

*Нина Раковская*

## Авторские стратегии чтения литературно-критического текста

В конце XX – начале XXI века возобновился интерес литературоведов к проблемам истории и теории литературной критики, практически отсутствующий в 80-е – 90-е годы XX века. Сегодня сборники статей о литературно-критическом процессе систематически выходят в Саратове под редакцией В. Прозорова, в Казани под редакцией В. Крылова, в Томске – А. Казаркина, издаются работы А. Валицкого (Польша), Е. Томсон, П. Берри (США). Недавно вышла в свет *История русской литературной критики* ряда зарубежных ученых, под редакцией Е. Добренко, Г. Тихонова<sup>1</sup>. В Украине активно занимаются теоретическими аспектами литературной критики Р. Громяк, М. Зубрицкая, С. Кочетова, М. Лановик, С. Яковенко и др. Внимание литературоведов в основном сосредоточено на социокультурных, психоаналитических и других метадисциплинарных подходах. Вместе с тем, очевидна полярность, неоднозначность оценок в решении проблемы стратегии чтения критического текста, стремление рассмотреть критический текст как идентичный литературоведческому без осмысления специфики литературно-критического знания.

Целью данной статьи является определение системных, структурных составляющих критического текста и стратегий его прочтения, выявление целостности, завершенности собственно критического начала, особенно, если речь идет о русской литературной критике XIX века.

Системность, при поставленной задаче, следует понимать как комплекс взаимодействующих элементов критического текста, условно называемых концептами. Отношения, существующие между концептами, образуют структуру системы. Вместе с тем, критический дискурс одновременно связан с коммуникативно-рецептивными факторами и социокультурными аспектами, о чем неоднократно писал М. Бахтин<sup>2</sup>.

Отметим и следующий аспект: системность литературной критики обнаруживается в единстве объективного и субъективного начал, соединении художественной интуиции со способностью к логическому анализу. Интуиция

---

<sup>1</sup> Е. Добренко, Г. Тиханов, *История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи*, Москва 2011.

<sup>2</sup> М.М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*. 2. 1929; *Статьи о Толстом*, 1929; *Записки курса лекций по истории русской литературы, 1922–1927*, [в:] *Собрание сочинений в 7 т*, Т. 2, Москва 2000, с. 5–175.

как высшее напряжение человеческого духа чаще всего первична в литературно-критическом сознании. Однако, подкрепляя и корректируя интуицию, логическое начало в критическом тексте неизбежно вступает с ней в драматически сложные отношения, интуиция предопределяет логику, логика же, при всем чрезвычайном усердии и убедительности, не в состоянии объять интуицию, исчерпывая ее «озвучить» и объяснить.

Возможно, что на первом этапе оценки литературный критик интуитивно осмысливает художественный текст, выявляя историко-культурные коды, на втором – изучает и анализирует текст, учитывая философские и эстетические контакты и литературную память, заключенную в нем. В таком случае критический текст рассматривается в его специфической функции эстетического созидания. Актуализация поэтико-ментальных состояний (о чем неоднократно писал В. Тюпа) дает возможность выделить в логоцентрическом тексте критики иной текст, относительно самостоятельный. Взаимосвязи художественного текста с литературно-критическим создают его особую модель. Вместе с тем, постижение художественного литературной критикой осуществляется на уровне контекста, типологических связей, культурно-исторических и символических смыслов, интерпретаций, позволяющих вывести критический текст в ценностное поле «большого времени». В указанном аспекте мир критического текста воспринимается как фундаментальное духовно-органическое целое (М. Бахтин)<sup>3</sup>. Существенно важна и индивидуальная, мирозерцательная концепция, ибо самосознание критика, как личности определяется не только индивидуальными особенностями, отличающими его от всеобщего, а соотносительностью и выражением всеобщего.

В таком ракурсе критический текст, как нам представляется, следует рассматривать как метатекст, имеющий свою научную парадигму. Вместе с тем сразу заметим, что системно рассмотреть эту парадигму как относительно самостоятельное научное знание весьма сложно, ибо оно является синкретическим (объединяет философию, творчество и т.п.). Думается, что метатекст, это в то же время имплицитированный критический текст, определяющий условия, условности, характер самого общения, внутренние комментарии в процессе написания данного текста<sup>4</sup>.

Для осуществления анализа взаимосвязей различных элементов критического текста, на наш взгляд, необходимы следующие инструментарии: во-первых, выбор исходной позиции, т.е. определение установки, принципов, направление анализа и его исходной парадигмы (предварительной, предположительной, исходной концепции смысла предмета, которая подтверждается или опровергается дальнейшим его исследованием; во-вторых, приближение к объекту исследования до непосредственного «соприкосновения» с ним; в-третьих, проникновение, т.е. движение внутрь исследуемого предмета, вычленение его структурных элементов, внутренних связей; в-четвертых, обретение целостного взгляда на предмет исследования путем синтеза и обобщения

---

<sup>3</sup> М.М. Бахтин, *Проблемы речевых жанров, 5, Работы 1940–1960-х гг.*, [в:] *Собрание сочинений в 7 т.*, Т. 5, Москва 1997, с. 159–287.

<sup>4</sup> См. К.Э. Штайн, *Метапоэтика – «размытая» парадигма*, [в:] *Филологические науки*, № 6, Тамбов 2007, с. 41–50.

результатов, полученных на предшествующих этапах анализа. В. Тюпа следующим образом определяет несколько этапов в осмыслении структурных элементов: фиксация фактов художественного впечатления, систематизация наблюдений (освоение интерсубъективной заданности), идентификация (типологизация элементов, сведение их к целостному результату)<sup>5</sup>.

Указанные подходы к анализу критического текста, система взаимосвязей позволяет, на наш взгляд, выделить в структуре текста следующие уровни:

Первый уровень – «Я+Я» – внутренние коммуникации личности критика, определяемые его противоречивостью, культурным табу, подсознанием.

Второй уровень – «Я+Ты» – общение критика с читателем.

Третий уровень – «Я+Вы» – взаимоотношение критика с автором.

Четвертый уровень – «Я+ВСЕ» – общение критика с миром, на философско-эстетическом уровне создание собственной модели мира.

В таком плане критический текст представляет собой гомогенный текст с несколькими темами, денотативным ядром которых является полемика, осуществляемая в ходе диалога. Смысловые связи обуславливают структуру текста и указывают на его целостность и завершенность. Укажем, что интерпретация смысла критического текста определяется оппозицией полемизирующих сторон. Каждый структурный элемент способствует восприятию и пониманию критического текста в зависимости от возможности критика пробудить сознание читателя и дать свою авторскую оценку.

Одним из таких элементов является полемика, которую можно рассматривать в синхронном и диахронном аспектах. Диапазон полемических контрагентов достаточно широк, многообразен и колеблется от конкретного индивидуального лица до обобщенного внеличного оппонента. Но в своей основе полемические фрагменты функционируют как элементы литературно-критического текста и могут рассматриваться только в составе целого, ибо полемика всегда связана с социокультурными, эстетическими интересами критика, со степенью его владения полемическим словом и, наконец, с персониферой. Важно учесть и тот фактор, благодаря которому возникла полемика. Она может быть задана по авторской воле, либо возникнуть спонтанно на «стыке» мнений. В зависимости от данного фактора в тексте реализуется полемическая направленность. Личностный аспект отражает не только характер обращения к оппоненту, но и то, как подписана статья (фамилия, псевдоним или криптоним, ссылка на коллективную позицию, скажем редакцию журнала и т.д.).

Благодаря данному фактору преодолевается самозамкнутость единичной критической рефлексии, мнение критика о факте литературы вступает во взаимодействие с суждениями предшественников и оказывается одним из них в многоголосье культур. Вторым значимым элементом является диалог, в который включаются голоса оппонентов (по определению М. Бахтина – «голоса сознания»<sup>6</sup>).

---

<sup>5</sup> В.И. Тюпа, *Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ*, Москва 2001, с. 9.

<sup>6</sup> М.М. Бахтин, *Проблемы речевых жанров. 5. Работы 1940–1960-х гг.*, с. 270.

Третий элемент – это конструируемый адресат (т.е. реципиент), условно замещающий реального читателя.

В текстах XIX века модели читателей представлены следующим образом:

1. Молчаливый собеседник. Диалог с читателем обретает форму монологической речи.

2. Носитель концепции критика. Позиция читателя предстает в движении идей, оценок и характеризуется введением цитат, открыто выраженной экспрессии.

3. Модель художественного образа. Создаются сюжетные сценки-описания. Включаются голоса сознания.

В результате соотношения полемики, диалога, функций реципиента в критическом тексте иногда возникает проблема сопротивления художественного текста тексту критической статьи. (Как известно, В. Изер назвал эту проблему «инаковостью текста»<sup>7</sup>).

История развития критики, особенно в XIX веке, показала, что цель критика достигается тогда, когда «герменевтически воспитанное сознание» (Х.-Г. Гадамер)<sup>8</sup> с самого начала восприимчиво к инаковости текста. Такая восприимчивость, однако, не предполагает ни нейтралитета (в том, что касается существа обсуждаемого дела), ни самоуничужения. Речь идет о том, чтобы критик осознал возможности собственной предвзятости.

В таком случае художественный текст проявляется «во всей его инаковости» и получает возможность противопоставить «свою фактическую истину нашим собственным пред-мнениям»<sup>9</sup>. Как известно, нежелание осмыслить инаковость текста проявилось в статьях Н. Добролюбова (*Когда же придет настоящий день?*), Н. Михайловского (*Жестокий талант*) Д. Мережковского (*В обезьяньих лапах*) и т.п. Собственные суждения о текстах оказались для критиков важнее авторского замысла и его воплощения.

Однако, значительно чаще текст произведения становится не просто материалом интерпретации, но и рождает особую аналитико-художественную и в то же время критическую модель. Заметим, что слово писателя и слово критика оказываются своеобразными «соперниками», ибо художественный текст не только интерпретируется, но часто подвергается существенным трансформациям (вследствие вычлениции цитат без комментариев, пересказом и т.д.). В статьях В. Белинского, как правило, приводятся персонифицированные высказывания критиков, художественные же цитаты часто даются без указания авторства и названия произведения. Для Н. Добролюбова характерно точное цитирование статей с научно корректным указанием выходных данных. Н. Чернышевский заменяет подлинные цитаты цитатой, обобщающей мнения многих, цитатой инвариантной. Ап. Григорьев цитирует тексты только в случае открытой полемики. Этот же подход характерен для критической манеры Н. Страхова, Н. Михайловского и др. Укажем и на тот факт, что художественный текст, подвергаемый интерпретации, может

<sup>7</sup> В. Изер, *Процес читання, феноменологічне наближення*, [в:] *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.*, Львів 2002, с. 349–368.

<sup>8</sup> Х.-Г. Гадамер, *Истина и метод: Основы философской герменевтики*, Москва 1988.

<sup>9</sup> Там же, с. 324.

присутствовать в статье в виде отдельных «вкраплений», либо занимать ее основное поле, чередуясь с комментариями. Обращение к неизменному тексту-цитате, как правило рассчитано не только на утверждение позиции критика, но и на непосредственное воздействие на читателя. В этом случае, как писал В. Виноградов, литературная цитата часто бывает «внушительна не меткостью, афористичностью, а характеристичностью – на фоне представления того целого, из которого она извлечена». Безусловно, что сам отбор материала для цитирования является выражением авторской (в данном случае критической) концепции. Например, в статьях А. Дружинина почти нет цитат. Значительно больше размышлений о свободе творчества, о природе таланта, о культурном и литературном контексте, подтвердить которые цитатой текста весьма сложно. Вместе с тем в пересказе повести Л. Толстого *Два гусара* цитата о размышлениях Ильина (фактически его поток сознания) является определенным центром критического сюжета. В статьях *Для легкого чтения, Повести, рассказы, путешествия и стихотворения современных писателей* критик объясняет свое толкование толстовского текста: «У него обозначены мастерски даже те переходные пункты, то переходное состояние, которое, даже в физическом человеке очень часто ускользает от заботливого глаза, а тут смело и отчетливо выставлено <...> как бы точнее выразиться? Духовное расширение человека»<sup>10</sup>.

Выделим еще один момент. В статьях В. Белинского цитата является частью художественного целого, воспринимается критиком в единстве «сцепления мыслей и чувств», а его эстетическое впечатление, передаваемое в статье по природе своей синкретично. Если речь шла о поэтическом тексте, то чаще всего цитируется практически весь текст. Скажем, цитируется полный текст стихотворения А. Пушкина *Ночной зефир / Струит эфир...*, В. Белинский постоянно возвращается к пушкинским деталям и образам. «Что это такое? – Волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд, раздавшийся с вышины и пролетевший над утомленной нею и желанием обольстительной испанки?.. Звуки серенады, раздавшиеся в таинственном, прозрачном мраке роскошной, сладострастной ночи юга?». В. Белинский, избегая нарушений поэтической речи, свои суждения о целостности и гармонии поэзии А. Пушкина завершает в финале статьи. Но его ощущения были выражены в графических курсивах, подчеркиваниях, что создавало общую эмоциональную тональность. Заметим, что при всей разнице культурных и временных парадигм В. Белинского и В. Розанова, В. Розанов также стремится к эмоционально-чувственному восприятию и его обозначению в художественном тексте (кавычки, цитаты, восклицания, вопросительные знаки и т.п.). Однако объяснение данного фактора принципиально иное. В. Розанов стремится прежде всего указать на мимолетность, интимность сказанного.

Как нам представляется, возникновение особого эмоционального тона письма в н. XX века было связано с усилившимся фактором субъективности, следствием чего и явилась модернистская интимность. На текстуальном уровне это проявляется в таком усложнении структуры текста, при котором на

---

<sup>10</sup> А.В. Дружинин, *Для легкого чтения*, [в:] «Библиотека для чтения», вып. 9, отд. VI, Санкт-Петербург 1856, с. 23.

первый план выступает перцептивная структура, то есть структура восприятия текста читателем, где определенную роль играет технология письма. Характеристика текстуальных стратегий по критериям скажем, «телесности» означает изменение дистанции чтения – ее суждение и предельную интимизацию<sup>11</sup>. Такая дистанция чтения формирует интенсивность восприятия текста и иллюзию разрушения критических жанров.

Как известно, критике В. Розанова присущ интерес к творчеству инстинктивному, бессознательному. В связи с чем возникает ритм сплошного, плотного письма без абзацев, с которым он экспериментирует. Такой ритм сжимает привычную для критического текста аналитическую дистанцию чтения в микродистанцию. Концентрация письма углубляется вводом в авторский текст комментариев, сносок, своих и чужих писем, фотографий; приводится множество литературных, газетных, исторических источников, неизменно получающих статус псевдоисточников, которые прерываются «картинами», описаниями, стихотворными и прозаическими цитатами, рисунками.

В этой особой системе внутренний диалог, полемика критика имманентны как самым частным проблемам, лежащим в основании творчества В. Розанова, так и найденному мыслителем методу их анализа. Сделать частное (интимное) проблемой философского обсуждения должен автор, найти определенные закономерности в их решении – задача всеобщая. Описывая суть своего полемического приема, критик указывал на непременно соборное обсуждение проблемы, отмечая возможность ее постижения лишь в глобальном диалоге, в котором сталкиваются разные идеи, аргументы, факты в одно целое текста, «собирающего» общую истину.

Так например, второй том *Около церковных стен* начинается с обоснования методики анализа «богословской темы», которая заключается во введении в нее размышлений со стороны людей, абсолютно далеких от автора и по образу жизни, и по образу мышления. Автор, вводя их голоса-сознания (М. Бахтин) в свою книгу, осуществлял процесс, который назвал диалогом или полилогом. Чужие голоса он представляет как форму исповедания, вследствие чего возникает полифоническое звучание текстов (очевидно, что для понимания розановской мысли важно осознание преломления автором чужого слова в направлении собственных устремлений). Письма, фрагменты, цитаты, будучи включенными в его тексты, оказываются завершенными уже в новом текстовом (и бытийном) окружении. Думается, можно говорить о неклассической стратегии смыслогенеза – смысл выстраивается не как приведение к уже данному или известному, а возникает в пространстве сопоставлений. Появляется особого рода топология письма.

Возможно, В. Розанов решил вербализовать в своем индивидуальном словаре шелест «собственной души», остановить мгновение «эфемерного вздоха» в «вечности» печатного слова и сделать его объектом воспринимающего сознания. В. Розанов, как и «ироник» Р. Рорти, не переписывает чужие дискурсы, а кардинально изменяет традиционный литературно-поэтический словарь описаний мира душевных переживаний. Подобно М. Хайдеггеру или

---

<sup>11</sup> См. *Эротизм без границ*, общ. ред. М. Павлова, Москва 2004.

Ж. Дерриде, он создает особый текст-дискурс, имманентной составляющей которого становятся различного рода обстоятельства, вызвавшие к жизни тот или иной «лист». Это вехи и хронотопы состояний человеческой жизни, опредмеченные в слове-тексте и соотносящиеся с тем или иным моментом жизни души, в частности, с пророчеством:

Это я пишу для себя, а не для вас, не для издания в печати. И если все-таки такое я печатаю, я совершаю насилие над собой, насилие над рукописью, которая принадлежит исключительно мне и никому больше. И не только принадлежит мне, но ближе, физически ближе прилегает к руке и к душе<sup>12</sup>.

В розановской прозе Э. Голлербах отмечал много чисто «литературного» в буквальном смысле слова. Действительно, тексты В. Розанова следует воспринимать непременно зрительно, со всеми сносками, примечаниями, скобками, кавычками и пр. У В. Розанова талант заключается именно в «кончиках пальцев», поэтому не случайно критик использует часто кавычки, стремясь передать оттенки интонации, сокращений, которые обычно приняты в письмах или личных дневниках (мне, мол, все равно, поймете вы мои сокращения или нет, ведь я пишу для себя). Все это работает на модель интимной рефлексии<sup>13</sup>.

Стремясь к естественному общению с читателем, к живости тона, В. Розанов постоянно использует разговорную интонацию, которую Н. Бердяев определил как стиль «бабьей болтовни». Очевидна, как и у Ап. Григорьева, хаотичность, чрезмерная эмоциональность в изложении.

В. Розанов убежден, что текст должен приносить радость. Концептуально он близок к суждениям Р. Барта, высказанным в статье *Удовольствие от текста*<sup>14</sup>. Ж. Нива называет В. Розанова изобретателем нового жанра, в котором проявляется «полное господство интонации «домашней» интимности, поэтика, основанная на «личной прихоти», смеси газетных рецензий, личного дневника, гербарий человеческих слов: услышанных, пробормотанных, недоговоренных»<sup>15</sup>. В. Шкловский в статье *Сюжет как феномен стиля* писал о противоречивости настроений критика, выражающейся в парадоксальной литературной форме. Принципиальное отличие от классического критического текста состоит в том, что жанр статей В. Розанова отрицает читателя как объект дидактического и эмоционального усилия. «Сколько я ни усиливался представить читателя, никак не мог его вообразить»<sup>16</sup>, – пишет В. Розанов. Нет также и внешнего мира. Все рассеяно. «Рассеянный человек и есть сосредоточенный. Но не на ожидаемом или желаемом, а на другом и своем»<sup>17</sup>. Интересно,

<sup>12</sup> В.В. Розанов, *Один из певцов вечной «весны»*, [в:] *Собрание сочинений. О писательстве и писателях*, под общ. ред. А. Н. Николюкина 1995, с. 80.

<sup>13</sup> См. *Эротизм без границ...*

<sup>14</sup> См. Р. Барт, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Москва 1994.

<sup>15</sup> Ж. Нива, *Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе*, Москва 1999, с. 170.

<sup>16</sup> В.В. Розанов, *Один из певцов вечной «весны»*, с. 176.

<sup>17</sup> Там же, с. 176.

что и рубрику в журнале «Новый путь» он назвал *В своем углу*. В этом парадоксе проявляется особое рефлексивное состояние критика, ибо В. Розанов не только отвергает «Каинов» – борцов, проповедников, но и добровольно размещается в «нижнем ярусе» бытия<sup>18</sup>, что дает ему возможность выработать свою структуру текста, свое коммуникативно-рецептивное пространство.

Указанные тенденции в критике XX – начала XXI веков, рассмотрение ряда смысловых связей между структурными элементами критического текста подтверждают тезис о необходимости рассмотрения литературной критики как самостоятельной четко ориентированной системы.

## Литература

- Барт Р., *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Москва 1994.
- Бахтин М.М., *Проблемы речевых жанров. 5. Работы 1940–1960-х гг.*, [в:] *Собрание сочинений в 6 т.* Т. 5, Москва 1997, с. 159–287.
- Бахтин М. М., *Проблемы творчества Достоевского. 2. Проблемы творчества Достоевского, 1929; Статьи о Толстом, 1929; Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922–1927*, [в:] *Собрание сочинений в 7 т.* Т. 2., Москва 2000, с. 5–175.
- Гадамер Х.-Г., *Истина и метод: Основы философской герменевтики*, Москва 1988.
- Добренко Е., Тиханов Г., *История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи*, Москва 2011.
- Дружинин А.В., *Для легкого чтения*, [в:] «Библиотека для чтения», вып. 9, отд. VI, Санкт-Петербург 1856.
- Ізер В., *Процес читання, феноменологічне наближення*, [в:] *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*, Львів 2002, с. 349–368.
- Нива Ж., *Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе*, Москва 1999.
- Розанов В. В., *Один из певцов вечной «весны»*, [в:] *Собрание сочинений. О писательстве и писателях*, под общ. ред. А. Н. Николюкина 1995.
- Тюпа В. И., *Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ*, Москва 2001.
- Штайн К. Э., *Метапоэтика – «размытая» парадигма*, [в:] «Филологические науки», № 6, Тамбов 2007, с. 41–50.
- Эротизм без границ*, общ. ред. М. Павлова, Москва 2004.

## Авторские стратегии чтения литературно-критического текста

### Резюме

В статье рассматриваются теоретические проблемы литературной критики. Делается акцент на системно-целостном подходе к стратегии чтения критического текста. Структура текста характеризуется смысловыми связями, обусловленными культурной парадигмой.

**Ключевые слова:** критика, система, стратегия, интерпретация, полемика, диалог

<sup>18</sup> Там же, с. 173.

## **Authorial strategies for reading of literary-critical text**

### **Abstract**

The theoretical problems of literary criticism are examined in the article. An accent is done on the system-integral going near critical strategies of reading. The structure of text is characterized semantic connections, by the conditioned cultural paradigm of time.

**Key words:** criticism, system, strategy, interpretation, polemic, dialogue

Нина Михайловна Раковская  
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова  
Кандидат филологических наук, доцент,  
Зав. кафедрой мировой литературы