В.И. Новиков, доктор филологических наук, профессор кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: novikovu@yandex.ru

К ФЕНОМЕНОЛОГИИ КРИТИЧЕСКОЙ ИНТЕПРЕТАЦИИ (МИРОВОЙ КОНТЕКСТ И ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ)

Статья посвящена проблеме критической интерпретации литературных произведений. Рассматриваются крайние позиции: отрицание интерпретации как таковой у американской писательницы и эссеистки Сьюзен Зонтаг и утверждение итальянского писателя-филолога Умберто Эко о том, что художественное произведение есть «генератор интерпретаций». Под этим углом зрения анализируется опыт отечественной критики XIX–XX вв. Именно в творческих толкованиях литературных произведений критик реализует себя как художник. Современная российская критика нуждается в усилении интерпретационного начала. Это необходимо для укрепления статуса критики, ее контакта с писателями и читателями.

Ключевые слова: *литературная критика, критическая интерпретация, толкование, художественный месседж, писатель, читатель.*

The article deals with the problem of the critical interpretation of the literary works. Different points of view are considered: the negation of the interpretation as such by American writer and essayist Susan Sontag and the statement of Italian writer and philologist Umberto Eco — the work of literature is the generator of interpretations. From this point of view the experience of the Russian criticism of the 19th and 20th centuries is analyzed. The critic shows his worth as an artist in the creative interpretations of literary works. Russian criticism of nowadays needs the reinforcement of the interpretation practice for the strengthening of the status of criticism, its contact with the writers and the readers.

Key words: *literary criticism, critical interpretation, commentary, artistic message, writer, reader.*

1.

«Против интерпретации» («Against Interpretation») — так называется эссе, написанное в 1964 г. американской писательницей Сьюзен Зонтаг и давшее название ее книге, вышедшей двумя годами спустя, а в 2014 г. пришедшей к российскому читателю (заглавное эссе переведено Виктором Голышевым). В этом эссе подвергнута сомнению ценность интерпретации как таковой: «...интерпретация не является абсолютной ценностью (как полагает большинство людей), широким жестом ума, парящего в некоем вечном царстве возможностей. Интерпретации самой следует дать оценку, рассматривая сознание исторически. В одних культурных контекстах интерпретация — освободительный акт. Это — средство пересмотра,

переоценки и отторжения мертвого прошлого. В других — это деятельность реакционная, наглая, трусливая, удушающая» [Зонтаг, 2014, с. 17].

Уже один этот пассаж свидетельствует, что броский заголовок эссе — дразнящая гипербола. На самом деле автор стремится уяснить сущность и возможности интерпретации, задаваясь резонными вопросами: «Какого рода критика, искусствоведческий комментарий желательны сегодня? Ведь я не утверждаю, что произведение искусства — табу, что его нельзя описывать или пересказывать. Можно. Вопрос — как? Какой должна быть критика, чтобы она служила художественному произведению, а не узурпировала его место?» [Зонтаг, 2014, с. 22].

Вопросы эти, думается, принадлежат к вечной эстетической проблематике, и каждая художественная эпоха поднимает их заново. Полвека спустя писатели и критики вновь «выясняют отношения» на этот счет. А поскольку в эпоху постмодернизма беллетрист и критик часто соединены в одном лице, то рефлексия по поводу интерпретации становится важной частью самосознания литературы как искусства и как формы знания.

О проблеме интерпретации в наше время высказался еще один не менее известный писатель-исследователь — Умберто Эко: «Автор не должен интерпретировать свое произведение. Либо он не должен был писать роман, который по определению — машина-генератор интерпретаций»[1]. Предостерегая коллег-писателей от самоистолкования, он вместе с тем считает интерпретацию как таковую явлением вполне правомерным и системно связанным с процессом творчества. Ведь чем полноценнее роман, тем исправнее работает он «в качестве машины-генератора интерпретаций». Сама множественность возможных трактовок произведения, по логике метафорического высказывания У. Эко, — явление позитивное.

В какой-то мере суждение итальянского писателя-филолога предвосхищено Владимиром Набоковым в послесловии к американскому изданию романа «Лолита» (1958): «Профессора литературы склонны придумывать такие проблемы, как: “К чему стремился автор?” или еще гаже: “Что хочет книга сказать?”»[2] Я же

[1] *Эко У.* Заметки на полях романа «Имя Розы» // Эко У. Имя Розы. Роман. М., 1989. С. 428.

[2] Ср. с иронической рефлексией М.М. Зощенко в рассказе «Землетрясение» (1930): «Чего хочет автор сказать этим художественным произведением?» (*Зощенко М.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1986. С. 443). Далее у Зощенко следует совершенно однозначная «автоинтерпретация»: «Этим произведением автор энергично выступает против пьянства. Жало этой художественной сатиры направлено в аккурат против выпивки и алкоголя» (там же, с. 443–444). Это своеобразная пародия на интерпретацию как таковую.

принадлежу к тем писателям, которые, задумав книгу, не имеют другой цели, чем отделаться от нее, и которым, когда их просят объяснить ее зарождение и развитие, приходится прибегать к таким устаревшим терминам, как Взаимодействие между Вдохновением и Комбинационным Искусством — что звучит, признаюсь, так, как если бы фокусник стал объяснять один трюк при помощи другого»[3].

В набоковском размышлении особенно примечателен финал. Если перевести его с саркастического языка на нейтральный, то можно сказать примерно следующее: истолкование творческой сути произведения достижимо только творческим же способом («объяснять один трюк при помощи другого»).

Если же поискать самый ранний и при этом широко известный прецедент решительного писательского выступления против интерпретации как таковой, то им, по-видимому, окажется часто цитируемый пассаж Л.Н. Толстого об «Анне Карениной» в письме к Н.Н. Страхову от 26 апреля 1876 г.: «Если бы я хотел словами сказать все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман — тот самый, который я написал, сначала. <...> И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить, что qu'ils savent plus long que moi...»[4].

Обобщая приведенные высказывания, можно сказать, что критическая интерпретация вызывает отрицание в тех случаях, когда она претендует на познавательную истинность и точность, а также тщится подменить собою саму художественную реальность литературного произведения, выступить в роли его «содержания». Именно это имеет в виду С. Зонтаг, когда, переходя к «положительной программе», постулирует: «Наша задача — не отыскивать как можно больше содержания в художественной вещи, тем более не выжимать из нее то, чего там нет. Наша задача — поставить содержание на место, чтобы мы вообще могли увидеть вещь. Всякий искусствоведческий комментарий должен быть направлен на то, чтобы произведение — и по аналогии, наш собственный опыт — стало для нас более, а не менее реальным. Функция критики — показать, *что делает его таким, каково оно есть, а не объяснить, что оно значит*» [Зонтаг, 2014, с. 24].

Заметим, что С. Зонтаг, во-первых, говорит не только о литературе, но и об искусстве в целом, во-вторых, она объединяет в понятии «интерпретация» и научную герменевтику, и критику

[3] *Набоков В.* Американский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1999. С. 377.
[4] *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. Т. 18. М., 1984. С. 784–785.

субъективно-эссеистического типа. В отечественной российской традиции эти два начала, как правило, противопоставлены. Возьмем в качестве примера роман А.Г. Битова «Пушкинский дом», о котором существует обширная научная и критическая литература. К этому произведению возможен герменевтический подход, особенно в аспекте интертекстуальности. Скажем, название третьего раздела книги «Бедный всадник» требует комментария, согласно которому эта конструкция есть контаминация названий «Медный всадник» и «Бедные люди». Такая констатация однозначна и бесспорна. Вместе с тем возможны различные критические интерпретации романа, разные суждения о том, как в романе показана роль интеллигенции в советское время, о характере и поведении главного героя Левы Одоевцева и т.п. Здесь сохраняется простор для обмена субъективно-личностными суждениями. В дальнейшем под словом «интерпретация» мы будем иметь в виду именно критическую интерпретацию произведения, а не научный его разбор и анализ.

2.

В отечественном литературном дискурсе само слово «интерпретация» имеет ряд синонимов и эквивалентов: «толкование», «истолкование», «трактовка», «осмысление», «прочтение». В конце минувшего — начале нынешнего столетия популярным стало выражение «художественный месседж», то есть содержание произведения, раскрывающееся в процессе его различных прочтений и трактовок. Все они по-своему правомерны, и, следуя стилистической моде, можно было бы говорить о понимании Белинским творческого «месседжа» «Евгения Онегина» или «Героя нашего времени». Но все же во избежание терминологического хаоса ограничимся традиционным и притом лингвистически интернациональным термином. Термин «интерпретация» («interpretatio» — «перевод») применительно к критической деятельности наиболее адекватен потому, что всякий критик неизбежно осуществляет перевод многозначного художественного текста на речь более однозначную, будь то литературная полемика, социальная публицистика или нравственно-философская эссеистика.

В отечественной литературной словесности долгое время доминирующим был тип критической интерпретации, представленный в трудах В.Г. Белинского. Не случайно его имя стабильно остается нарицательным символом критика как такового. Отличительные признаки интепретации такого типа:

— критик выступает своего рода *соавтором* произведения, формулируя свое личностно-субъективное прочтение;

— интерпретация носит не столько абстрактно-логический, сколько образный характер: скажем, «энциклопедия прусской жизни» — это все-таки метафора, хотя и изрядно поблекшая от многократного и бездумного цитирования;

— интерпретации свойственна гиперболическая заостренность: критик выделяет в произведении то, что ему особенно важно, оставляя без внимания другие его стороны.

Интерпретация — акт по преимуществу творческий. Это художественное сравнение литературы с жизнью, текста — с внетекстовой реальностью. Здесь критик выступает как художник.

Важно еще отметить, что активно-творческая интерпретация сопряжена, как правило, с мировоззренческой по преимуществу оценкой трактуемых произведений. Критик вступает с автором произведения в отношения согласия или спора по поводу содержательной сути произведения. Формально-эстетическая оценка здесь отходит на второй план, а порой обуславливается интерпретацией, подчиняется ей.

Исторически сложилось так, что интерпретационная практика той критики, которая получила название «революционно-демократической» (Белинский, Чернышевский, Добролюбов), в советское время была догматизирована. Трактовкам этих критиков был придан статус объективной научной истины. Полемика с ними была непозволительна. Этим объясняется то последующее отторжение от самих фигур этих критиков, которое продолжается до нашего времени. Между тем в их практике отчетливо выявилась сама природа активной критической интерпретации. Присутствовал у них порой и момент ответственной авторефлексии, как, например, в хрестоматийной статье Добролюбова «Когда же придет настоящий день?», где задается следующий вопрос: «*...Точно ли идея, указанная нами, — совсем посторонняя* “*Грозе*”, навязанная нами насильно, или же она действительно вытекает из самой пьесы, составляет ее сущность и определяет прямой ее смысл?.. Если мы ошиблись, пусть нам это докажут, дадут другой смысл пьесе, более к ней подходящий...»[5].

Любая интерпретация, возведенная в абсолют, становится «посторонней» по отношению к анализируемому произведению. Целостный смысл художественного творения, особенно ставшего классическим шедевром, раскрывается только во всем *ансамбле интерпретаций*, высказанных по его поводу.

Это, казалось бы, культурная аксиома. Но отстаивать эту истину здравого смысла приходится вновь и вновь.

---

[5] *Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1987. С. 348.

3.

В критике русского классического модернизма (он же — Серебряный век) на первый план выдвинулась проблематика эстетических оценок и конкуренция новых литературных течений. В центре внимания была поэзия, в меньшей степени, чем проза, располагающая к поиску того, «что хотел сказать автор». Интерпретационная активность переключилась на классику, которая нуждалась не только в прежнем, по преимуществу социальном прочтении, но и в актуальном нравственно-философском толковании. Таким было осмысление Пушкина у В.С. Соловьёва, М.О. Гершензона, С.Л. Франка и других, таковы были «Книги отражений» И.Ф. Анненского, эссеистические труды Д.С. Мережковского о Пушкине, Лермонтове, Достоевском и Л. Толстом. Такая новая интерпретация классики оказалась, по точному выражению Н.А. Богомолова, «одной из граней литературной критики как типа творческой деятельности» [Богомолов, 2002, с. 8].

Серьезная, неконъюнктурная критика и в предреволюционное время, и в первые годы советской власти все больше сосредотачивалась на эстетической фактуре и отходила от эмоционально-публицистической интерпретации современной словесности. Сама задача истолкования осознавалась как маргинальная по отношению к исторической поэтике, которая включалась в сферу критической деятельности. Характерно в этом смысле выступление О.Э. Мандельштама против «болотных испарений лирической критики» в его знаменитой статье о Блоке: «На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан...»[6].

Требованию, сформулированному Мандельштамом, в полной мере соответствовали литературно-критические выступления русских «формалистов»: Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума. Они, сосредоточившись на вопросах художественного мастерства, языка и композиции, исторической поэтики и литературной эволюции, свободно обходились без толкований и не задавались вопросом о том, «что хотел автор сказать своим произведением». Критические оценки же их основывались не на идейно-мировоззренческих факторах, не на согласии или несогласии с вычитанным из текста «месседжем», а исключительно на степени художественной динамики того или иного произведения, степени его композиционной выстроенности, богатства и оригинальности индивидуализированного языка. «*Динамическая речевая конструкция*» [Тынянов, 2002, с. 175] — это тыняновское определение литературы,

[6] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 2 Проза. М., 1990. С. 188.

данное в статье «Литературный факт», имплицитно лежало в основе критических оценок самого Тынянова и двух его ближайших единомышленников.

Опоязовцы избегали слова «эстетика», однако именно они сформулировали четкие критерии сугубо эстетической оценки — «гамбургского счета». Это выражение В.Б. Шкловского вошло в культурный обиход, стало фактом русского литературного языка.

Критическая стратегия лидеров ОПОЯЗа была настолько нова и мощна, что они могли себе позволить отказаться от философского или публицистического толкования отдельных произведений.

На отсутствие интерпретационного компонента в литературной критике «формалистов» обратил внимание Б.М. Энгельгардт. Он счел неправомерным перенесение в критику научно-филологического анализа: «...Методы поэтики, построяемой согласно требованиям строгой научности, никоим образом не могут оказаться пригодными в области художественной критики, и представитель науки о литературе необходимо должен резко ограничивать свои задачи от задач критического толкования» [Энгельгардт, 1927, с. 116].

Б.М. Энгельгардт, думается, был чересчур ригористичен в противопоставлении «строгой научности» и «критического толкования», поскольку в реальной практике граница между научным литературоведением и художественной критикой то и дело оказывается подвижной. Но его положение о том, что критика есть прежде всего толкование, заслуживает внимания и в наше время. Б.М. Энгельгардт видел предназначение критики в том, чтобы «дешифровать в духе времени многозначную криптограмму художественного произведения» [Энгельгардт, 1927, с. 115]. То есть художественное произведение по природе своей рассчитано на множественность толкований.

Полемика Б.М. Энгельгардта с «формалистами» по этому поводу не получила продолжения, а вскоре функция толкования и «дешифровки» была узурпирована государственной идеологией. Интерпретация произведений текущей словесности в официальной критике сделалось однозначной и директивной. Объектом нормативно-схематического толкования стали и отечественная классика, и зарубежная литература: допущенный до советского читателя книжный «импорт» сопровождался «конвойными» предисловиями, где давалась заданная интерпретация в духе «критики капитализма», «антибуржуазности» и т.п.

4.

Возвращение критической интерпретации в литературный обиход приходится на время «оттепели». Легендарная статья В. Померанцева «Об искренности в литературе» («Новый мир», 1953, № 12)

обозначила поворот к свободному проявлению индивидуальности в литературно-критическом дискурсе. «Шестидесятническая» критика (М. Щеглов, В.Я. Лакшин, И.И. Виноградов, А.М. Турков, Б.М. Сарнов, С.Б. Рассадин и др.) толковала современную ей словесность в духе свободолюбия и гуманизма, вступая в полемику с «охранителями», догматиками и начавшими тогда поднимать голову националистами. В это время формируется и то, что потом станут называть «современным прочтением классики», то есть актуализирующее толкование шедевров отечественной словесности XIX в. Большую интерпретаторскую активность спровоцировала публикация в 1966–1967 гг. ставшего впоследствии «культовым» романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

В 1970-е гг. формируется тенденция к «эмансипации» критики, обретению ею собственно творческого статуса. Наиболее полно она проявилась в статьях и эссе Л.А. Аннинского, по-своему продолжившего традиции Д.И. Писарева и В.В. Розанова. Л.А. Аннинский был склонен к свободным интепретациям произведений, причем его трактовки нередко расходились с замыслами и концепциями самих авторов. Чрезвычайно показательным в этом смысле явился диалог Л.А. Аннинского и Ю.В. Трифонова, состоявшийся незадолго до кончины прозаика и опубликованный уже после нее в «Новом мире». Трифонов здесь выступает против критического субъективизма и своеволия, а его оппонент защищает право критика на «самовыражение»:

«**Л. Аннинский.** Мы тут подходим к обсуждению очень горячего сейчас вопроса: что должна делать литературная критика? Эта проблема всегда была болезненной, и в XIX веке тоже, потому что тогда не только писатели, но и критики верили, что критика существует для писателей. Сейчас писатели по-прежнему в это верят, а критики, так сказать, эмансипировались. Критика стала совершенно автономна, и я только тем и живу.

Ю. Трифонов. Но здесь по отношению к писателям есть какая-то безнравственность, если уж хотите точное слово. То есть критик, который хочет утвердить свою автономность и своеобразие, не задумывается, справедлив его суд или нет. Ему не это важно. Он выдергивает какую-то цитату, что-то подрезает — и самовыражается.

Л. Аннинский. Все верно. Можно обойтись даже и без цитат[7]».

Весьма темпераментный диалог выявил позиции сторон, но не привел к какому-либо согласию. В итоге критик по-прежнему заявляет о своем праве на свободу интерпретации и прямой контакт

[7] *Трифонов Ю.* Как слово наше отзовется... Диалог с Л. Аннинским о современной критике // Новый мир. 1981. № 11. С. 237.

с читателем, а писатель настаивает на требовании трактовать произведение в соответствии с творческим намерением автора:

«**Л. Аннинский.** Критик так же высказывается о духовной реальности, как высказался о ней писатель.

Ю. Трифонов. Почему же критик не задумывается над тем, что́ именно хотел сказать автор?[8]».

Если в этом случае позиция прозаика выглядит несколько наивной и нормативной по отношению к лукавой и «амбивалентной» позиции критика-эстета, то иная ситуация возникла в самом начале 1980-х гг., когда интерпретатором так называемой «прозы сорокалетних» выступил критик-просветитель И.А. Дедков. Этот критик не принял тип «амбивалентного» героя прозы, представленный в прозе В.С. Маканина, Р.Т. Киреева и ряда других писателей. Наследник традиции Чернышевского и Добролюбова, Дедков в своей вызвавшей большой резонанс статье «Когда рассеялся лирический туман» («Литературное обозрение», 1981, № 8) находил в анализируемой прозе своего рода индивидуалистический «месседж» и решительно выступал против него как публицист.

Данные примеры свидетельствуют о том, что субъективно-личностный момент в интерпретации произведений современной литературы неизбежен. Между художественной прозой и критикой идет сложный и полемичный диалог, который в целом способствует адекватному выявлению общественных и нравственно-философских позиций участников, стимулирует читательское внимание к литературе.

5.

В период перестройки и гласности интерпретаторская активность была направлена главным образов на произведения «возвращенной» литературы, то есть на прежде запрещенные цензурой тексты и впервые опубликованную на родине эмигрантскую прозу и поэзию. В освещении же новинок прозы и поэзии наметилось определенное переключение акцентов с вопросов общественных и нравственно-философских на творчески-эстетическую проблематику. Само по себе повышенное внимание к вопросам жанра, языка, композиции плодотворно, однако отсутствие конкурирующих критических интерпретаций произведений новых прозаиков и поэтов ведет к определенным издержкам. Романы и повести Людмилы Улицкой и Татьяны Толстой, Владимира Сорокина и Виктора Пелевина, Дмитрия Быкова и Александра Терехова, Захара Прилепина и Сергея Шаргунова, а также многих других авторов в литера-

[8] Там же.

турной прессе оцениваются прежде всего с точки зрения «качества текста». Само по себе это, казалось бы, недурно, но исторический опыт свидетельствует о том, что в оценке чисто эстетического качества произведений критики-современники зачастую ошибаются, а читатель ждет от критики не столько оценочных рекомендаций, сколько той самой дешифровки многозначных художественных «криптограмм», о которой некогда говорил Б.М. Энгельгардт.

Да и писатели, склонные к серьезной саморефлексии, большее удовлетворение получают не от дежурных комплиментов, а от оригинального толкования их произведений. Есть определенная координация между эстетическим уровнем прозы и возможностями ее интерпретаций. Произведение масскульта по сути не нуждается в трактовке, его смысл полностью сводится к пересказу фабулы. Трудно даже гипотетически представить оригинальное критическое прочтение очередного романа Александры Марининой или Дарьи Донцовой. Произведение средне-беллетристического уровня рассчитано на прочтение довольно однозначное и определенное — как, к примеру, знаменитый некогда роман Владимира Дудинцева «Не хлебом единым» или популярная в наши дни проза Дины Рубиной. Наконец, произведение, претендующее на статус высокой, «элитарной» словесности, должно обладать художественной многозначностью, а потому — провоцировать ансамбль разных, порой взаимоисключающих интерпретаций. Создать произведение, исправно работающее в качестве «генератора интерпретаций» (по У. Эко), — это тайная или явная мечта каждого серьезного писателя. Кстати, в качестве примера такого «генератора» можно привести и прозу Ю.В. Трифонова, обнаруживающую такие смысловые обертоны, которых, возможно, не осознавал сам автор. Название недавно вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей» книги С.А. Экштута о Юрии Трифонове снабжено примечательным подзаголовком: «Великая сила недосказанного»[9]. Это недосказанное и раскрывается в новых критических интерпретациях (такова, например, в названной книге трактовка романа «Старик»), оно потенциально богаче того, «что́ именно хотел сказать автор».

И все же, как ни наивен вопрос о том, «что хотел сказать автор своим произведением», критике приходится им задаваться для того, чтобы дать ответ, который сложнее и неожиданнее самого вопроса, чтобы вступить в контакт и с писателем и с читателем. Скучноватые квазифилологические «разборы текстов» современных авторов не могут заменить полноценную критику, духовно-эмоциональной доминантой которой неизбежно остается толкование художественного «месседжа». Без него критика превращается либо

[9] *Экштут С.А.* Юрий Трифонов. Великая сила недосказанного. М., 2014.

в ухудшенный вариант литературоведения на современном материале, либо в утилитарную информацию о книжных новинках.

Нынешняя социокультурная ситуация внушает на этот счет серьезные опасения. «Критика как род литературы снята с производства»[10], — читаем в статье авторитетного критика и главного редактора журнала «Знамя», то есть одного из реальных руководителей и организаторов того самого «производства». Вопрос о статусе литературной критики, о ее культурно-общественной роли стоит сегодня чрезвычайно остро. Но в любом случае позитивная перспектива дальнейшего развития критики предполагает возвращение к традиции активно-творческой интерпретации литературы в социальном, философском и эстетическом контексте времени.

Список литературы

Богомолов Н.А. У истоков символистской критики // Критика русского символизма. Т. I. М., 2002.

Зонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М., 2014.

Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды. Сост., вступит. статья, комментарии Вл. Новикова. М., 2002.

Энгельгардт Б.М. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927.

Поступила в редакцию
16.10.2014

[10] *Чупринин С.* Дефектура // Знамя. 2014. № 7. С. 184.