



# ВИТАЛИЙ ЛЕХЦИЕР

## УМНОЕ НЕПОНИМАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

№ 19 1997

Обращаясь к литературному произведению с заданием его понимания, мы неизбежно сталкиваемся с целой горой вопросов. Прежде всего: что мы можем в нем понять? Современная теория дает ответ: только то, что уже поняли и восприняли до того, как задумались над этим. Нужно лишь, как фотографию, увеличить свое первоначальное впечатление и пристальней в него взглянуть. Но в таком случае мы поймем не литературное произведение, а нашу на него реакцию, то смутное ощущение, которое оно в нас вызвало. Получается, что до самого произведения мы так и не добрались. Другой ответ: мы можем понять в литературном произведении только то, на что рассчитывает оно само, что в нем так или иначе заложено. Но как, скажите, отличить, что в нашем понимании от нас, а что от литературного произведения, что заложено в нем, а что привносится нами? Ответить на это - значит породить новые вопросы. Вечные проблемы понимания. Но тогда как же все-таки быть с литературным произведением? Что мы можем в нем понять? Есть еще один ответ: нужно сменить ракурс проблемы: понимание - на непонимание.

Понимать нужно в сущности только то, что перед тобой художественная реальность. Но это-то и самое трудное. Самое таинственное в художественном есть то, как и когда, при каких обстоятельствах оно возникает, загадочно само чудо возникновения художественного. Что нужно, чтобы оно было?

Эти неразрешимые вопросы отпадают в тот момент, когда художественное уже опознано, когда мы видим, что оно есть. Произойти это может только, если мы оказались внутри него, вовлеченными в его существование. Встреча с художественным всегда происходит на его территории. Оказавшись втянутыми в орбиту художественного, мы неизменно чувствуем осуществляющуюся в нем бесконечность, испытываем странное ощущение удаляющейся глубины, ускользающего дна. Художественное - пространство преобразующихся смыслов, особая реальность бесконечного, где каждый твой шаг отзывается возникновением возможностей бесчисленного количества путей. В этой свершающейся здесь и сейчас реальности с ее головокружительной перспективой сложно ориентироваться, ибо она не знает границ и проторенных дорожек. Обнаруживая себя в ней, оказываешься именно посреди акта, посреди события. В этом случае ты уже участник этого события, приглашен к активному событию с другими его участниками. Непременные участники художественного в литературе - вещь и слово. Они полноправные соавторы, сотворцы. Художественное в литературе есть разговор слов и вещей с тем, кто готов его услышать и может поддержать. Художественное и рождается в тот момент, когда возникает этот разговор, в котором все его участники стремятся сказать максимально полное, исполнить всей своей индивидуальностью. Сказывание - исполнение.

Если с вами это произошло, значит вы вступили в сферу непонятого, то есть, в сферу внутреннего роста литературного произведения, в сферу его бесконечно расширяющейся вселенной. Главное в событии понимания литературы, таким образом, - это вступление в область непонятого и, следовательно, вся суть художественного восприятия литературы заключается в том, чтобы уметь ее не понимать! Лишь тот, кто умеет не понимать литературу, понимает ее как художественную реальность.

Наше непонимание литературы выступает особенно в XX веке ее конструктивным моментом. Непонимание как источник художественности было хорошо прочувствовано в футуризме с его страстью к заумному языку в его самых различных видах: от детского речетворства и непривычных для уха диалектов до экзотичных заклиний сектантов и иностранного акцента. Сходное мы обнаружим и у сомнамбулического Мандельштама с его любовью к "блаженному, бессмысленному слову" и "серафической" фонетике. Помню свои первые впечатления от его стихов, с которыми познакомился в восьмом классе: я, естественно, ничего не понимал (стану ли утверждать, что понимаю сейчас?), но как загипнотизированный цитировал: "Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы, // Медуницы и оси тяжелую розу сосут" - одно из самых шифрованных и ассоциативных стихотворений Мандельштама. Кстати, вспомним последние его строки: "В медленном водвороте тяжелые, нежные розы, // Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела". Кто "заплела" и почему "тяжесть" и "нежность", если они названы розами, не выделены синтаксически? Контекст тоже ничего не проясняет. Заплела "земля" из предыдущей строки "и роза землю была"? Но это не ясно, поскольку "заплела" строго говоря предполагает подлежащее, а не "землю". Фраза остается непороченной. Но, разумеется, это не недостаток, а сознательный сдвиг грамматической конструкции в сторону пространства непонимания, одна из реализаций приема затронутой формы, о которой писал В. Шкловский. Подобных примеров - огромное количество. В этом смысле всякая незнакомая, иностранная речь обладает художественными качествами настолько, насколько она незнакома. И всякий действительно художественный стих есть китайская грамота.

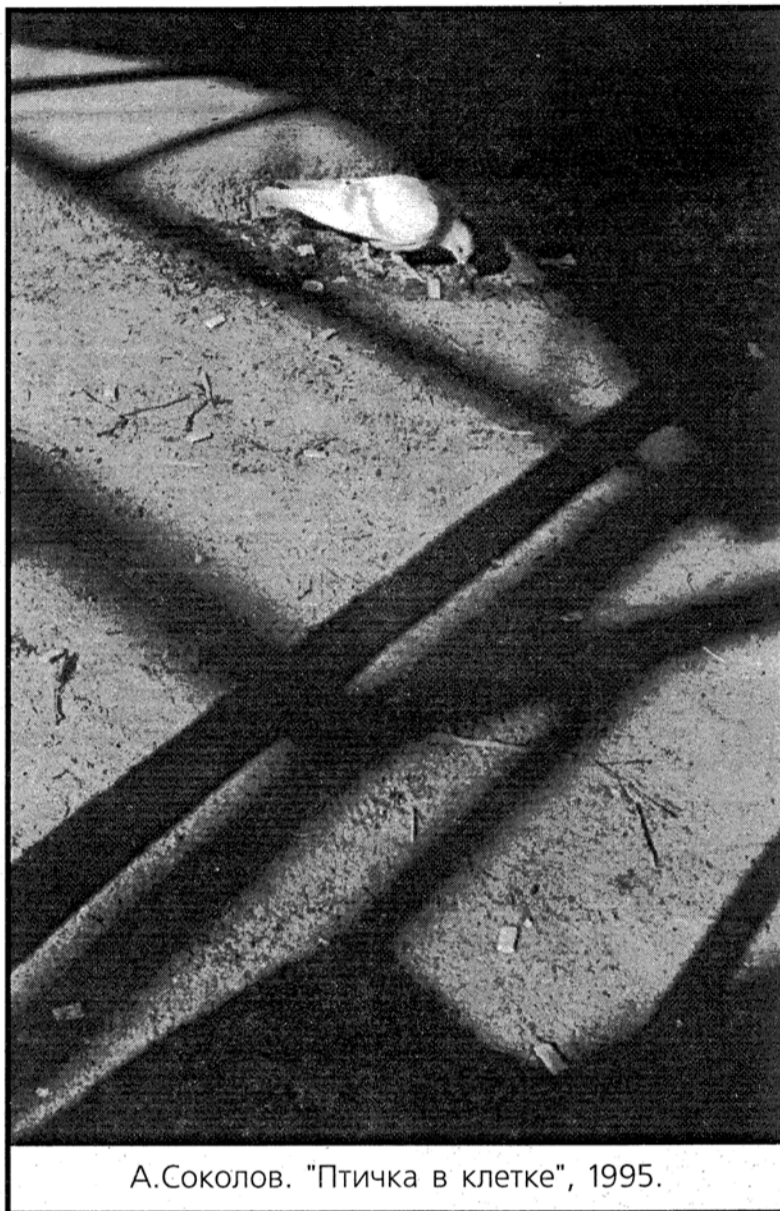
Борясь с культурными шаблонами и прорываясь к подлинному творческому акту, искусство двигалось по пути осложнения, и там, где больше оставалась область непонятого, не очевидного слету, там не умирала художественность, заставляя возвращаться к себе вновь и вновь, разгадывать, толковать, расшифровывать. Непонятое воздействует подсозна-

тельно и поэтому как бы хозяйничает в твоей голове. Оно в сущности другое название скрытой логики произведения, его имманентной гармонии, которая есть даже в том случае, если сама логика становится главной мишенью. Гармония эта дается в целостном созерцании, когда читаешь не слова, а их совокупный образ, как будто смотришь на их смысл боковым зрением. Читаешь-то слова, слово за словом, а считаешь то, во что они на ходу превращаются - пространство расширяющегося непонимания.

В свое время Николай Кузанский, наследуя Дионисия Ареопагита, возвел ученое незнание в высший род познания Божества. "Бог несказанен... бесконечно выше всего именуемого". Таков и "божественный мрак" литературного произведения - к нему можно приблизиться только апофатически, находясь в состоянии ученого незнания, в котором растворяются все определенные характеристики, в состоянии раковины, переполненной шумом моря и пребывающей в этой переполненности.

Итак, с одной стороны, художник в своей работе понимает и не понимает то, что создается под его руками. Оставляя непонятым, не выходя из его зоны - один из эффективнейших инструментов художественной деятельности, обеспечивающий бесконечно увеличивающуюся глубину текста. Наша задача - умеючи к ней подойти.

С другой стороны, непонимание - инструмент оживления литературы уже ставшей, классической. Вот эта его роль еще недостаточно осознана. Возьмем, например, стихотворение "Я вас любил...". Что может быть более понятно, чем оно, вдоль и поперек пройденное со школьных времен? Но как только мы научимся его не понимать, оно предстанет перед нами в новом свете. Даже если все в нем пока понятно, нужно специально войти в эту логику непонимания, промыслить его как нечто непонятое, и тогда оно перейдет из раздела по истории литературы в актуальную художественную жизнь. Причем, не понимать в данном стихотворении нужно не что-то конкретное, например, связь сюжета и синтаксиса или интонационную педалированность последней строки, что, конечно же, не возбраняется, но не так радикально, потому что предполагает предварительную довольно отчетливую ориентацию в произведении, - нужно не понимать в целом, не понимать, как вообще возможно это стихотворение. И если нам укажут на его структуры и "тайные пружинки", то все равно ведь непонятно, как возможны эти струк-



А.Соколов. "Птичка в клетке", 1995.

туры, как вообще...

Раскрутка логики непонимания - вопрос вопросов. Нужно каким-то образом применить прием "остранения" к самим литературным произведениям. Не об этом ли достославная постмодернистская Деконструкция? Не говорит ли она, что произведение - не то, что мы о нем высказываем и что уже высказано, всегда не то? Не стремится ли она вывести факты литературы из автоматизированного восприятия, заданного существующими в культуре структурами и моделями понимания? Трудно это оспаривать. Но деконструкция впадает в другую крайность, учреждая тотальность своего приема: главное - ничего определенного не утверждать. Ведь нет, с ее точки зрения, ничего тождественного себе, например, нет как таковых мужчин и женщин, палач - это жертва, а жертва - это палач, детектив - это преступник, а преступник - это, соответственно, детектив, Христос оказывается Иудой, а Иуда - Христом, нет национальностей, Запада и Востока, искусства и науки, нет верха и низа, правого и левого, жизни и смерти. Жизнь и смерть, правое и левое - выдумка структуралистов! Главное - ничего определенного не утверждать, а жонглируй бинарными оппозициями, тапуй А, В и С, ведь все есть все... Может быть, действительно нет жизни и смерти, мужчин и женщин, хотя как-то сомнительно, но сам прием уже стал затасканным, банальным, перестал носить творческий характер и не воздействует даже как провокация. Зачем копать ломать из-за всеобщей относительности, которой, кстати, не может быть не причастен и сам деконструктивистский метод, интересней найти, что-нибудь поустойчивее. Деконструкция, таким образом, нуждается в деконструкции.

И все же логика непонимания должна быть. И пока она не станет азбукой для школы, и уроки по словесности и искусству не включают в себя ученое непонимание своего предмета, до тех пор, для многих искусство и литература в своем развитии будут терять слои за слоем, как отшелушивающиеся мертвые ткани, отработавшие и ненужные. Индивидуальные и коллективные мифы, целеустремленное концепирование с душком позитивизма, расхожие высказывания и стереотипы, кич, мода и т. д. - вот некоторые печально известные и в ближайшем будущем неистребимые формы мумифицирования живого тела литературы.

Восприятие литературы начинается и заканчивается непониманием. Понимание - промежуточный этап, часто дающий еще большую пищу для окончательного непонимания. Финальный аккорд с многообразием, с растворяющимся, как бы бесконечно открытым звуком - единственное по сути условие обмена между искусством и его созерцателем, обмена, питающего обе стороны, условие превращения "прошлого" искусства в его настоящее.