

ПАРАДОКСЫ ЧИТАТЕЛЯ

ЕЖИ ФАРЫНО

(Warszawa. Instytut Slawistyki PAN)

По ходу дискуссии по поводу одного из докладов на мой вопрос о том, когда и где возникает читательский горизонт ожидания и когда такого ожидания нет, мне всенародно ответили, что я никакой не читатель. (9 июня 2018 года на конференции *Десятые Лотмановские Дни в Таллиннском Университете, 8–10 июня 2018, Таллинн / 10th Annual Juri Lotman Days, Tallinn University, 8–10 June 2018, Tallinn*)

То, что читатели (да и исследователи) не одинаковы и воспринимают (и интерпретируют) некий текст по-разному и с разных углов зрения, естественно и вопроса не вызывает. Проблема возникает в другом месте, в поиске точки отсчета. Собственно тогда, когда спросим, что же на самом деле мы воспринимаем и толкуем — тот ли авторский текст, то ли, что в нем сказано?

Вопрос поясню примерами, которые у нас под рукой.

1.

Считающуюся канонической формулу одной из просьб *Молитвы Господней* из Матфея (6: 13) и Луки (11: 4), звучащей по-итальянски как «e non ci indurre in tentazione» (буквально ‘и не введи нас в искушение’) папа Франциск предложил переводить несколько иначе, как «non abbandonarci alla tentazione»

(буквально 'и не допусти нам впасть во искушение' или 'не позволь, чтобы мы поддались искушению'). Инициатива папы понятна. Это стремление заблокировать возможность нежелательного, с богословской точки зрения, толкования, будто 'искушение', а точнее 'соблазн', исходит от самого Господа Бога. Откуда пошли эти толкования, их основу, хорошо показывает в настоящем сборнике Эльжбета Янус / Elżbieta Janus [Янус 2019], последовательно прослеживая переводы Евангелий от Матфея и от Луки на польский и другие славянские языки (в том числе и на русский) и просматривая в диахроническом порядке доступные словари, т. е. толкования отмеченной в них соответствующей лексики. Полученная картина такова: «некий исходный Иисусов устный текст *Молитвы* на арамейском → его греческие варианты в доступной письменной форме у Матфея и Луки → их старолатинские переводы *Vetus Latina* → затем на простую, обыденную латынь (*Вульгата* / *Vulgata* св. Иеронима) → очередные переводы на национальные языки (дополнительно модифицированные от издания к изданию Нового Завета)». Все выполнены образованными богословами и допущены ответственными духовными инстанциями.

В семиотическом отношении переводы бесценны. С одной стороны, они показывают, как понимался отправной, т. е. переводимый текст. С другой, нам более интересной, надо сказать, что увидеть предлагаемое понимание можно лишь тогда, когда есть возможность параллельного (конкурентного) понимания того же отправного текста, т. е. по крайней мере в случае расхождения между «моим» и «твоим» пониманием (если расхождения нет, то нет и уверенности, доказательства, что это 'нечто' мы понимаем одинаково). И тут как раз и кроется основной парадокс читателя. За сообщение-текст он принимает свое его понимание, не замечая, что этим своим пониманием подменяет сказанное другим и дальше уже переходит к интерпретации этого своего дубля.

2.

Приступая к разбору стихотворения *Пчелы* / *Pszczoly* Болеслава Лесьмяна Тереса Добжиньска / Teresa Dobrzyńska уже в самом заглавии своей статьи [Добжиньска 2019] предупреждает, что будет рассматривать его «в контексте архетипических символических значений мотива пчел», и, естественно, пропускает весь предварительный этап его прочтения. Цитируя стихотворение, эту роль она передоверяет читателю статьи.

Я, как мне сказали в Таллинне, на эту роль не гожусь. Не уверен, правильно ли понимаю сюжет данного стихотворения: «некой реальной Июльской ночью в мрачное помещение склепа с его иной, Вековечной ночью, внезапно влетает заблудившийся гудящий и искрящийся золотистый рой пчел, нарушая вечный покой останков похороненных усопших, пробуждает в них некие воспоминания из их прежней реальной жизни, а затем, найдя выход, вылетает наружу». И, конечно, задал бы такие вопросы: зачем такой сюжет Лесьмяну, зачем ему пчелы и что они могут значить, выискивая ответ сначала у самого поэта, т. е. в мотивике и лексиконе его других произведений. И лишь потом обращался бы ко всяким внешним символическим контекстам (этого, конечно, обычный читатель не делает — преимущественно останавливается на данном одном стихотворении и полагается на свою языковую и культурную компетенцию). На деле это фундаментальное положение Юрия Михайловича Лотмана [Лотман 1970: 33–35; Лотман 1973: 6–7, 64] — не навязывать воспринимаемому тексту свой язык (код), а стараться предельно выключить его и довериться языку (коду) этого произведения (проникаясь, научиться его языку).

3.

Тексты, считающиеся понятными, труднее, они легче вводят в заблуждение. Тексты же непонятные (или с темными местами) оказываются в этом отношении как раз безопаснее, поскольку

требуют от читателя большего внимания и стратегии пристального чтения (close reading). Так, в частности, читают *Двенадцать* Блока или *Бобэоби* Хлебникова (см.: [Лекомцева 2004, 2016; Шапир 1993]).

У Блока смущает концовка поэмы — внезапно появляющийся «Исус Христос», а у Хлебникова — решительно всё.

В случае Блока Исус никак не выводится из предшествующего строя поэмы, даже из так внимательно прослеженного Лекомцевой ее синтаксиса. Исследовательнице самой приходится выйти за пределы читаемого и обратиться к внешней ассоциации, т. е. к соображению, что финальный «Исус Христос» это икона. Что за «икона», однако, не ясно: возглавляющая ли шествие «двенадцати» или же обращенное к ним своим Ликом мистическое «надвьюжное» видение.

Если читать поэму вспять (но этого обычный читатель не предельывает, если только сама текстовая конструкция не предусматривает и не подсказывает такого хода чтения), то обоснования для догадки Лекомцевой можно видеть уже в самом начале поэмы [Блок 1968: 633]:

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек
Ветер, ветер —
На всем Божьем свете!

Завивает ветер
Белый снежок.

и пойти параллельным ассоциативным путем, обращаясь как к *Апокалипсису*, так и к истории евангелиста Иоанна Богослова, называемого также Иоанном Воанергесом (буквально — сыном громовым, которого, правда, лишь в 1927 году Марина Цветаева

в своей *Поэме воздуха* (опубликована в 1930) называет именно Вьюго-Богословом).

4.

В случае *Бобэоби* Хлебникова картина еще сложнее. С одной стороны, стихотворение так и осталось бессмыслицей. С другой, все известные попытки извлечь из него или, наоборот, вчитать в него некий смысл оборачиваются своеобразным переводом, который занимает место отправного текста и тем самым подлежит очередному прочтению (интерпретации). Получается ситуация подобная ситуации перевода с неизвестного нам языка на нам известный. Но если спросить, а как и что именно в хлебниковском подлиннике переводить на другие то родственные, то сильно отдаленные языки, то окажется, что все-таки не предположительный смысл, а как раз предложенную форму, то сохраняя ее, то сочиняя аналогичную «заумь». Тогда получается, что содержанием этого стихотворения является именно его форма.

Шапир пытается ее анализировать на фонетических микроуровнях и обращается к Хлебниковским контекстам и внехудожественным заметкам [Шапир 1993].

Лекомцева, учитывая опыт Шапира, расширяет круг поиска и аналогов на другие языки (в том числе, на индонезийские и языки североамериканских индейцев): «если „пение всего” представляется Хлебниковым так, как это делают индейцы, то сама „фактура звучания” изображается им как полинезийская.» [Лекомцева 2004: 410]. Обоснование таких параллелей обнаруживается как в обрывочных записях самого поэта, так и в тогдашнем экспериментальном литературном контексте. Но они едва ли обязательны. Конструкции типа «Бобэоби пелись губы» повсеместны у Хлебникова той поры. См. хотя бы сценку *Госпожа Ленин* 1908-го года, где восприятие Госпожой Ленин происходящего, в силу дискретности языка, расписано, так сказать, на когнитивно-ментальные акты — по разрозненным «голосам»

отдельных ощущений и соображений [Хлебников 2003: 180–183]:

Голос Зрения. Недавно кончился дождик, и на концах потемневших ветвей висят блестящие капли.

Голос Слуха. Тишина. Слышно, что кем-то отворяется калитка, кто-то идет по дорожкам сада.

Голос Рассудка. Куда?

Голос Соображения. Здесь можно идти только в одном направлении.

Голос Зрения. Кем-то испуганные поднялись птицы.

Голос Соображения. Тем же, кто отворил дверь.

Голос Слуха. Воздух наполнен испуганным свистом, раздаются громкие шаги. с Она испуганно издает свист.

<...>

Голос Внимания. Шли туда. Изменили направление. Идут сюда.

<...>

Голос Осязания. Пола коснулись волосы.

Голос Воспоминания. ...черные и длинные.

Голос Слуха. Они говорят: «Держи за голову, возьми за плечи! Неси! Идем!».

Голос Сознания. Они несут. Всё погибло. Мировое зло.

Голос Слуха. Доносится голос: «Больная все еще не переведена?» – «никак нет».

Или *Мудрость в силке (Утро в лесу)* 1913-го г. [Хлебников 2003: 267]:

Славка бевотеу-вевать!

Вьюрок тьerti-едигреди!

Овсянка кри-ти-ти-ти тии!

Если так смотреть, то финальное Лицо расписано здесь на отдельные мимические физиогномические жесты либо его узнавания, либо выражаемой им экспрессии (скажем, по ходу пения), а непонятные «слова» воспроизводят исполняемое. Так мы обычно видим лицо собеседника, перенося взяд с губ на глаза и брови. Но здесь речь идет не о разговоре, а о пении. Во время

пения лицо сильно меняется: работают губы (рот), глаза становятся незрячими (уходят «вовнутрь» или застывают на какой-то неопределенной точке), брови подвижнее, чем при разговоре, а лоб сильно морщится (особенно у русских певцов), лицо отсутствует (и, действительно, это скорее «облик», чем «лицо»). Это очень хорошо видно в кино-, теле- и в видеозаписях эстрадных исполнений. Все подчинено исполняемой песне и стремится в нее превратиться. Таковы и безликие лица иконных поющих ангелов (особенно в западной иконографии; по-польски даже говорится «*rozanielony, uduchowiony*», ср. русское «одухотворенное (лицо)»). Отсюда, похоже, и необычная хлебниковская словоформа — «пелись / пелся». Кстати, пение не обязательно должно быть словесным (известен музыкальный жанр песни без слов), т.е. оно не нуждается в вербализованной семантике (наоборот, словесная семантика «переводится» в план эмоций).

Непонятное (невывразимое, «заумное») должно таким и оставаться. Поэтому вопреки внешнему впечатлению в *Бобэоби* Хлебникова более непонятны слова понятные — «пелись», «облик», «цепь», «холст каких-то соответствий» и завершающее текст «Лицо». Это заметно и в прочтении (анализе) Лекомцевой, когда она пытается (пере)осмыслить именно их. В «пение» она сразу же вчитывает смыслы 'воспевать, восхвалять' и 'благословить', которые тут же — связывает с библейскими контекстами:

Само по себе „пение всего” возвращает нас к переживаниям, связанным <...> с кругом смыслов Библейского „Всякое дыхание да хвалит Господа” (Пс. 150, 6) и „петь” как „воспевать, прославлять” [Лекомцева 2004: 407].

Соответственно, руководствуясь прописной буквой в ключе иконы, читает и «Лицо», а затем и строку «Гзи-гзи-гзео пелась цепь», а точнее «цепь», которую, благодаря прочтению звукоряда «гз-гз» по-хлебниковски, осмысляет как желто-золотую, и поэтому усматривает в ней связь с золотыми цепочками

наперсника Первосвященника Аарона и позвонками (колокольчиками) «по подолу его верхней ризы» [Лекомцева 2004: 413–414].

5.

И еще один пример. На этот раз несколько иного порядка — стихотворение Збигнева Херберта (Zbigniew Herbert) *Widokówka od Adama Zagajewskiego / Открытка от Адама Загаевского*. Данное стихотворение — ответ Херберта на полученную из Фрейбурга-им-Брейсгау / Freiburg-im-Breisgau открытку от гастролирующего там друга, тоже поэта Адама Загаевского (оно детально разбирается в книге [Бобрык 2017: 168–174]). Ответ необычный, так как является не ожидаемым ответом на текст-слова открытки, а описанием вида на открытке и истолкованием этого вида в визионерском ключе о судьбах поэтов в современной (апокалиптической) цивилизации.

Такая коммуникативная ситуация относительно распространена и многим знакома. Так еще на моей памяти выбирали и отправляли разные открытки ради их изображения. Барбара Лённквист / Barbara Lönnqvist, например, — поразительные кадры природного мира Швеции или Финляндии, Александар Флакер / Aleksandar Flaker удивлял находчивостью — вылавливал в киосках репродукции художников европейского авангарда (соответственно с темой известного его загребского проекта *Понятийник русского авангарда / Pojmovnik Ruske Avangarde*), у нас в цензурные времена выискивали «значащие» сюжеты (иногда, если была такая возможность, и значащие марки). Получатели же не столько читали эти послания, сколько их рассматривали, и иногда отвечали именно на их иконографическую сторону.



Posaunenengel am Muensterturm / Engel mit Trompete / Ангел с трубой, на одной из башенок собора в Фрейбурге-им-Брейзгау, Германия (Münster in Freiburg-im-Breisgau, Deutschland)¹.

Такую ли открытку и с такой ли интенцией отправил Загаевски — сказать невозможно, ясно только то, что по крайней мере подобную. Зато несомненно другое: в таком духе «читает / рассматривает / описывает» ее и отвечает Херберт.

Сама по себе открытка как открытка — весьма банальная. Скорее всего, из популярного туристического набора с достопримечательностями Фрейбурга. На ней, на первом плане, снят *Posaunenengel* или *Engel mit Trompete* / *Ангел с трубой* на одной

¹ Открытка приблизительно 1975-го года на сайте: <https://oldthing.de/Freiburg-Posaunenengel-am-Muensterturm-ca-1975-0021067554>. Другие фотографии этого Ангела можно посмотреть на сайте: <https://www.ansichtskartenhandel.at/ansichtskarten-deutschland/baden-wuerttemberg/unsortiert/572256-foto-ak-freiburg-im-breisgau-ansicht-engel-statue-kirche/a-1004351604/>.

из башенок тамошнего кафедрального собора Девы Марии / *Münster Unserer Lieben Frau* или *Freiburger Münster*). На среднем плане (вид сверху) — застройка центральной части города (сильно разрушенного во время британской бомбардировки в ночь с 27 на 28 октября 1944-го года, но уже восстановленного; собор не пострадал). На заднем плане и на горизонте — многоэтажные коробки современных зданий. Время на открытке зимнее, крыши покрыты снегом, оснежен и сам Ангел.

Все это (или такое же) видит и Херберт. Но описывает и истолковывает по-своему. И тут замечен очередной парадокс. Херберт программно антипоэтичен, избегает метафорического живописующего языка (ср. наблюдения в статье: [Бобрык 2019]). А здесь — снег на Ангеле уже не снег, а «komeżka ze śniegu / ‘снежный стихарь, альба’», и он не держит трубу и не трубит, а «wielką trąbę obwieszcza natarcie / ‘большой трубой вещает нашествие / атаку’» «ohydnych bloków mieszkalnych | Prekroczyły horyzont zbliżają się nieuchronnie | aby zdobyć twoją i moją katedrę / ‘отвратительных жилых коробок | Пересекли горизонт приближаются неизбежно | чтоб взять твою и мою кафедру’», где «кафедра» (польск. «katedra») дополнительно многозначна — это и кафедральный собор, и академический институт, и трибуна для оратора. Если не знать открытку, то «natarcie / ‘нашествие’» воспринимается естественно, но, зная ее, несложно заметить намеренную поэтическую переиначенность направления этого «нашествия» — новые застройки устремлены не к центру, не к «кафедре», а наоборот — вовне, за пределы города, в сторону пригородных гор.

Под конец стихотворения этот Ангел переименован уже совсем однозначно апокалипсическим Ангелом Истребления из *Откровения* Иоанна «Anioł w komeżce pierwszego śniegu jest zaprawdę Aniołem Zagłady | podnosi trąbę do ust przywołuje pożar / ‘Ангел в стихаре первого снега воистину это Ангел Истребления | поднимает к устам трубу вызывает пожар’».

Отмечу несколько вещей.

У Херберта все последовательно держится, так сказать, на одном гвозде — на опознании открыточного Ангела с трубой (Engel mit Trompete) по принципу стереотипной ассоциации «раз это ангел с трубой, он непременно один из семи ангелов Откровения». Далее развивается и варьируется эта и только эта семантика. Показательно, что ни Херберт с данным тексте, ни тем более исследователи его творчества, не задаются вопросом, «а что это за Ангел, по каким соображениям древние мастера поставили его на башне Фрейбургского собора?». Отправной обсуждаемый открыточный ангел-текст на деле отсутствует, и в итоге интерпретируется занимающая его место хербертовская номинация.

Поведение Херберта родственно поведению большинства музейных экскурсоводов — нечто называют и затем красочно и увлекательно рассказывают сюжет картины либо легенды, если это скульптура. Разница только в том, что, «пересказывая» *Откровение*, Херберт переводит его видения на себя, на нас, на нашу современность.

Сомнительна и спасительная, часто встречающаяся в разных исследованиях, ссылка на интертекстуальность. В таких ситуациях как «примерки на себя» или переадресации чужого текста её нет: чужой текст выполняет функцию заимствованного языка описания (интерпретации). Сама же интертекстуальность бездейственна, если не спрашивать, «чья она, от кого исходит?» — «активная в разбираемом тексте авторская, или пассивная читательская (когда читаемый текст активизирует и организует накопленный в уме читателя запас знаний)»?

Литература

Блок 1968 — Блок А. А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М., 1968.

Бобрык 2017 — *Bobryk R.* Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta. [Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach. Wydział Humanistyczny] Siedlce, 2017.

Бобрык 2019 — *Бобрык Р.* Чем подменить «пыльного льва»? Збигнев Херберт и его поиски поэтического языка // Наст. изд. (О семиотике языка и ее исследователе. Памяти Маргариты Ивановны Лекомцевой /Ред. Н. Злыднева, Л. Киселева, Е. Фарыно. Tartu Ülikool Vene kirjanduse õrpetool. Tartu, 2019).

Добжиньска 2019 — *Dobrzyńska T.* Tajemnicza obecność pszczół. Wiersz Bolesława Leśmiana o pszczołach w kontekście archetypowych znaczeń symbolicznych tego motywu // Наст. изд. (О семиотике языка и ее исследователе. Памяти Маргариты Ивановны Лекомцевой /Ред. Н. Злыднева, Л. Киселева, Е. Фарыно. Tartu Ülikool Vene kirjanduse õrpetool. Tartu, 2019).

Лекомцева 2004 — *Лекомцева М.* Текст среди текстов: интертекстуальные особенности стихотворения «Бобэоби» Хлебникова // Лотмановский сборник, 3 / Ред. Л. Н. Киселева, Р. Г. Лейбов, Т. Н. Фрайман. М., 2004. С. 407–418.

Лекомцева 2016 — *Лекомцева М.* Поэма Блока «Двенадцать»: Семантика грамматики // Труды Института Русского Языка им. В.В. Виноградова. М., 2016. Т. 9. С. 514–523. То же на сайте:
<https://elibrary.ru/item.asp?id=28392956>

Лотман 1970 — *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.

Лотман 1973 — *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

Херберт 2008 — *Zbigniew H.* Wiersze zebrane. Opracowanie edytorskie Ryszard Krynicki. Wydawnictwo a5. Kraków, 2008.

Хлебников 2003 — *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. / Под общей редакцией Р. В. Дуганова. 1904 – 1922. М., 2003. Т. 4: Драматические поэмы. Драмы. Сцены.

Шапир 1993 — *Шапир М. И.* О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова. («Бобэоби пелись губы..»: фоническая структура) // *Культура русского модернизма / Readings in Russian Modernism* /Ed. Ronald Vroon and John E. Malmstad. Honor Vladimir Fedorovich Markov. UCLA Slavic studies.

New Series. Vol. I. Moscow: Nauka. Oriental Literature Publishers, 1993. P. 299–307. (<http://danefae.org/pprs/markov/wapir.htm>).

Янус 2019 — *Janus E.* «I nie wódź nas na pokuszenie...» (Z problemów przekładu Modlitwy Pańskiej) // Наст. изд. (О семиотике языка и ее исследователе. Памяти Маргариты Ивановны Лекомцевой /Ред. Н. Злыднева, Л. Киселева, Е. Фарыно. Tartu Ülikool Vene kirjanduse õrpetool. Tartu, 2019).