

Мучник Г.М.,

доктор филологических наук, профессор,
Казахстан, г. Алматы, e-mail: slava_muchnick@private.as

ТИПОЛОГИЯ СБОЕВ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ «АВТОР – ТЕКСТ – ЧИТАТЕЛЬ»

Проблема, исследуемая в статье, относится к актуальной области литературоведения: коммуникативные аспекты поэтики, которые затрагивались учеными лишь эпизодически и бессистемно, в настоящее время сложились в новый, активно развивающийся раздел теории литературы. Новизна подхода уже в самом объекте исследования: типологическая характеристика сбоев в канале словесной художественной коммуникации предпринята впервые. Анализ проведен на разнообразном материале; в каждом разделе теоретические положения вытекают из непосредственного анализа классических и современных литературных произведений (или их фрагментов). Проявление психологических механизмов исследуемых явлений художественной речи не только прослежено на «дефектных» участках текста, но также показано, что опытные авторы используют эти механизмы для построения эффективных художественных приемов. Аналитическая часть включает примеры из стихотворений В. Маяковского и А. Цветкова в разделе о фактических погрешностях, из романа И. Тургенева «Рудин» в разделе об образных противоречиях, из рассказа В. Набокова в разделе о пространственно-временных смещениях, из стихотворения Пушкина «Ворон к ворону летит...» в разделе о читательском стереотипе. Тем самым многократно и на разных уровнях демонстрируется действие основополагающего для художественной коммуникации принципа обратной связи: влияние закономерностей читательского восприятия на формирование правил и приемов построения текста. По ходу изложения результатов исследования приводятся данные проведенных автором психологических экспериментов с читающими.

Ключевые слова: пишущий, читающий, восприятие, интерпретация, стратегия текста, рассогласование.

Muchnik G.M.,

Doctor of Science, Professor,
Kazakhstan, Almaty, e-mail: slava_muchnick@private.as

A Typology of Faults in the Author-Text-Reader System of Artistic Communication

The problem investigated in the article relates to the actual field of literary criticism: the communicative aspects of poetics, which were studied only occasionally and haphazardly by scientists, have now formed a new, actively developing section of the theory of literature. The novelty of the approach is already in the very object of study: the typological characteristic of failures in the channel of verbal art communication was undertaken for the first time. The analysis was carried out on a variety of material; in each section, theoretical propositions arise from a direct analysis of classical and modern literary works (or their fragments). The manifestation of the psychological mechanisms of the studied phenomena of artistic speech is traced not only in the “defective” parts of the text, but it is shown that experienced authors use these mechanisms to build effective artistic techniques. The analytical part includes examples from poems by V. Mayakovsky and A. Tsvetkov in the section on actual errors, from I. Turgenev’s novel “Rudin” in the section on figurative contradictions, from V. Nabokov’s story in the section on spatio-temporal displacements, from Pushkin’s poem “A raven flies to a raven...” in the section on the reader’s stereotype. Thus, the action of the feedback principle, fundamental for artistic communication, is demonstrated many times and at different levels: the influence of the laws of reader’s perception on the formation of rules and techniques for building text. In the course of presenting the results of the study, data are presented by the author of psychological experiments with readers.

Key words: writer, reader, perception, interpretation, textual strategy, incongruity.

Мучник Г.М.,

ф. ф. д. профессор,

Қазақстан, Алматы қ., e-mail: slava_muchnick@private.as

Көркем шығармадағы «автор – шығарма – оқырман» байланысы жүйесінде типологияның ауытқуы

Мақалада зерттеліп отырған мәселе әдебиеттану саласында өзекті болып табылады. Поэтиканың коммуникативті аспектілері ғалымдармен сирек немесе жүйесіз қарастырылған, ал қазіргі кезде жаңа, қарқынды дамып келе жатқан әдебиет теориясының бөлімі болып табылады. Қолдану амалының жаңашылдығы зерттеу объектісінің өзінде: сөздік әдеби коммуникация каналының шалысының типологиялық сипаттамасы алғашқы рет қолданылып отыр. Сараптама әртүрлі материалда өткізілген; әр бөлімдегі теоретикалық ереже классикалық және заманауи әдеби шығармалардың (немесе олардың фрагменттерінің) сараптамасынан шығады. Әдеби сөйлеу құбылыстарының зерттеліп отырған психологиялық механизмдерінің көрінуі тексттің тек «дефекті» жерлерінде ғана емес, сонымен қатар тәжірибелі авторлардың әдеби тәсілдерді әсерлі құру үшін осы механизмдерді қолданатыны көрсетілген. Нақты кемшіліктер бөліміндегі В.Маяковский мен А. Цветкова өлеңдері аналитикалық бөлік мысалдарына, И. Тургеневтің «Рудин» шығармасы бейнелік келіспеушілік бөліміне, В. Набоков әңгімелерінен кеңістік және уақыттың жылжуы туралы, А. Пушкиннің «Ворон к ворону летит...» өлеңі оқырманның стереотипі бөліміне кіреді. Осымен бірнеше рет және әртүрлі деңгейлерде негізге алынатын көркем коммуникацияға кері байланыс қағидасының әсері көрсетіледі: тексттің құрылу әрекеттері мен шарттарының құрылуына оқырман қабылдауының заңдылықтарының әсері. Зерттеудің қорытындыларын көрсету кезінде автор оқырмандармен бірге өткізген психологиялық эксперименттердің мағлұматтарын келтіріледі.

Түйін сөздер: жазушы, оқырман, қабылдау, түсіндіру, сәйкессіздік.

Введение

Коммуникативная поэтика рассматривает художественный текст не изолированно, а в живом динамическом процессе, в системе взаимосвязей: «не только произведения воздействуют на читателя, но и читатели – на производство новых произведений» (Naumann, 1974: 218). Мы проводим исследование различного рода рассогласований между передаваемым (авторским) и воспринимаемым (читательским) образным смыслом. Причина таких расхождений – чаще всего неучет автором общих закономерностей читательского восприятия. Литературоведение традиционно не занимается аномалиями, оставляя эту работу критикам, которые делают ее на уровне частных замечаний. Между тем многие науки (медицина, психология, лингвистика и др.) изучают отклонения от нормы – именно с целью понять норму. И.П. Павлов разъяснял «закон законов»: «пока закон не нарушается, он может не обнаруживать себя» (Платонов, 1984: 40). Анализируя типичные сбои в системе художественной коммуникации, можно вывести некоторые важные правила построения художественного текста.

Эксперимент

Корпус обсуждаемых нами коммуникативных ошибок проверен в экспериментах со многими читающими. У. Эко, используя в своем эксперименте по восприятию рассказа А. Алле «Вполне парижская драма» в основном метод беседы («пересказ-резюме» читающего), специально оговаривает возможность таких случаев, когда кто-то из испытуемых, «осуществив свое сотрудничество с текстом, ... не в состоянии описать словами этот процесс» (Эко, 2005: 458). Мы стремились подключить более объективные методики (заполнение пропущенного участка текста, «срезы», творческое продолжение и др.), позволяющие фиксировать реальную динамику восприятия при первочтении, не обращаясь к самонаблюдению реципиентов.

Результаты и обсуждение

Нарушение автором фактической точности
Читающий видит, что предметы или явления, известные ему по опыту или как исторические, научные или другие факты, изображены в художественном тексте неверно, в чем-то не со-

ответствуют действительности. Без всякого специального задания, просто потому, что читаемое осмысливается, ему «приходится сравнивать мир, представляемый текстом, ... с тем миром, который структурирован его, читателя, *энциклопедией*» (Эко, 2005: 72).

В текстах определенного жанра требование правдивости нарушается со специальными целями. Сугубо вымышленные ситуации и персонажи, освещенные традицией (джинн из бутылки, говорящая кобылица, привидения и т.п.), мы охотно принимаем в сказках, легендах, фантастических произведениях. Однако и здесь определенная мера должна выдерживаться. Гоголь говорил, что можно писать о яблоне с золотыми яблоками, но не о грушах на вербе.

Искусство (даже реалистическое) – своего рода условность, но оно входит в нашу жизнь на правах действительности. Читатель добровольно принимает иллюзию реальности. На создание этой иллюзии писатели кладут немало сил, и известны случаи, когда они указывали друг другу на промахи типа «развесистой клюквы». Искажение жизненной правды, хотя и невольное, обычно не прощается читателем и может существенно повлиять на общую оценку художественного текста. Имеет значение при этом и степень нарушения точности, и функциональная значимость факта, подвергнувшегося искажению. Ошибка может проскользнуть где-то в проходном эпизоде, а может оказаться в центре сюжетного поворота событий, в ключевой характеристике персонажа – тогда она более грубая, ее влияние на восприятие и оценку текста более существенно.

У О. Мандельштама в «Равноденствии» – сразу две фактических погрешности: 1) описывается солнцестояние – самый длинный летний день (тогда как равноденствие – время, когда день и ночь одинаковой длительности); 2) древнегреческие стихи названы «тоническими», тогда как их метрика основана не на ударении, а на долготе слога (о чем он сам говорит в этом стихотворении).

Современный поэт Александр Еременко: «Человек похож на термopару: / если слева чуточку нагреть, / развернется справа для удара. / Дальше не положено смотреть». В стихах Еременко нередки технические термины, но в этом сравнении он ошибается: тут описана не термopара, а биметаллическая пластина, которая при изменении температуры изгибается, – термopара же генерирует электрический ток (Muchnick and Shafarenko, 2009: 316).

У Э. Багрицкого в поэме «Последняя ночь», в эпизоде убийства эрцгерцога Фердинанда в Сараево: «Револьвер вынут из кобуры, / Школяр *обойму вложил*». Однако в револьвер не вкладывают обойму – у убийцы был пистолет. Наследственной выглядит ошибка Е. Рейна в аллюзии на тот же исторический эпизод: «Подвешена «беретта» под пиджак, /.../ наган тяжел, но и попасть легко». «Беретта» – модель пистолета, наган – модель револьвера, так что и у Рейна – полная путаница. Не разбираются наши поэты в оружии...

Писатель должен знать все, о чем пишет! Достоевский доискивался, какие костюмчики носили гимназисты младших классов, чтобы правильно одеть Колю Красоткина и его друзей. Л. Толстой рылся в архивах в надежде узнать, какой масти была лошадь Хаджи-Мурата. Из писем Флобера мы узнаём, что он консультировался на бирже, как и сколько можно проиграть или выиграть (для эпизода всего в 6-7 строк в романе «Воспитание чувств»), путешествовал по Нормандии, чтобы найти место, где поселить Бювара и Пекюше, по Турину – для правдивости деталей в «Саламбо» (теперь ему многое придется переделать), штудировал хирургию по поводу искривлений стопы (неудавшаяся Шарлю Бовари операция), что ему для чего-то нужно пройтись ночью со свечой по огороду – все это отнимало массу времени, но он не хотел допустить ни малейшей погрешности (Флобер, 1984).

Впервые в литературоведческом плане вопрос о подобных ошибках поставил Аристотель в своей «Поэтике». Он указал на несообразность в строках Анакреонта: «С ланью грудною, – *извилиторогоую* мать потерявшей / В темном лесу, – боязливая девушка схожа». Осмысливая этот факт, Аристотель делит погрешности на «касающиеся самой сущности искусства» и «совершенно случайные»: «Ведь незначительнее ошибка, если поэт не знал, что оленья самка не имеет рогов, чем если он не живо описал ее» (Аристотель, 1957: 129). Учитывая исходную позицию Аристотеля, можно усматривать в художественном тексте ошибки отражения и ошибки исполнения. В стихотворении А.К. Толстого, где образы строятся как прямое отражение реалий: «Край ты мой, родимый край! / Конский бег на воле. / В небе крик орлиных стай, / Волчий голос в поле», погрешность (орлы не летают стаями) более заметна, чем у Пушкина, когда он говорит о Кутузове: «из стаи славной Екатеринских орлов», – здесь образ трансформирован метафорой.

В отношении фактических неточностей читатель обычно гораздо менее придирчив к поэзии, чем к прозе. Оказывает влияние и специфика жанра: в водевиле Чехова «Медведь» герой *вызывает женщину на дуэль*, и мы искренне смеемся над этим. Еще одна составляющая оценки – учет художественного метода: в романтических произведениях допускается больше условностей, чем в реалистических – это понятно.

Бывают случаи, когда читатель видит: хотя и не точно, но зато как хорошо! Батюшков переводит Парни: «Дружбе дам я час единый, / Вакху час и сну другой, / Остальной же половиной / Поделюсь, мой друг, с тобой!». У Парни, как разъясняет Е.Г. Эткинд, «все подсчитано точно: друзьям отдается четверть ночи, сну – другая четверть, а остальные две (т.е. половина ночи) – возлюбленной. У Батюшкова же дружбе отдан час, пиршеству – еще час и третий час – сну. Но тогда в остатке, который получает возлюбленная, оказывается совсем не половина ночи, а намного больше. Однако станем ли мы порицать поэта за такую математическую погрешность? «Для него важнее эмоциональная экспрессия» (Эткинд, 1973: 121). И для нас – тоже.

Иногда автор играет фактической ошибкой – возможно, случайно возникшей, а затем осознанной. В стихотворении А. Цветкова «царская прогулка»:

уцелевшей ногой государь привстал в стременах
впрочем вру ради рифмы зачем стремена пролетке

Стала знаменитой ошибка Маяковского в стихотворении «Бруклинский мост»: «Отсюда безработные / в Гудзон кидались вниз головой». Это было дописано уже по возвращении из Америки, но все же Маяковский не мог не знать, что, хотя Гудзон протекает через Нью-Йорк, Бруклинский мост стоит не на нем. На фоне множества точных деталей, поражающих тонкой наблюдательностью, эта фальшивая кажется искусственно привнесенной. Д. Быков острит: «Безработные у него кидаются в Гудзон, перелетев через весь Манхэттен, чего только не бывает в стране технического прогресса!» (Быков, 2018: 493). Почему же поэт не устранил эту погрешность, на которую ему не могли не указывать? Возникает мысль, что это тоже игра: он оставил ее, чтобы дополнительно пометить «политическую заплату» (как выразился Д. Быков) на своем превосходном тексте.

Противоречие образов

Начнем с примера из В. Жуковского – перевод баллады Гете «Лесной царь». «Кто скачет, кто мчится под холодной мглой? / Ездок запоздалый, с ним *сын молодой*». Читатель второй строку представляет себе юношу (проверено в экспериментах), но следующая же строка противоречит этому представлению: «К отцу, весь иззябнув, *малютка* приник». Далее несколько раз «дитя» и несколько раз «младенец», в финале: «В руках его мертвый *младенец* лежал», что резко контрастирует с зачином («сын молодой»). Психологи определяют младенческий возраст как время *до года*, в балладе же ребенок трижды вступает в пространственный диалог с отцом, и это вовсе не «младенческий лепет» (пример-пояснение в толковом словаре С. Ожегова). Е.Г. Эткинд, анализируя перевод Жуковского, пишет, что «у Гете всюду только *mein Sohn* и *mein Kind* (мой сын, мое дитя)», и приводит английский перевод второй строки (В. Скотта): «It is the fond Father embracing *his Child*». Но образное противоречие в переводе Жуковского Е. Эткиндом не отмечено – он увлечен чисто стиховедческим анализом и реализацией фольклорной основы (Эткинд, 1973: 107-110). Не говорит об этом противоречии и М. Цветаева – она занята доказательством своей идеи о том, что у Гете ребенок погибает от Лесного царя, а у Жуковского – от страха (ему только показалось) (Цветаева, 1964: 286-289).

Подвидом ошибки «противоречие образов» можно считать их *двоение* – когда перед нами не контрастная пара, но все же образ как бы раздваивается. У Пастернака в финале «Гефсиманского сада»: «И, как сплавляют по реке плоты, / Ко мне на суд, как баржи каравана, / Столетия проплывут из темноты». То они *плоты*, то они же – *баржи*. Образы не укладываются в единое представление.

Противоречия нередко возникают между двумя сравнениями, двумя метафорами или внутри метафоры, между эпитетом и сравнением (или метафорой). «Сплетение разнородных метафор» – В.М. Жирмунский; «несовместимые метафоры» – Е.Г. Эткинд.

Необходимо учитывать, что образное противоречие может быть и намеренным – т.е. приемом, выполняющим какое-то авторское задание, обычно – наглядно продемонстрировать контраст, как, например, в финале тургеневского романа «Рудин»: герой поднимается *на вершину баррикады*, «*карабкаясь*, держа в одной руке *красное знамя*, в другой – *тупую и кривую са-*

блю и др. Контрасты сосредоточены здесь очень густо, завершая ряд сквозных противоречий, на которых держится образ Рудина: портретная зарисовка в начале романа, противоречие между словом и делом и многое другое.

Пространственно-временные смещения

Как установлено психологами (С.Л. Рубинштейн, Н.И. Жинкин, А.Р. Лурия), во внутренней речи линейная схема фразы не обязательна, поле внутренней речи – предметно-изобразительный код. Но приступая к передаче образной мысли, выражая ее для читателя, автор должен построить *линейную* цепочку высказывания, где категория «раньше – позже» имеет очень большое значение. Читающий получает текст «порциями» и, осмысливая его, привязывает (автоматически, не задумываясь) каждую полученную долю информации к предыдущей. И только когда он «спотыкается» ввиду какой-то неувязки, то начинает размышлять, какие особенности текста спровоцировали сбой.

Еще в 30-е годы Б.И. Ярхо предложил метод контрапунктирования – исследование элементов художественного текста «в том порядке, в каком они доходят до сознания воспринимающего произведение в первый раз» – разрядка авторская (Ярхо, 1969: 522). Но лишь начиная с 70-х годов представители рецептивной эстетики (В. Изер, М. Риффатер, С. Фиш) провели ряд экспериментов, фиксирующих, как текст «раскрывается», последовательно поступая в сознание читателя (Fish, 1970). Г.Р. Яусс называет этот процесс «конкретизацией» (Jauss, 1982: 73).

Мы проследим на примерах, какую роль при первочтении играет *привязанность воображения* (влияние освоенной части текста на восприятие последующей) и как при авторском недосмотре может возникнуть ошибочное понимание. Примеры проверены нами в экспериментах по методу «срезов» (закрывается последующая часть текста).

В черновиках «Войны и мира» было (о Друбецком): «Сухое, белокурое, тонкое лицо его... вдруг побледнело после усиленной краски». Инверсия представлений затрудняет восприятие. Толстой почувствовал это и исправил: «Красивое тонкое лицо его покраснело».

Порядок слов и фраз, пространственно-временные отношения между участками текста непосредственно отвечают за возможное несоответствие читательского и авторского смыслов. В стихотворении современного поэта В. Фирсова «Первый учитель» очень наглядно, в зримых

деталях описаны похороны одинокого инвалида войны: «Могилу *землей* закидали, / А после в военкомат / *Огромную пригоршню* сдали / Достойных солдата наград». Какое-то время, по «дороге» к последнему слову, читатель недоумевает: зачем землю с могилы сдавать в военкомат? Ведь он только что представил, как пригоршни *земли* бросали в могилу при прощании с покойным. Привязанность воображения успела сказаться. *Пригоршня земли* – ожидаемый здесь образ, а *пригоршня наград* – никак нет.

При восприятии поэтического текста определенную роль играет «теснота стихового ряда» (термин Ю. Тынянова). У Жуковского:

Он лежал без движенья, как будто по тяжелой работе
Руки свои опустив. Голову тихо склоня,
Долго стоял я над ним, один, смотря со вниманьем.

Хотя *голову тихо склоня* – это уже не о покойном Пушкине, а о самом Жуковском, читатель первоначально относит данную деталь описания тоже к Пушкину; здесь не помогают и знаки препинания: пауза в конце стиха – самая сильная.

На том же эффекте привязанности воображения может основываться сознательный авторский прием. «Я давеча видел диво: сорока летит, а собака на хвосте сидит». Загадка-шутка явно рассчитана на то, что мы представим собаку на хвосте сороки (о котором сказано перед этим), пока не догадаемся, что собака – где-то совсем отдельно – сидит на своем собственном хвосте.

При подозрении на ошибку обязательно нужно проверить предтекст – он даст понять, какие представления уже могли сложиться в творческом воображении читающего. Юному Евтушенко редактор вернул ставшее впоследствии знаменитым стихотворение «Свадьбы», указав на строки: «Летят по стенкам лозунги, / что Гитлеру капут, / а у невесты слезыньки / горячие текут». («Можно подумать, что невесте жаль Гитлера».) Поэт пытался переделать: «Летят по стенкам лозунги, / и с русским пьют якут, / а у невесты слезыньки / горячие текут». Но этот неизвестно откуда взявшийся якут не спасал положение: можно было подумать, что невеста недовольна дружбой народов. Редакторскую придирку следовало отместить сразу, указав на *предшествующие* строки: «сидит мобилизованный растерянный жених», «под пулю немецкою, быть может, упадет» и др. – совершенно ясно, о чем плачет невеста.

Пропуск связующего звена в повествовании

Это – своего рода подвид предшествующего типа ошибок. Психолог А. Бэн наставлял очень строго: «Каждая перемена момента, введение или удаление важного лица или предмета всякий раз должны быть подготовлены и ясно указаны. На это условие, которое необходимо для ясности повествования, часто не обращают внимания, особенно поэты...» (Бэн, 1886: 149).

Разбирая стихи начинающего поэта, М. Исаковский указывает на «разрыв, пустое место, которое автор ничем не заполнил» (Исаковский, 1968: 98). «Пламенеет день погожий, / Близится закат. / С золотою грудой схожи / Стали облака. // Месяц с звездами не ладит – / Ловит на рога, / И ползет туман, как лава, / Тяжело в луга». Картина «пламенеющего дня», лишь близящегося заката и – звездного неба с месяцем непосредственно совмещены, надо было дать для перехода какую-то деталь событийного ряда, забирающую на себя определенное время. Из рецензии А. Макарова на роман С. Залыгина «Тропы Алтая»: «„Ермил Фокич ввел жену“. Но он же из-за стола не вставал!». (Макаров, 1974: 162). Внимание читателя ничем не было отвлечено, он здесь и все видит.

Л. Толстой объясняет автору: «У вас вьюга продолжается всю ночь, а утром крестьянин выходит из избы. Вы говорите просто: он вышел... Но каким образом он вышел? Ведь всю избу замело, перед дверью сугроб. Ему, конечно, пришлось отгрести снег. Надо не только упомянуть об этом, но и показать, как это происходило. Другому автору: «жаба лежит брюхом кверху, а потом говорится сейчас же, что она потащилась дальше. Нужно непременно сказать, как она опять перевернулась спиной кверху» (Толстой, 1965: 15).

Анализируя подобные факты, мы можем сделать выводы о типичных текстовых (структурно-семантических) условиях, при которых происходит или не происходит адекватное восполнение пропущенного звена в воображении воспринимающего. Самый общий вывод такой: если фокус внимания читателя был на время пропуска звена перемещен в другое место или пространство, т.е. если переключение было, то пропуск уверенно заполняется читательским воображением. Если переключения не было, читатель воспринимает текст как дефектный.

Для сравнения приведем пример, когда пропуск звена в повествовании является художественным приемом. Исключительно удачно он работает в рассказе В. Набокова «Пильграм» – о

старом, больном содержателе лавки насекомых, много лет мечтавшем пополнить свою коллекцию бабочек испанскими экземплярами. Жена Пильграма приходит домой поздно из гостей, видит разбросанные вещи. Она зажигает свет в спальне и обнаруживает записку (далее цитируем без купюр):

«„Я уехал в Испанию. Ящиков с алжирскими не трогать. Кормить ящериц“.

На кухне капал кран. Она *открыла глаза, подняла сумку и опять присела на постель*, держа руки на коленях, как у фотографа. Изредка вяло проплывала мысль, что нужно что-то сделать, разбудить соседей, спросить совета, может быть, поехать вдогонку...»

Пильграм умер во время сборов, но она не знает и не видит этого. Между чтением записки и «На кухне капал кран» – явный провал в тексте: жена Пильграма в оцепенении. Вот тогда-то она *закрывает глаза и уронила сумку*. Провал в тексте и провал в сознании – параллельны. Сцена сделана мастерски.

Непреодоление читательского стереотипа

Жизненный опыт, индивидуальная и социальная память читателя, межтекстовая компетенция проявляют себя помимо читательской воли. Под влиянием сходных структур, конфигурации событий, повторяющихся в реальной жизни и в отражающих ее художественных текстах, у воспринимающего вырабатываются стереотипы ситуаций, образов, которые способны оказывать как положительное, так и отрицательное влияние на понимание художественного произведения. Персонажами басен часто бывают животные: мы знаем, что от лисы надо ждать хитрости, от осла – упрямства и т.п.

Характерная ошибка, возникающая при восприятии стихотворения Пушкина «Узник», состоит в том, что орел («мой грустный товарищ») представляется читателям свободным, тогда как по замыслу Пушкина он изображен тоже узником, рвущимся на волю. Таких орлов, привязанных цепью за ногу, он видел во дворе генерала Инзова во время южной ссылки – тогда и был написан «Узник». Ситуация в стихотворении, безусловно, редкая. Орел, по веками сложившемуся представлению, закрепленному жизненным опытом и традицией искусства, – вольная птица, символ свободы. Эта установка, заданная еще прежде чтения текста, влияет на вновь возникающие образные представления. «Орел прилетает к узнику, – говорят читатели, – зовет его, хочет, чтобы и тот был свободен». Фольклорные варианты «Узника» закрепили такое же понима-

ние: «Сижу я, мальчишка, / В темнице сырой. / Ко мне прилетает / Орел молодой».

Анализ показывает, что текст стихотворения Пушкина содержит такие черты, которые не противостоят действию образного стереотипа читателей, а, напротив, как бы даже способствуют его проявлению. «Кровавую пищу клюет под окном» воспринимается как нечто, добытое хищником на воле, в охоте и борьбе. «Под окном» воспринимается как находящийся снаружи, с той стороны (ср. характерную ошибку цитирования: «Кровавую пищу клюет *за* окном»). Однако «под» вполне может быть употреблено в значении «внизу», такие значения находим в других пушкинских текстах: «...И груды книг, и под окном / Кровать, покрытую ковром» (Татьяна в кабинете Онегина). «Свободный» же орел под окном означает для читателей: прилетевший к узнику и зовущий его оттуда, с воли. Ср. отражающий такое же понимание перевод Л. Первомайского: «Клюе й заглядає до мене в вікно»). «Махая крылом», живописные детали последней строфы (море, горы, ветер) тоже, помимо авторской воли, поддерживают стереотип. Инерция образного мышления приводит к тому, что хрестоматийно известное стихотворение Пушкина в значительной части своего содержания понимается большинством читателей неадекватно.

Действие стереотипа прослеживается и при понимании стихотворения Пушкина «Ворон к ворону летит...». Его сюжет и финал многие читатели понимают неверно: жена ждет, веря, что ее любимый жив. Сказывается веками сложившееся представление об идеале, нравственной норме, получившее отражение в народно-поэтическом творчестве. Некоторые структурно-семантические особенности текста «провоцируют» действие образного стереотипа. Вольное переложение старой шотландской баллады Пушкин стилизовал под русский фольклор, заменив при этом «рыцаря» «богатырем», «у старой ограды» – «в чистом поле под ракушкой», а «красотку»

(«подружку») – «хозяйкой» (решающая для восприятия замена). Сложившаяся установка перебарывает предельно отчетливые сигналы текста: «Кем убит и отчего, / Знает сокол лишь его, / Да кобылка воронья, / Да хозяйка молодая». Игра двойным смыслом в великолепном пушкинском финале: «А хозяйка ждет милого, / Не убитого, живого» – не улавливается большинством читающих.

Мы видим, что проблема преодоления стереотипа восприятия может стоять и в начале, и в конце коммуникативной цепи. Писатель стремится направлять читателя по нужному пути; однако, как сказал И. Сельвинский, «только и ты поработай, читатель: / Тоннель-то роется с двух сторон».

Заключение

Результаты проведенного исследования противостоят идее о принципиальной «открытости» любого художественного текста, предполагающей право каждого читателя понимать текст по-своему: «идеального читателя» не существует, – это «структурная невозможность» (Iser, 1976: 21). Мы рассмотрели типы расхождений, действующих на уровне первочтения, между авторской образной мыслью и той, которая создается в читательском воображении. Эксперимент обнаруживает, какие общие закономерности читательского восприятия задействованы в данном процессе. В результате выявлены правила, помогающие пишущему строить такую стратегию текста, которая позволяет избежать подобных ошибок, а литературоведу – объективно оценивать достоинства и недостатки анализируемого произведения.

Исследование выполнено за счет средств гранта АР05136097 Комитета науки Министерства образования и науки Республики Казахстан в КазНУ им. аль-Фараби.

Литература

- Naumann M. Literatur und Probleme ihrer Rezeption. In: Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik, Herausgegeben von Peter Uwe Hohendahl. Frankfurt a. – М.: Athenäum-Fischer-Taschenbuchverlag, 1974. – S. 215-237.
- Платонов К.К. Краткий словарь системы психологических понятий. – М.: Высшая школа, 1984. – 174 с.
- Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. – СПб.: Symposium, М.: Издательство РГГУ, 2005. – 501 с.
- Muchnick S., Shafarenko A. Salt Crystals on an Axe: Twentieth-Century Russian Poetry in Congruent Translation: A Bilingual Mini-Anthology. – Godalming: Ancient Purple, 2009. – 371 p.
- Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи. В 2 т. – М.: Художественная литература, 1984, т. 1 – 518 с, т. 2 – 503 с.
- Аристотель. Поэтика: Об искусстве поэзии. – М.: Художественная литература, 1957. – 184 с.

- Эткинд Е.Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. – Л.: Наука, 1973. – 248 с.
- Быков Д.Л. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях (ЖЗЛ). – 2-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2018. – 716 с.
- Цветаева М.И. Два Лесных Царя // Мастерство перевода. 1963. – М.: Советский писатель, 1964. – С. 286-289.
- Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Труды по знаковым системам IV. – Тарту: Тартуский университет, 1969. – С. 515-528.
- Fish S. Literature in the Reader: Affective Stylistics. In: *New Literary History* 2, No. 1 (1970). Pp. 70-100.
- Jauss H.R. *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, 264 p.
- Бэн А. Стилистика и теория устной и письменной речи. – М.: Изд. К.Т. Солдатенкова, 1886. – 293 с.
- Исаковский М.В. О поэтах, о стихах, о песнях. – М.: Советский писатель, 1968. – 487 с.
- Макаров А.Н. Критик и писатель. – М.: Советский писатель, 1974. – 463 с.
- Толстой Л.Н. Толстой-редактор: Публикация редакторских работ Л.Н. Толстого; ред. Э.Е. Зайденшнур. – М.: Книга, 1965. – 328 с.
- Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978, 151 p.

References

- Aristotle. *Poetika: Ob iskusstve poezii* [Poetics: On the art of poetry]. Moscow: Hudozhestvennaja literatura, 1957. 184 p. (transl. from Greek)
- Bain A. *Stilistika i teorija ustnoj i pis'mennoj rechi* [English composition and rhetoric: A manual]. Moscow: K.T. Soldatenkov, 1886. 293 p. (transl. from Engl.)
- Bykov D.L. *Majakovskij: Tragedija-buff v shesti dejstvijah* [Mayakovsky: Tragedy buff in six acts], 2nd ed. Moscow: Molodaja Gvardija, 2018. 716 p. (In Russian)
- Eco U. *Rol' chitatelja: Issledovanija po semiotike teksta* [The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts]. Saint-Petersburg: Symposium, Moscow: RGGU, 2005. 501 p. (transl. from Engl.)
- Etkind E.G. *Russkie poety-perevodchiki ot Trediakovskogo do Pushkina* [Russian poets-translators from Trediakovsky to Pushkin]. Leningrad: Nauka, 1973. 248 p. (In Russian)
- Fish S. Literature in the Reader: Affective Stylistics. In: *New Literary History* 2, No. 1 (1970). Pp. 70-100. (In English)
- Flaubert G. О литературе, искусстве, писательском труде: Pis'ma. Stat'i [On literature, art and writer's work: Letters. Articles]. In 2 vol. Moscow: Hudozhestvennaja literatura, 1984. 518 p. (vol. 1), 503 p. (vol. 2). (transl. from French)
- Isakovskij M.V. **О поэтах, о стихах, о песнях [On poets, poems and songs]. Moscow: Sovetskij pisatel', 1968. 487 p. (In Russian)**
- Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978. 151 p. (In English)
- Jauss H.R. *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. 264 p. (In English)
- Makarov A.N. *Kritik i pisatel'* [Critic and writer]. Moscow: Sovetskij pisatel', 1974. 463 p. (In Russian)
- Muchnick S., Shafarenko A. *Salt Crystals on an Axe: Twentieth-Century Russian Poetry in Congruent Translation: A Bilingual Mini-Anthology*. Godalming: Ancient Purple, 2009. 371 p. (In English)
- Naumann M. *Literatur und Probleme ihrer Rezeption*. In: *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, Herausgegeben von Peter Uwe Hohendahl. Frankfurt a. M.: Athenäum-Fischer-Taschenbuchverlag, 1974. S. 215-237. (In English)
- Platonov K.K. *Kratkij slovar' sistemy psihologicheskikh ponjatij* [A concise dictionary of the system of psychological terms]. Moscow: Vysshaja Shkola, 1984. 174 p. (In Russian)
- Tolstoj L.N. **Tolstoj-redaktor: Publikatsija redaktorskih rabot L.N. Tolstogo [Tolstoy the editor: Editorial works by L.N. Tolstoy]**, ed. E.E. Zaydenshnur. Moscow: Kniga, 1965. 328 p. (In Russian)
- Tsvetaeva M.I. **Dva Lesnyh Tsarja [Two Erlkings]. In: Masterstvo perevoda 1963 [The art of translation 1963]. Moscow: Sovetskij pisatel', 1964. Pp. 286-289. (In Russian)**
- Yarkho B.I. **Metodologija tochnogo literaturovedenija (nabrosok plana) [Methodology of a precise science of literature (an outline plan)]** In: *Trudy po znakovym sistemam 4* [Sign system studies 4]. Tartu: Tartuskij universitet, 1969. Pp. 515-528. (In Russian)