

То, что было мускус темный,
Стало нынче камфора».
Но Леила неудачным
Посмеялася речам
И сказала: «Знаешь сам:
Сладок мускус новобрачным,
Камфора годна гробам».

В седьмой строке (ровно середина 14-строчного стихотворения) имеется формула, вполне точно и полно формулирующая пушкинскую мысль: *всему пора*.

Нельзя не заметить, что это стихотворение несравненно искуснее стансов из Вольтера. Стройная композиция с кульминацией в точке золотого сечения (*То, что было мускус темный, стало нынче камфора*) и драматическая форма (диалог!) обличают руку опытного мастера. Философская идея, – переход из одного качества в другое, закономерное изменение во времени, – не декларируется прямо, а оказывается воплощенной в художественном тексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 т. – М., 1974 – 1978.
2. Пустовит А. В. Роман Гете «Избирательное средство» и опера Моцарта «Так поступают все женщины» в контексте философии Гегеля. – XXIII Пуришевские чтения. Международная конференция 6-8 апреля 2011 г. Зарубежная литература XIX века. Актуальные проблемы изучения. Сборник статей и материалов. – М., 2011, с. 120.

УДК 801.73:821.111

Юдин А.А.
(Киев, Украина)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА В СВЕТЕ ПРИНЦИПА СВЯЗИ МЕЖДУ ИСТОРИЧЕСКИМИ КОНТЕКСТАМИ АВТОРА И ИНТЕРПРЕТАТОРА

(У.С. Мюмм «Острие бритвы»)

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

У статті розглядається питання про інтерпретацію тексту під кутом принципу зв'язку між історичними контекстами автора й інтерпретатора, зокрема, те, наскільки обґрунтованою може бути інтерпретація художнього тексту стосовно історичних подій, що відбулися після його написання. Аналізується роман В.С. Мюмма «Лезо бритви», в якому духовні пошуки героя відбуваються на тлі Великої депресії. У якості альтернативного тла тлумачення притягується сучасна економічна криза, в контексті якої духовні пошуки героя виглядають ще більш переконливими.

Ключові слова: інтерпретація, історичні контексти автора й інтерпретатора.

© Юдин А.А., 2011

В статье рассматривается вопрос об интерпретации текста под углом принципа связи между историческими контекстами автора и интерпретатора, в частности, то, насколько обоснованной может быть интерпретация художественного текста применительно к историческим событиям, происшедшим после его написания. Анализируется роман У.С. Моэма «Лезвие бритвы», в котором духовные поиски героя происходят на фоне Великой депрессии. В качестве альтернативного фона истолкования привлекается современный экономический кризис, в контексте которого духовные поиски героя романа выглядят еще более убедительными.

Ключевые слова: *интерпретация, исторические контексты автора и интерпретатора.*

The article deals with the question of the interpretation of the text from the point of view of the principle of connection between historical contexts of the author and the interpreter, in particular, how substantial the interpretation of the artwork can be concerning the later historical events. The W.S. Maugham's novel "The Razor's Edge" is analyzed where the spiritual search of the hero takes place in the situation of the Great Depression. As the alternative background of interpretation is taken the contemporary economic crisis the context of which makes the searching of the hero even more persuasive.

Key words: *interpretation, historical contexts of the author and the interpreter.*

Основатель философской герменевтики Ф. Шлейермахер в противовес всей предшествующей герменевтике¹ сформулировал тезис о возможности понимания автора лучше, чем он сам себя понимал. В рамках его герменевтики, отмеченной печатью психологизма [3, 395], поскольку она подчинена задаче постижения индивидуальности автора [3, 393], эта мысль также имеет психологический, если не психоаналитический оттенок². Тем не менее давно уже было замечено, что у самого Шлейермахера это положение имеет другие более принципиальные основания, выходящие за пределы этой задачи. Еще Густав Шпет отметил, что Шлейермахер указывает два принципиально разных основания интерпретации: помимо целостности личности – целое языка³.

Поэтому этот тезис, являющийся камнем преткновения для филологии, нашел свое развитие именно в философской герменевтике – у Гадамера [2] и у Рикера [9]. Гадамер

¹ По утверждению Дильтея, предшествующая Шлейермахеру герменевтика «трактует произведение лишь как сумму идей, которую автор имеет намерение сообщить», т.е. лишена «понимания всей взаимосвязи, которой принадлежит продуцирование» [4, 137].

² «Мы понимаем автора лучше, чем он сам себя, так как им многое из этого не осознается, что должно стать осознанным нами, частью уже в общем, при первом просмотре, частью же в деталях, при возникновении отдельных трудностей» [8, 160].

³ «...всматриваясь в «целое», к которому должно быть приводимо при интерпретации каждое отдельное место, мы можем заметить, что это «целое» может быть, так сказать, двух порядков: мы можем относить данное место к целому языка или также к целому мышления и всей личности автора. Ясное дело, что самый предмет, как носитель смысла, окажется разным в зависимости от того, в какой направлении мы будем восходить к целому: языка или лица» [10, 247].

вообще склонен считать, что сама мысль о понимании автора лучше его самого приходит в герменевтику Шлейермахера из философии⁴. И в толковании Гадамера она принимает следующий вид: «Спорная формула выражает не что иное, как притязание философской предметной критики. Тот, кто умеет лучше продумать сказанное автором, тот способен увидеть то, о чем говорит автор, в свете скрытой от последнего истины» [2, 242].

И это вполне справедливо, если вернуться к анализу проблемы понимания у самого Шлейермахера. Согласно Шлейермахеру, мы понимаем, когда усматриваем необходимое [8, 160]. Также мы понимаем другое Я путем обнаружения общего с ним. Этим и обосновывается возможность «понимать автора лучше, чем он сам». Дело тут не в том, что автор чего-то не осознает, что может быть осознано нами – по крайней мере не в первую очередь в этом, – а прежде всего в том, что мы (интерпретатор) обладаем по отношению к автору преимуществом исторической дистанции, которая позволяет нам лучше понимать необходимое, т.е. лучше видеть исторические связи, которые в исторический момент его творчества были еще достаточно зыбкими. Герменевтика Шлейермахера движется между двух величин – индивидуального и общего, которые у него диалектически связаны, но все же никогда не приходят к тождеству. Формулируя задачу индивидуально-творческой реконструкции понятийной системы автора, Шлейермахер не ставит вопрос об источнике общих понятий, т.е. о том, что понятия являются общими, поскольку они образованы по поводу единой, общей для автора и интерпретатора действительности. Отсюда, и вытекает возможность лучшего понимания автора, чем он сам, т.е. из возможности для интерпретатора лучшего (обусловленного его привилегированным историческим положением, постпозицией в историческом времени) понимания действительности.

Речь идет, таким образом, о законности и даже необходимости интерпретации текста в свете позднейшего развития событий, так сказать, «прогнозирование задним числом». Иными словами, в ее ведение входит прослеживание развития явления, осмысливаемого в тексте⁵, в позднейшей по отношению к тексту истории и литературе⁶.

Представленные ниже анализ и интерпретация художественного текста, романа Сомерсета Моэма «Острые бритвы» (1944) исходит именно из таких оснований. Здесь мы

⁴ «...вероятнее всего, именно Шлейермахер, превративший герменевтику в обособленный, отрешенный от всякого содержания метод, первым поставил вопрос о подходе, при котором принципиальный характер могла принять претензия интерпретатора на превосходство над предметом своего исследования. Данному предположению соответствует также, если присмотреться поближе, появление формулы у Фихте и Канта» [2, 241-242].

⁵ При этом разумеется, что любое привлечение исторического контекста нуждается в ad hoc обосновании.

⁶ Можно добавить, что эту необходимость артикулирования связи исторических контекстов автора и интерпретатора практически ощущал и сам Шлейермахер: «Нужно было бы в станом мире прожить по крайней мере столь же долго и так же сильно, как и в современности; нужно живо осознать все тогдашние формы человеческого существования и своеобразие окружающих предметов, чтобы добиться большего, чем большинство, которое делает из вычитанных формул изящное соломенное сплетение, чтобы действительно выразить то, что волнует нас в нашем сегодняшнем мире в римских или эллинских представлениях и передать их затем способом, наиболее соответствующим античному» [8, 162]

имеем один из тех редких случаев, когда связь исторических контекстов слишком очевидна, и как бы нет необходимости ее «прослеживать». И, как дальше будет видно из анализа образа автора, выведенного в романе, текст словно бы сам недвусмысленно призывает к тому, чтобы понять явление лучше, чем сам автор, прямо ограничивающий свою компетенцию.

Автор (присутствующий в романе под своим именем) знаком с неким Эллиотом Темплтоном, состоятельным американцем, осевшим во Франции и посвятившим свою жизнь главной цели – то, что называется быть *comme il faut*, «вести жизнь, подобающую джентльмену». Благодаря недурной родословной (старая виргинская семья), рекомендательным письмам, необходимым для светского общения качествам (остроумию, обходительности, услужливости), а также умению быть полезным (в области коллекционирования живописи) он постепенно находит свое место в высшем свете, т.е. в ограниченный круге праздных людей, жизнь которых уходит на светскую возню, подчинена светскому ритуалу, регламенту и вкусу.

Однако Темплтон не забывает о своих корнях, сохраняя постоянную связь с американской родней. Через него автор и знакомится с семьей его сестры Луизы Брэдли, ее дочерью Изабеллой и женихом последней Ларри (Лоренс Даррел), который и является главным героем романа. Изабелла и Ларри дружны с детства, давно уже влюблены друг в друга и собираются пожениться. Ей – девятнадцать, ему – двадцать. Проблема в странном поведении Ларри после возвращения с войны (оставив школу и уехав во Франции, он поступил в авиацию и еще успел повоевать в конце войны в качестве авиатора): он бездельничает, не пытается найти работу и даже отказывается поступить на выгодное место, которое ему подыскивает его друг Грэй Мэюрин (сам влюбленный в Изабеллу, что не мешает ему быть другом Ларри) в конторе своего отца, финансиста. Располагая тремя тысячами долларов годового дохода, Ларри не торопится делать карьеру. Вместо этого он отправляется (с согласия невесты) в Париж на два года, чтобы «бездельничать», т.е. искать ответы на вечные вопросы в основном с помощью книг. Его круг чтения составляют Уильям Джеймс, современная французская литература, «Одиссея», Спиноза, Рейсбрук, Декарт, что-то на латыни. С точки зрения матери и дяди Изабеллы он ведет себя совсем не так, как подобает будущему мужу. Через год, навещая Ларри в Париже, Изабелла под их влиянием затевает серьезный разговор и ставит Ларри перед выбором, и он его делает не в ее пользу. Теперь к удовольствию своей матери и Эллиота она может, наконец, выйти замуж за Грэя, который куда больше подходит на роль положительного мужа, стремительно делая финансовую карьеру.

Ларри же некоторое время продолжает заниматься самообразованием, затем пытается расширить свои жизненные горизонты, перейдя к физическому труду (работает на шахте, сельскохозяйственным наемным рабочим), потом живет в Бонне, где общается с монахом-бенедиктинцем, после – некоторое время в Испании, и, наконец, отправляется в Индию, где занимается духовной практикой под руководством просветленного учителя-индуса. Все это становится известным после его возвращения во Францию, где он снова встречается со старыми знакомыми. Тридцатые годы XX в. – великая депрессия. Грэй разорился дотла, и они с Изабеллой ведут приличное существование только благодаря

Эллиоту, который правильно распорядился ценными бумагами благодаря своим связям с католической церковью, и теперь стал уважаемым католиком и даже финансирует строительство церкви. Именно это позволяет ему предоставить квартиру и средства к существованию Изабелле, уже ставшей матерью, и Грэй, которые в противном случае были бы вынуждены прозябать на каком-нибудь ранчо.

Ларри укрепился в своем духовном выборе, хотя пока этот выбор не имеет конкретных очертаний. Неожиданно он встречает некую Софи Макдональд, которую он и Изабелла знали в молодости. Она была замужем и очень счастлива, но случилось несчастье. Ее муж и ребенок погибли в автомобильном столкновении, а она отделалась сотрясением мозга. После этого она запил и пустилась во все тяжкие. Ларри решает жениться на ней, для того чтобы ее спасти. Изабелла из ревности (указывающей на то, что, несмотря на семейное благополучие, Ларри ей все еще не безразличен) расстраивает этот брак.

После этого Ларри какое-то время занят написанием книги, как он говорит, «для того, чтобы вытряхнуть из головы» весь накопленный материал. На выходе получается книга очерков «о всяких известных личностях». Вот как Мозм резюмирует этот опус: «Был там очерк о Сулле, римском диктаторе, который достиг неограниченной власти, а потом отказался от нее и вернулся к частной жизни; был очерк про Акбара, Великого Могола, завоевателя целой империи; и про Рубенса, и про Гете, и про лорда Честерфилда, автора знаменитых писем. Чтобы написать эти очерки, нужно было прочесть тысячи страниц, и меня уже не удивляло, что работа над книгой заняла столько времени, но я не мог взять в толк, почему Ларри не пожалел этого времени и почему выбрал именно данных героев. А потом мне пришлось в голову, что каждый из них по-своему достиг в жизни наивысшего успеха, и я догадался, что это-то и привлекло внимание Ларри. Ему захотелось дознаться, что же такое в конечном счете успех».

Покончив с книгой, Ларри избавляется от своего дохода и отправляется в Америку, где собирается кормиться своим трудом (сначала поработать механиком, затем стать таксистом) и жить «упражняясь в спокойствии, терпимости, сочувствии, бескорыстии и воздержании».

В романе «Острые бритвы» вычитывается амбициознейший по своему масштабу замысел, но в исполнении отсутствует малейший намек на претенциозность. Уже эпиграф, взятый из «Катха-упанишад», вводит тему ни более ни менее как спасения: «Трудно пройти по острию бритвы; так же труден, говорят мудрецы, путь, ведущий к Спасению». Именно через эту призму, следовательно, предложено рассматривать духовный и жизненный путь Ларри. При этом личные притязания повествователя на значимость своей (хотя бы и подразумеваемой позиции) убывают обратно пропорционально этому недвусмысленно заявленному высочайшему масштабу оценки до предельного минимума. *Повествователь противопоставляет своему герою исключительно как частное лицо частному лицу.* Более того, Мозм вводит себя в роман как ограниченного в своих возможностях свидетеля описываемых событий прямо под своим именем.

Иными словами, Мозм совершенно чужд соблазну объективного повествователя, что, так или иначе, создавало бы двусмысленность, т.е. заставляло бы читателя предполагать в авторе большую, нежели на самом деле, компетентность в заявленной теме.

Чужд даже намек на объективность: скажем, повествователь как *вымышленное* частное лицо мог бы так повод к такому истолкованию (и Моэм специально оговаривает такую возможность в предисловии, ссылаясь на роман «Луна и грош», где ситуация именно такова). Объективность повествователя, по Моэму, в данном случае состоит в том, чтобы четко оговорить свою субъективность и – просто рассказывать историю. Но даже и в этой части Моэм делает еще одно ограничение с помощью признания в том, что это повествование не соответствует его собственному пониманию романа («Никогда еще я не начинал писать роман с таким чувством неуверенности. Да и романом я называю эту книгу только потому, что не знаю, как иначе ее назвать. Сюжет ее беден...»). В беседе с Ларри, делившимся своими планами на будущее, повествователь даже выступает оппонентом, беря на себя смелость (вопреки своим принципам: «Можно мне дать вам совет, Ларри? Я их даю нечасто») отсоветовать Ларри расставаться с деньгами, что для того является, по-видимому, принципиальной частью его дальнейшей жизненной стратегии.

Отношение повествователя к герою ограничивается некоторой осведомленностью в силу естественных жизненных пересечений, человеческой симпатией и сочувствием к его выбору, которое отчасти перерастает в смутную заявку на возрастание его значимости в будущем: «возможно... что влияние, которое оказывает на окружающих образ жизни, избранный моим героем, и необычайная сила и прелесть его характера будут распространяться все шире, и со временем, пусть через много лет после его смерти, люди поймут, что между нами жил человек поистине выдающийся».

Иными словами, представление повествователя о герое настолько бедно содержательно, что (если держаться его рамок, рамок авторской компетентности) истории Ларри не хватило бы на роман. В ней мало драматизма (только в самом начале разрыв помолвки с Изабеллой, да и тот вышел очень сухим и деловым), а весь его путь духовного поиска – сюжет, совершенно неуловимый для классического романа, т.е. классического типа повествования, основанного именно на внешнем драматизме.

Моэм – описатель и аналитик характера, тех конфликтов, в которые характер ставит человека с собой и с другими, при этом аналитик совершенно чуждый морализма (но не морали), отчего в его повествовании присутствует оттенок цинизма. Вот как он сам характеризует свои нравственные установки в разговоре с Изабеллой: «Сколько угодно весьма почтенных граждан и напиваются регулярно, и развратничают. Это дурные привычки, все равно как кусать ногти, но, на мой взгляд, не хуже. Скверным я называю человека, который лжет, мошенничает, в ком нет доброты». Это прекрасно согласуется с характеристикой писателя (по сути автохарактеристикой) из романа «Луна и грош»: «Писатель, покуда долготелняя привычка не притупит его чувствительности, сам робеет перед инстинктом, внушающим ему столь жгучий интерес к странностям человеческой природы, что он не в состоянии осудить их и от них отвернуться. То артистическое удовольствие, которое он получает от созерцания зла, его самого немного пугает. Впрочем, честность заставляет его признать, что он не столько осуждает иные недостойные поступки, сколько жаждет доискаться их причин. Подлец, которого писатель создал и наделил логически развитым и завершенным характером, влечет его наперекор требованиям законности и порядка... Писатель скорее призван знать, чем судить». Очевидно, что для исследования «странностей человеческой природы» Ларри – неблагоприятный, а, точнее, скучный в романическом смысле материал.

В этом смысле *история Ларри – предмет для «жития», но не для романа, т.е. сюжет для Гессе, но не для Моэма*. Поэтому не видно никаких оснований усматривать в вышеприведенных словах повествователя (о «нероманичности» своего романа) своего рода авторское кокетство, игру с читателем. Это просто прямая речь.

Если мысленно вычесть из романа все лишнее, сделать его однолинейным, освободить историю Ларри от побочных сюжетных линий, то она окажется довольно бедной и сюжетно малоинтересной. Это свойство материала, а не писателя. Скажем, роман «Луна и грош» – история гениального художника – построен именно так. Те же принципы и те же составляющие, что и в «Острые бритвы»: рассказчик, тоже писатель (вымышленный, хотя и весьма напоминающий самого автора, но здесь Моэм не счел нужным себя идентифицировать!), излагает историю своего героя *post mortem* также отчасти на основании личных, отчасти на основании воспоминаний других людей. Главное измерение этой истории также внутреннее: это творчество Чарльза Стрикленда. Но это-то измерение в романе практически отсутствует: только слова о гениальности да некоторые малосодержательные описания картин героя. (Литература по большей части плохо справлялась с задачей описания живописи. Исключение: поэты-парнасцы.) Однако здесь только экспозиция романа, начальные главы до завязки не посвящены прямо главному герою: рассказчик знакомится с некой миссис Стрикленд, через нее с мужем и тем самым выходит на главную и прямую сюжетную линию, с которой уже не сворачивает. Такая сосредоточенность повествования на главном герое возможна именно в силу резкого, притягивающего внимание, так сказать, богатого драматическими возможностями, своеобразия его характера, являющегося обратной стороной его преданности своему творчеству: полное равнодушие к материальной стороне жизни, полное равнодушие к людям, которое в одном эпизоде ведет к разрушительным последствиям для других, полное бесстрашие в отношении смерти.

Из характера Ларри никакой драмы не выжмешь, а для изображения его внутреннего роста у Моэма просто нет средств, подхода: начиная с терминологии и заканчивая «шкалой измерения». Все, чем можно хоть как-то «измерить» рост Ларри, что может дать хоть какое понятие о его духовных обретениях – внешние проявления: решение жениться на Софи с целью ее спасения и отказа от материальной обеспеченности – явно неадекватные воплощения. Здесь есть только самоотречение, т.е. отрицательное проявление нравственной силы, но позитивный нравственный и, шире, духовный смысл не просматривается.

В случае с Софи затея Ларри вообще сомнительна в нравственном плане. Ведь, предлагая ей брак без любви, исключительно из альтруистических соображений, Ларри приносит себя в жертву, но тем самым ставит ее перед нравственным, а точнее, безнравственным выбором – принять жертву. Другое дело, что для самого Ларри это не вполне жертва, поскольку он вообще отрешился от личных интересов. Но брак – сомнительная технология спасения, хотя бы уже потому, что ею можно воспользоваться лишь однажды. Но, главное, по самому смыслу (по крайней мере в современном понимании) он имеет в виду счастье, причем взаимное. (В этом случае испаряется позитивный нравственный смысл отказа Ларри от женитьбы на Изабелле. Если уж вся жизнь принесется в жертву одному человеку, то какая разница – кому.) Ларри же свободен от заботы о личном счастье. А вот перспективы Софи в этом отношении, похоже, вообще в расчет не принимались. К ней прилагается абстрактная цель – спасение. Но ведь она может не

хотеть (да и не хочет), чтобы ее спасали. Человек имеет такое право. Поэтому в ее отказе от, пожалуй, больше смысла, чем в идее Ларри. Впрочем, это свидетельствует, с одной стороны, о уровне духовной свободе Ларри, для которого вообще перестали существовать личные интересы как категория, как ценность, но с другой стороны, об абстрактности его духовных усилий и, следовательно, нечеткости духовных задач. (Правда, есть здесь все-таки маленький «личный» мотив. Ларри признается в разговоре с автором: «Из всех женщин, которых я встречал, я мог бы жениться только на бедной Софи... У нее была удивительная душа – пылкая, добрая, устремленная ввысь. У нее были высокие идеалы». Ларри, знавшему Софи в юности, конечно, виднее, но вряд ли одни эти идеалы «вчера», помогли бы построить семейное счастье без любви «сегодня». Словом, этот личный мотив и недостаточно личный, и просто призрачный. Моэм здесь неизмеримо мудрее Ларри в оценке его проекта: «...думаю, что затея его безнадежна; при его исключительно чувствительной натуре ему уготованы все муки ада; дело его жизни, в чем бы оно ни состояло, останется незавершенным».)

Итак, внутреннее измерение Ларри гораздо неуловимее, чем в случае со Стриклендом. Там есть картины – пусть и сугубо номинально – впечатления и мировая шумиха вокруг них, что вкупе с мыслью о вполне реальном прототипе создает какой-то вес. Духовные же обретения Ларри совершенно невесома (не поддаются взвешиванию), а его духовная высота неизмерима (нечем измерить). Кроме как – двигаясь от противоположного. Поскольку нельзя измерить духовный масштаб дела жизни Ларри положительно, то остается противоположная возможность – измерить его отрицательно, оценить его через масштаб и размер отрицаемой им величины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М., 1988.
3. Гайденок П. Философская герменевтика от Фр. Шлейермахера к Г. Гадамеру // Гайденок П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. – М., 1997.
4. Дильтей В. Герменевтическая система Шлейермахера в ее отличии от предшествующей протестантской герменевтики // Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4: Герменевтика и теория литературы. – М., 2001.
5. Кобяков А., Хазин М. Закат империи доллара и конец Pax Americana. – М., 2003.
6. Моэм С. Острие бритвы // Моэм С. Избранные произведения в двух томах. – М., 1985. – Т. 1.
7. Пашигорев Владимир Николаевич. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII–XX веков. Генезис и эволюция : Дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 Ростов н/Д, 2005 333 с. РГБ ОД, 71:06-10/41 // <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/211885.html>
8. Ракитов А. Опыт реконструкции концепции понимания Фридриха Шлейермахера // Историко-философский ежегодник. 1988. – М., 1988.
9. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М., 2002.
10. Шпет Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст-90. – М.: Наука, 1990.