для изображения, смерть основателей рода была сдвинута в другую сторону, они умирали в более раннем возрасте, чем их наследники. Обратную картину мы встречаем в произведении.

Томас Будденброк умирает за два года до завершения повествования, являясь при этом главной фигурой изображения. Последний Будденброк, Ганно - герой более второстепенный, может быть, однако, понят как завершение временной перспективы. Перед упоминанием его смерти, так же как и в начале повествования, один день описывается особенно подробно. Это день 1835 года (Einweihungsfeier des Hauses), что позволило познакомить читателя со всей семьей и ее жизненным горизонтом, а также наметить весь горизонт повествования романа. Глава «Tag aus dem Leben des kleinen Hanno» [4, 751] напоминает ситуацию развенчания романтизма, ситуацию разочарования и лишения романтических иллюзий. Уже ребенком этот герой проявляет себя как ауцайдер, который не принимает общественные нормы (здесь - нормы и законы школьных будней). Но с помощью изображения времени обоих событий обнажается закон романа и в то же время полностью исчерпывается ситуативная рамка. Все увеличивающиеся помехи между взаимосвязанными кусками (частями) жизни оканчиваются отделением личности от культуры и общества. Можно заметить, что линейное изображение времени имеет определяющую функцию для предмета изображения: оно подчеркивает необходимость и неизбежность происходящего. Праздник новоселья и результат развития ситуации находятся в прямопротивоположном отношении друг к другу.

Временная перспектива повествования в романе «Волшебная гора» значительно смещена по сравнению с «Будденброками». Если опустить «Вступление» («Vorsatz»), то роман также начинается с подробного описания одного дня: посещения родственника, которое представляется как поездка в отпуск. В поле обозначенной ситуации встает вопрос, как будут проведены следующие три недели, и как они будут литературно наполнены содержанием. Во вступлении уже

мотивируется сама поездка и оправдан предмет изображения. Само повествование поэтому может начинаться с первого дня - дня заезда в санаторий. Ему посвящена первая из семи глав. Вторая глава не продолжает описание путешествия, а повествует о некоторых сторонах истории семьи героя, которая во многих пунктах совпадает с семьей Будденброков. На месте сеньора Иогана Будденброка появляется дед Касторпа. Его жизненная ситуация - это ситуация совпадения норм и идеалов личности с нормами общества. С самого начала становится понятно, что порождаемая им гармония личности с миром является идеалом, через который перешагнуло время. Ганс Касторп также банальный бюргер, живущий в единстве со своим миром. Он приспособился к жизни большого города. Он вдыхал атмосферу Гамбурга «mit tiefem Einverständnis, mit Selbstverständlichkeit und gutem Behagen» [5, 47]. Он уже не осознает отмерших идеалов своего деда и имеет свою собственную картину мира. Шаг назад в прошлое Ганса Касторпа в повествовании не объясняется, кроме того, сама возможность этого объяснения отрезана. Вместо этого подробно описывается вечер пребывания Касторпа в Бергхофе. Пробуждение на второй день пребывания в санатории открывает третью главу. Во второй главе речь идет также о мотивации героя относительно поездки, связанной с желанием семейной интеграции. Но выявляется и еще один более важный аспект противопоставления второй и третьей глав. Обыденный мир жизни с практической ориентацией действий, служащий для Касторпа основой понимания ожидаемой им связности ситуаций и мира Волшебной горы, который приобрел полную самостоятельность по отношению к первому миру. Здесь уже ощущается разочарование Касторпа в его ожиданиях. У нас в руках оказывается предложенный мотив, проблемный с самого начала, из-за чего и наши модификации фантазии уже не свободны, но гипотетичны. Мы осознаем, что наш горизонт понимания мог также не соответствовать ситуациям на Волшебной горе, как и горизонт понимания Касторпа. Этой проблематике соответствует и сдвинутые пропорции изображенного времени и времени изображения по сравнению с «Будденброками», где более ранним предметам повествования уделяется столько же времени, сколько и более поздним. Что касается феномена конкретизации и неопределенности, то это обозначает, что обе формы находятся в равновесии по отношению друг к другу. Каждая ступень развития требует от нас определенных собственных усилий по конкретизации, чтобы, например, заполнить разрывы во времени, но конкретизации в тексте требуют и работы

нашей фантазии в ходе повествования. В «Будденброках» каждый якобы реальный процесс представлен таким образом, что каждая фаза развития показана из одной перспективы видения, которая позволяет нам рассмотреть предмет с определенного, всегда одного и того же расстояния. Именно это и определяет линейное отношение между различными типами времен. Поэтому представленное в «Будденброках» разрушение картины мира требует неизменности нашей собственной картины мира. Это возможно, т.к. в романе горизонт повествования отнесен к прошлому и представлен как изначальное единство мира.

Иначе в «Волшебной горе». Если мы можем себе представить общую изначальную ситуацию, цель визита, прибытие в санаторий, соответствующие заданным границам пространства и времени, то нам не удастся представить эту ситуацию в смысле мотивов действия и ожидания или определить горизонт дальнейшего предмета повествования. Обыденные мотивы поведения, такие, как «отдохнуть», «проведать», «проверить» становятся проблематичными, благодаря литературной конкретизации они перестают функционировать. Читательское восприятие становится вновь и вновь гипотетичным, и в подтверждение этому Йохим Цимзен говорит: «Man verändert hier seine Begriffe.» [5, 16] Эти изменения касаются и представлений о времени в мире Волшебной горы. Так, Йохим, открывает Гансу: «Die springen hier um mit der menschlichen Zeit, das glaubst du gar nicht. Drei Wochen sind wie ein Tag vor ihnen. Du wirst schon sehen. Du wirst das alles schon lernen»:[5,16].

Изменения в восприятии времени становятся одной из тем романа, но речь пока не идет о мотивации поведения его героя. В «Волшебной горе» не только время, но и само разочарование становится содержанием повествования, например, разочарование в мотивации действий героев, в читательском восприятии и ожиданиях - это разочарование становится определяющим моментом изображения.

Неопределенность также получает определенную функцию. Под сомнение ставится наш горизонт понимания, и только последующая конкретизация текста может ответить на вопрос, соответствуют ли наши гипотетические модификации фантазии предмету повествования. С целью выстроить у читателя новые горизонты понимания текст провоцирует ожидания, чтобы затем, разочаровав читателя в этих ожиданиях, отторгнуть понимание ситуации читателем от его собственного жизненного горизонта и приспособить его к измененным условиям Волшебной горы. Это происходит не только с героем ро-

мана, когда его ожидания, например, уже во время прибытия в санаторий, не сбываются. Повествование готовит читателя к тому, что он должен подчиниться перспективе романа, когда запланированные три недели пребывания Касторпа в санатории проходят, а конца его пребывания здесь еще не видно. С целью выстроить особое поле опыта и познания и навязать представление о нем читателю, а представления читателя привести в соответствие с предметом изображения, используется динамическая, а не статическая перспектива повествования.

Предложенная Д.Альфонсом модель читательского восприятия художественного текста применима для анализа эксплицитного повествования, сюжетного пространства текста, но она же может характеризовать и восприятие символической композиции повествования. Хотя понятия конкретизации и неопределенности для имплицитного не ситуативного пространства текста имеют специфическое значение: символическое пространство не может быть соотнесено непосредственно с эксплицитным ситуативным пространством, оно имеет другую глубину и другую форму реализации при восприятии текста, но строится однако на основе внешнего непосредственного предметного уровня восприятия текста. Сферой же, ограничивающей применение данной модели, на наш взгляд, является субъектная организация повествования. Схема конкретизации и отсутствия конкретизации не акцентирует субъектных повествовательных структур. Субъектная организация лежит в глубине текста и выходит за пределы слоя тематического развертывания повествования. Следовательно, применение этой модели может способствовать более осмысленному и полному восприятию текста, но не ведет непосредственно к осознанию концепции личности в творчестве того или иного художника.

Литература

1. Schütz, A. Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie. Wien: Springer, 1960.
2. Adolphs, D.W. Literarischer Erfahrungshorizont. Heidelberg, 1995. Carl Winter Universitätsverlag.
3. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Об искусстве. СПб., 1998.
4. Mann, Th. Buddenbrooks. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.1. Aufbau-Verlag. Berlin und Weimar. 1965.
5. Mann, Th. Der Zauberberg. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.4. Aufbau-Verlag. Berlin und Weimar. 1965.