

С.А. ПЕСОЦКАЯ

КОММУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ: К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЕВОГО СВОЕОБРАЗИЯ ПИСАТЕЛЕЙ

В статье сделана попытка на материале фактов художественного творчества в современном русском литературном процессе (Т.Н. Толстая, А.И. Солженицын) определить не только план «внешней» коммуникации – «писатель – другой писатель»: влияние, переключки, идейно-эстетическая полемика, но и план так называемой «внутренней» коммуникации. План «внутренней» коммуникации представлен на уровне диалогизации повествования в художественных текстах писателей и рассматривается как существующий в формах диалога автора с рассказчиком, диалога автора и читателей, диалога персонажей, зачастую диалога-спора. Формы диалогизации повествования анализируются как способ организации коммуникативного пространства текста. Проблема организации коммуникативного пространства текста актуализирована как занимающая важное место в творческой эволюции писателей, поскольку она отражает «семантическое ядро» этой эволюции – поиск повествовательной формы.

Б.М. Гаспаров в своем лекционном курсе, прочитанном недавно в Томске, обозначил свою позицию исследователя как «поход против формальной лингвистики». Но необходимость преодолеть установки и каноны формального литературоведения столь же очевидна. Ибо часто мы, литературоведы, видим, как писатель, именуемый художником слова, бросает «краски» на полотно, нанизывая метафоры, аллюзии и прочие «красоты стиля», мы анализируем сложность повествовательной формы, структуру жанра, упуская из виду то, что за ними стоит.

А стоит за ними самая реальная «сверхзадача» писателя, руководившая им при создании произведения, – решение коммуникативной проблемы – проблемы своих отношений с читателем. Условная формула этой проблемы – «Читатель! Открой свое сердце! Я стучусь в него». И все «красоты стиля» подчинены решению данной проблемы. Иначе говоря, «коммуникативный план» воплощается в «живой» эстетике писателя – в способах организовать саму художественную «ткань» произведения – фактуру текста – так, чтобы реализовать попытку «достучаться» до сердца читателей, целиком захватить их воображение, полностью включить их сознание в размышления писателя о судьбе и душе человека, о смысле его существования.* При переносе на уровень эстетики это означает напряженный поиск писателем верного повествовательного тона, средств и приемов художественной выразительности – одним словом, такой формы выражения, которая была бы адекватна указанному коммуникативному стремлению. Таким образом, так называемая «фактура» художественного текста, его «живая плоть», – это эстетически организованный особым образом текст, в котором коммуникативные отношения «писатель – читатель» а зачастую и коммуникативные отношения «писатель – другой писатель» имеют первостепенное значение. Но при этом отношения «писатель – читатель» все-таки первичны: обращение к другому писателю часто происходит с конечной целью вызвать интерес читателя, поставить и – иногда – решить с помощью обращения к творчеству другого писателя насущные проблемы той текущей жизни, в условиях которой живет читатель.

Что делает писатель, чтобы осуществить эту коммуникативную задачу? Он особым образом организует в тексте коммуникативное пространство, создает атмосферу коммуникации, единое с читателем духовное поле.

Представляется возможным выделить некоторые приемы и средства, которые позволяют это сделать. У разных писателей эти приемы могут быть разными, иной раз – неповторимыми, но могут и совпадать в каких-то элементах (последнее встречается чаще).

* Даже в том случае, когда поэтика писателей имеет элитарный характер и изначально не ориентирована на широкую читательскую аудиторию или проблема читательского понимания вообще не актуальна для автора (скажем, поэтика абсурда и т.п.), все же предполагается ее коммуникативная направленность на определенный читательский круг, зачастую сводящийся к редким единомышленникам, «посвященным» в таинство творческого процесса.

Я предлагаю рассмотреть приемы создания атмосферы коммуникации на материале произведений А.И. Солженицына и Т.Н. Толстой («Раковый корпус», сборник рассказов «Любишь – не любишь»). Выбор объясняется тем, что эти писатели представляют в своем творчестве два принципиально разные эстетические «полюса» современной русской литературы – Солженицын продолжает традицию критического реализма русской классики XIX века, а Т. Толстая соотносится прежде всего с «новой волной» – постмодернизмом. Но оба обладают повышенной «коммуникативностью», т.е. активно и напряженно ведут воображаемый диалог со своими читателями, и оба чрезвычайно «литературны» – склонны вступать в диалог-переключку с другими писателями.

Мы выделяем следующие приемы и средства создания коммуникативного пространства, воссоздающие атмосферу коммуникации:

1. Прием «оживления» упоминаемого в тексте лица. Этот прием встречается в поэтике Т. Толстой. Упоминаемое лицо отличается от персонажа: его нет в числе действующих лиц, о нем только упоминается, но упоминается так, как будто это лицо начинает действовать, вторгается в пространство того, что происходит в настоящем, откуда-то из небытия давно минувших лет. Это элемент в своем роде «театрализации» повествования.

Так, в текст рассказа «Любишь – не любишь» дважды вводятся стихи некоего дяди Жоржа, которые становятся известны повествовательнице из уст ее гувернантки Марьиванны (пишется в одно слово), т.е. стихи дяди Жоржа читает Марьиванна, рассказывая о дяде Жорже – своем поклоннике в молодости. Но в рассказе гувернантки мифический дядя Жорж вдруг обретает реальные контуры и точно выходит на «сцену» – в пространство повествования-сцены. Звучит голос Марьиванны: «Доедай-ка все до конца! А я тебе стихи почитаю!» Но далее мы видим следующий текст: *«Толкнув под локоть Марьиванну, приподняв цилиндр, прищурившись, вперед выходит дядя Жорж:*

Не белые тюльпаны
В венчальных кружевах –
То пена океана
На дальних островах (...)»

2. Созданию коммуникативной атмосферы способствует система средств, именуемая диалогизацией повествования. В нее входят:
 - а) диалог автора с рассказчиком (в случае, если это не одно и то же лицо);
 - б) диалог автора с читателями;
 - в) диалог автора с персонажами своего произведения;
 - г) диалог (иногда диалог-спор) персонажей, их полемика между собой или полемическая соотнесенность их внутренних миров, разных представлений о жизни, что создает полифонизм повествования, его драматическую напряженность, придает действию динамизм;
 - д) и, наконец, диалог автора с другими авторами (иногда это тоже диалог-спор).

Два последние компонента часто взаимосвязаны, и они взаимодействуют между собой. В рамках данной статьи мы затронем именно их как наиболее интересные, на наш взгляд. Речь пойдет о диалог-споре персонажей.

В «Раковом корпусе» А.И. Солженицына действие не просто разворачивается, спокойно течет, как река времени, но в структуре повествования персонажи между собой спорят, сталкиваются и в такой форме взаимодействуют. Мы видим непосредственное столкновение персонажей – в философских и других дискуссиях.

Так, в «Раковом корпусе» упоминается Лев Толстой и его рассказ «Чем люди живы» и решается «толстовский» вопрос – что движет стремлениями человека. Этот вопрос по-своему решают персонажи рассказа, в первую очередь главный герой Олег Костоготов, и следом за ними сам писатель – в духе нравственной философии позднего Толстого: люди живы любовью к другим людям.

Кроме того, у персонажей романа, обитателей палаты для раковых больных, прочитавших рассказ Толстого, возникает спор об этом писателе. И в ходе спора высказываются разные точки зрения на нравственно-философскую позицию Толстого и на его рассказ. Один из персонажей рассказа, Ефрем Поддуев, дает рассказу Толстого такую оценку: «Целую жизнь он (Ефрем – П.С.) прожил, а такая серьезная книга ему не попадалась».

Однако эта положительная оценка дополняется антиномией: «вряд ли бы он стал ее читать не на этой койке и не с этой шеей, стреляющей в голову». (У героя – рак горла). Показательно и добавление к этому суждению в виде несобственно-прямой речи, сближающей сознания автора и героя – «Рассказиками этими едва ли можно пришибить здорового».

Таким образом, акцент ставится на том, что духовно-нравственные поучения позднего Толстого не универсальны, они могут оказывать глубокое воздействие только при определенных житейских обстоятельствах – тогда, когда человек находится на грани между жизнью и смертью, когда ему реально угрожает смерть, подталкивая его пересмотреть свою неправильно прожитую жизнь. Нравственная философия позднего Толстого – его призывы к самоограничению и любви к другим людям – панацея для больных, а здоровых этой философией «не проймешь».

Другой персонаж, партократ Русанов, выражает уже не сложное отношение к Толстому, как Ефрем Поддуев, но полное неприятие этической философии позднего Толстого: «<...> сю-сюкалка ваш Толстой!» Но в данном случае и сам герой далек от идеала, он вызывает читательскую антипатию к себе.

Замечания персонажей о Толстом чрезвычайно актуальны для А.И.Солженицына. В момент создания «Ракового корпуса» писатель находится в процессе напряженных поисков собственного стиля – такой манеры повествования, «верного» повествовательного тона, которые «проняли» бы до глубины души любого – и больного, и здорового – т.е. Солженицын ищет универсальные законы в психологии читательского восприятия художественного текста.

На этом пути писатель скрыто использует прием, восходящий к поэтике Ф.М.Достоевского – дать, выражаясь фигурально, «легкий щелчок», в идейном смысле, какой-либо литературной знаменитости, причем устами героя, далекого от совершенства, – с него, дескать, и взятки гладки. Вспомним полемику подпольного человека в «Записках из подполья» с философским рационализмом, представленным целым рядом мыслителей – от французских просветителей XVIII века до Н.Г. Чернышевского в России. Повествование, включавшее в том числе и эту полемику, открывалось фразой: «Я – больной человек. Я – злой человек». И представим себе мысленно Ф.М. Достоевского, задавшегося целью, зафиксированной в записной тетради: вести полемику так, чтобы всем досталось – и левым, и правым – обычная для писателя манера.

Если диалог Солженицына с Толстым «лежит на поверхности» – он называем и, следовательно, легко прочитываем, он очевиден, – то диалог с Достоевским глубоко спрятан в подтексте и его нужно «раскопать».

В отличие от Солженицына герои Т. Толстой между собой не спорят, не устраивают философских дебатов. Но их антиномичный, противоположный друг другу внутренний мир и облик контрастно соотнесен в сознании автора, иногда тождественного рассказчику, повествователю. Эта контрастная соотнесенность миров, понятий о жизни в широком смысле тоже диалог, который является частью коммуникативного пространства. В рассказе «Любишь – не любишь» контрастно соотносятся, с одной стороны, мир рассказчицы и ее няни Груши – мир, в котором живут говорящие медведи и синие змеи, лечащие по ночам «чахоточных людей, заползая в печную трубу»; в котором – «если съест сырое тесто – улетишь» и т.п., а, с другой стороны, это мир гувернантки Марьиванны и ее поклонника дяди Жоржа, автора претенциозных стихов.

Показательно, что большую роль в контрастном изображении этих миров и в целом в организации диалогического коммуникативного пространства играет реминисценция из

А.С. Пушкина – строчка из его стихотворения, обращенного к няне, Арине Родионовне, – «Голубка дряхлая моя».

Реминисценция – упоминание и художественное обыгрывание писателем тем, мотивов, образов из творчества других писателей – также может быть рассмотрена как средство создания коммуникативного пространства, так как сама по себе реминисценция (по-латыни – воспоминание) есть всегда вступление в «полосу коммуникации»: это «мост» в творчество других писателей, и часто это мост в литературное прошлое, «живые нити, с ним связывающие».

Толстая в рассказе «Любишь – не любишь» использует и перифраз на пушкинскую реминисценцию «Свинюшка толстая моя!» Взаимодействие реминисценции и перифраза отражает пространство коммуникации, в котором оживают Пушкин и Арина Родионовна, вступающие с персонажами рассказа в отношения либо содружества, либо конфронтации.

В отношениях содружества Пушкин и его няня находятся с няней Грушей, так как, с позиции детского сознания рассказчицы, это о ней написал поэт «Голубка дряхлая моя», потому что няня Груша хоть и не знает французского языка, но в темном подоле ее юбки может обрести покой «заблудившееся детское сердце».

А в отношении конфронтации детское сознание рассказчицы, а вместе с ним и Пушкин, вступают с Марьяванной, потому что – такова детская логика – о ней Пушкин никогда бы не написал «Голубка дряхлая моя!», о ней он мог бы сказать только так – «Свинюшка толстая моя!»

Из всего контекста рассказа встает та художественная задача, которая делает реминисценцию глубоко оправданной: реминисценция – это не просто игра красотами стиля, это не забава с «чужим» словом, это способ создания этической и эстетической оценки пережитого: то, что ассоциируется с Пушкиным и реминисценцией из его лирики, – хорошо, а то, что ему чуждо, – плохо. Не говоря уже о том факте, что мир Пушкина подается как родственный детскому сознанию рассказчицы и как неотъемлемая часть не только мира детства, но и русской жизни вообще. С Пушкиным ассоциируется и встает в один ряд то, что связано с конкретными реалиями русской жизни, что укоренено в ней, – народная мифология, факты и персоналии национальной истории. Вот как, к примеру, описывается Октябрьский переворот и взятие Смольного в подаче няни Груши: «Сдавайся!» – крикнул царь Ленину. А Ленин ответил: «Нет!» – И выстрелил из пушки».

Семантическому ряду «Пушкин – царь – Ленин – народная мифология» противостоит другой семантический ряд, где нет места Пушкину, но есть дядя Жорж. Тот и другой ассоциативные ряды являются полностью вымышленными, мифическими, но первый воспринимается при этом как естественный, а второй – как искусственный. Аксессуары второго, искусственного ряда, – принцы и принцессы, матросы и туземки, нарциссы и гроб, закат и смертный фиал, венчальные кружева и дальние острова. В аспекте этической оценки прочитывается следующий план содержания: то, что стоит рядом с Пушкиным, органично для русской жизни; нахождение в одном с Пушкиным семантическом ряду как бы дает право на положительную оценку.

Важно не только ответить на вопрос, как создается коммуникативное пространство – единое духовное поле с читателем, общий с ним идейно-эмоциональный мир, но и ответить на вопрос: для чего создается это пространство, то есть определить результат, художественный итог создания этого пространства, или коммуникативную «сверхзадачу».

«Сверхзадача» коммуникации, ради которой писатель выходит на встречу со своим читателем и организует коммуникативное пространство, может быть разной у разных писателей. У Т. Толстой это следующая задача:

- рассмотреть людей, «ухватив воспоминания о них руками»;
- заставить читателя увидеть в своих героях то, что просмотрели в них находившиеся рядом люди и для этого – переоткрыть человека заново, создать свой миф о человеке;
- вступить в противоборство с беспощадным временем и пересоздать жизнь магией слова, сотворив ее иначе – по высшим законам справедливости и естества, которые хранятся в щедром сердце писателя.

У А.И. Солженицына такой коммуникативной «сверхзадачей» в «Раковом корпусе» является стремление донести до сознания читателя этический и эстетический идеал автора, его целостную концепцию положительного героя – итог творчества писателя 50-х – начала 60-х годов. В «Архипелаге ГУЛАГ» этой «сверхзадачей» становится попытка в анализе страшной эпохи и ее бесчисленных жертв «все увидеть», «обо всем вспомнить», «обо всем догадаться и рассказать – за всех, кому не хватило на это жизни».

Организация коммуникативного пространства отражает психологию творческого процесса писателя. Анализ структуры коммуникативного пространства художественного текста позволяет понять, как эстетика и этика писателя доносятся до сознания читателя при помощи доступных художнику средств воздействия на психологию читательского восприятия. Нарисованная картина коммуникативных отношений «писатель – читатель», «писатель – другой писатель» открывает величие художественного мира писателя в его эстетических потенциях.