

6 доказательств того, что литература полезна в обычной жизни

На примере шести понятий из теории литературы

Сергей Зенкин

1. Литература учит нас говорить так, чтобы все слушали

Каким образом: учитесь у писателей и поэтов — речь должна быть странной, необычной, нарушать привычные ожидания.

Термин из теории литературы, который это объясняет: остранение.

Кто придумал термин: Виктор Шкловский — в статье, опубликованной в 1917 году. В отличие от многих других терминов теории литературы, слово было не взято из обыденного языка, а придумано специально.

Что это значит: остранить — значит сделать странным. Мы привыкаем к словам, ситуациям и прочим фактам нашего опыта, а писатель с помощью специальных приемов делает привычные вещи необычными, заставляет нас увидеть их как в первый раз, по-новому на них посмотреть и по-новому осмыслить.

Остранение может быть двух типов. В первом случае остраиваются слова. Вместо того чтобы назвать вещь прямо, поэт называет ее иносказательно: не «в Санкт-Петербурге», а «на берегах Невы». Вместо того чтобы излагать коротко и просто, автор неэкономно расходует слова, например, повторяет синонимы или же созвучные слова: «...уж он эту свою бочку поворачивал, переворачивал, чинил, грязнил, наливал, выливал, забивал, скоблил, смолил, белил, катал, шатал, мотал, метал, латал, хомутал...» (Франсуа Рабле в переводе Николая Любимова). Все, что рассказывают в школе о метафорах, сравнениях и прочих фигурах речи, — это примеры остраивения слов.

Остраивением речи являются стихи: в обычной жизни мы смущаемся, сказав что-то случайно в рифму, а в поэзии это обычно достоинство.

Второе применение остраивения — к вещам. Вместо того чтобы назвать привычную нам вещь одним словом, писатель рисует целую картину, как если бы эту вещь кто-то увидел впервые, например, ребенок, дикарь или иностранец. В обычной жизни восприятие вещей автоматизируется, мы перестаем ощущать окружающие нас объекты, сводим их к стандартным функциям и смыслам. Шкловский писал, что автоматизация «съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны», а цель хорошего писателя — сделать восприятие не автоматическим, а живым.

Толстой в романе «Воскресение» описывает церковную службу — это всем привычная, по крайней мере в его эпоху, церемония, а он дотошно, с необычным богатством деталей рассказывает, какие жесты производит священник, изображая дело так, как будто это видит человек со стороны, не знающий, что такое церковь. В результате изображение службы становится критическим: нас приглашают задуматься над тем, насколько «естествен» и насколько праведен официальный культ, сколько лицемерия может скрываться за его условными обрядами.

Остранение, по Шкловскому, — базовое качество любого художественного творчества. Всякое искусство должно как-то остраивать свой материал (например, литература остраивает и язык, и свою тему — то, о чем в произведении написано). Нет остраивания — нет искусства.

Чем это полезно в обычной жизни?

Понять, как работает остраивание, — значит научиться, во-первых, самому высказываться эффектно и действенно, так, чтобы тебя не слушали вполуха, а прислушивались внимательно. Во-вторых, это позволяет не только в искусстве, но и в жизни смотреть на многие вещи остраивно, а значит, и критически, заново переживать их моральную и общественную неоднозначность. Как писал Шкловский применительно к Толстому, остраивание — это «способ добраться до совести».

2. Литература учит видеть за частным — общее

Каким образом: у всего на свете есть структура, и ее надо разглядеть.

А на книжках можно потренироваться.

Термин из теории литературы, который это объясняет: структура.

Кто придумал термин: «структура» — слово общенаучного языка, получившее специфическое значение в структуралистской теории литературы, например у Юрия Лотмана в 1960-е годы.

Что это значит: допустим, мы читаем роман, где действуют люди, с которыми мы никогда не встречались. И эти люди произносят фразы, которые мы слышим в первый раз. Тем не менее мы каким-то образом быстро понимаем, кто является главным героем, а кто — второстепенным, какая фраза является остроумной шуткой, а какая — горьким парадоксом. Конкретные персонажи (с их внешностью и биографией) или конкретные фразы в разных романах различные, но мы понимаем, как к ним относиться, потому что привыкли к смысловым оппозициям, в которые они включены (в данном случае — «главное — второстепенное», «забавное — печальное» и так далее).

Это значит, что у каждого произведения есть структура — абстрактный каркас, состоящий из отношений между элементами; чтобы его увидеть, надо усилием ума опустошить, «выпотрошить» из текста все конкретное и оставить только те роли, которые тот или другой элемент играет в процессе изложения.

Структуры могут быть уникальными, а могут быть и повторяющимися.

Многие произведения имеют одну и ту же структуру: все волшебные сказки, все детективы, все торжественные оды. Такие однородные тексты являются нормой в традиционных культурах (таких как фольклор), а то, что нарушает эту норму, отбраковывается. В современной культуре все наоборот: повторяемость структур характерна для массовой словесности (тех же

детективов), а выше всего ценятся необычные произведения, структура которых сложна и уникальна. Они, конечно, складываются из структур, существующих ранее (в конце концов, просто из стандартных конструкций языка), но в сложном и самобытном тексте эти структуры соединяются и сталкиваются небывалым и уникальным способом.

Например, в «Преступлении и наказании» использованы две жанровые структуры: структура криминального романа и структура философского эссе. Читатель должен выделить эти две общие структуры и мысленно создать из них одну новую — вот какую работу на дом задает нам Достоевский. Для этого приходится приподняться над конкретным криминальным сюжетом и понять его не как «реальную», то есть уникальную историю убийцы, а как типичную литературную историю, которую он уже встречал в других романах. И приподняться над философским содержанием и воспринять его не как прямое, то есть уникальное обращение к себе, а как новую разработку идейных структур, которые пришли к Достоевскому из предшествующей литературной традиции.

Чем это полезно в обычной жизни?

Во-первых, умение понять (хотя бы интуитивно) структуру произведения необходимо для чтения сложных текстов. Если не понимаешь, что тебе рассказывают и зачем, попробуй разобраться, как это устроено, — может быть, на основе структуры текста откроется и смысл сообщения.

Во-вторых, знание структур позволяет типизировать серийные произведения. В массовой культуре, как уже сказано, структуры постоянно повторяются. Если ты усвоил устройство одного такого текста, ты сэкономишь время, потому что тебе не надо будет читать другие тексты: ты уже заранее знаешь примерно, как они устроены. Например, если ты прочитал достаточно детективов, то уже в следующем можешь сам быстро вычислить убийцу — не потому, что ты великий сыщик (реальный сыщик, возможно, будет вести расследование совсем по-другому), а потому что опытный читатель.

И в-третьих, структуры есть не только в литературе, а вообще везде.

В социальной жизни, в экономике, в политике отношения тоже важнее, чем элементы, которыми они связываются: например, сменяются поколения политиков, но остаются примерно одинаковыми отношения между партиями, которые они представляли. Даже если литература прямо не описывает эти отношения, то она все равно тренирует своего читателя в расшифровке структур, а значит, учит его ориентироваться в жизни.

3. Литература учит отличать важное от неважного, ценное — от мусора

Каким образом: если мы понимаем, чем классика ценнее и сложнее попсы, то и в жизни будем лучше разбираться.

Термин из теории литературы, который это объясняет: текст.

Кто придумал термин: это еще одно слово общенаучного языка, которое по-новому проблематизировано в структуральной теории литературы, например Юрием Лотманом в 1970-е годы.

Что это значит: в теории литературы слово «текст» употребляется иначе, чем в языкознании. Для лингвистики любой осмысленный фрагмент речи является текстом: эсэмэска, обрывочная фраза или роман Джойса «Улисс» — все это тексты.

Иначе обстоит дело в теории литературы: не все написанное (и тем более не все сказанное) признается текстом. Текст — это особо ценное высказывание, которое, в отличие от массы бросовых высказываний, мы считаем нужным сохранять, увековечивать, постоянно истолковывать (нередко противоположным образом), преподавать в школе. Даже черновик какого-нибудь романа обычно не называется текстом, хотя его тоже могут сохранять и изучать (чтобы лучше понять настоящий текст, то есть роман).

Конечно, сохраняются и толкуются не только художественные тексты — например, юридические тоже. Но у художественных произведений, по мысли Лотмана, есть еще специфическое качество: они особо сложны по своему устройству. Это потому, что художественный текст должен быть написан по крайней мере на двух разных языках — или, в терминах семиотики, он зашифрован как минимум двумя кодами.

Первый из этих кодов — это наш естественный язык. Чтобы прочитать «Преступление и наказание», надо знать русский язык (а еще лучше — понимать, чем язык середины XIX века отличается от того языка, на котором мы говорим сейчас). Вторым кодом могут быть, например, законы литературного жанра: романа, новеллы, поэмы. В случае «Преступления и наказания» это, как мы уже говорили, законы криминального романа и законы философского эссе, которые находятся в динамическом взаимодействии.

Почему важно, чтобы кодов было несколько? Потому что текст, зашифрованный одним кодом, можно расшифровать и после этого резюмировать, кратко пересказать; его смысл можно зафиксировать, а само высказывание отбросить. Высказывания, стоящие того, чтобы их перечитывали и переосмысливали, содержат что-то еще, кроме элементарного одного смысла. Многозначность, которую мы ощущаем в литературных текстах, связана с тем, что в них взаимодействуют несколько разных языков. Иногда каждому из языков соответствует свой персонаж произведения: это то, что Михаил Бахтин называл «полифонией», равноправным диалогом языков и идей в художественном тексте.

Чем это полезно в обычной жизни?

Во-первых, читая художественные тексты, мы учимся делать различие между культурно ценным высказыванием, которое заслуживает подробного

истолкования и изучения, и теми ненастоящими, неполноценными «текстами», которые можно просто опознать и отложить в сторону или даже сразу выбросить, не читая.

Во-вторых, идея текста как особо сложного высказывания, совмещающего в себе разные языки культуры, позволяет понять сложность самой культуры, где сосуществуют, взаимодействуют, а часто и конфликтуют между собой разные коды, разные дискурсы, то есть способы языкового осмысления реальности: дискурсы профессиональные, научные (причем разных дисциплин и разных школ), общественно-политические (опять-таки принадлежащие к разным идеологиям) и так далее.

А художественный текст является сжатой, компактной моделью такого устройства культуры — на его примере мы научаемся распутывать реальное многоязычие социальной жизни, в которой мы живем.

4. Литература учит понимать, когда нас обманывают, — и не поддаваться

Каким образом: нам часто внушают в разных целях, что наша жизнь предопределена, — но на самом деле такая предрешенность есть не в реальности, а только в повествовании о ней. Литература — не жизнь, и об этом важно помнить.

Термин из теории литературы, который это объясняет: повествование/нарратив.

Кто придумал термин: «повествование» — неспециальное и ничейное понятие. Все мы вроде бы знаем, что это такое, но более или менее точное определение выработано только в XX веке благодаря таким теоретикам, как Ролан Барт и Жерар Женетт.

Что это значит: по-английски *narrative* — это любое связное изложение чего-либо. В русской терминологии не всякий такой «нарратив» считается повествованием. Повествование — это, во-первых, рассказ о событиях (а не о чувствах, идеях и тому подобном). Во-вторых, этот рассказ должен вестись, когда события уже прошли: рассказчик мог быть раньше их участником, но теперь все равно говорит о них немного со стороны. Американский философ Артур Данто приводил такой пример. В повествовании историка может быть фраза «В 1618 году началась Тридцатилетняя война». А вот современник этого события (например, летописец, который заносит начало войны в свою хронику) не мог бы написать такую фразу — потому что не знал, сколько война продлится и как ее потом назовут. Поэтому хроника — летопись, бортовой журнал или дневник — не является настоящим повествовательным текстом, хотя в ней есть рассказчик и сообщается о цепи событий.

Повествование — это взгляд из будущего, который устанавливает связи между событиями, следующими друг за другом. И такая связь, установленная задним числом и вытянутая в одну линию (из события А вытекает событие В, из события В — событие С...), дает более схематичную картину, чем в действительности.

Логика повествования отлична от логики реальности. Как объяснял Барт, эта логика основывается на принципе «после этого — значит, вследствие этого», то есть причиной события по умолчанию считается другое событие, о котором нам сообщили раньше. Разумеется, в жизни это не так: у события могут быть многие другие причины, которые нам неизвестны и не прямо ему предшествовали. Но повествовательный дискурс это игнорирует.

Благодаря этому в художественном повествовании меньше сюрпризов, чем в реальной жизни, — и мы можем легче, чем в жизни, предсказывать следующие события. Например, мы знаем, что главный герой романа если и умрет, то лишь незадолго до конца книги, а если попадет в смертельную опасность в середине книги, то наверняка спасется. Это обусловлено не его волшебной неуязвимостью, а просто тем, что повествование так устроено.

Литература сама иногда критикует и высмеивает такую повествовательную логику. Есть, например, знаменитое предание из древнеримской истории: царь Тарквиний обесчестил добродетельную Лукрецию, она покончила с собой, народ возмутился, изгнал Тарквиния, и с тех пор в Риме вместо царской власти стала республика. Это сильный, убедительный нарратив, где одно событие вроде бы с необходимостью следует за другим, вплоть до смены политического режима. Но вот Пушкин задался вопросом: а что, если бы Лукреция в решительный момент дала Тарквинию пощечину?

И написал поэму «Граф Нулин», где сельская помещица именно таким способом дает от ворот поворот назойливому столичному ухажеру.

Получилось, конечно, опять-таки повествование, тоже по-своему логичное — но другое, пародирующее и деконструирующее логику предания.

Чем это полезно в обычной жизни?

Логика жизни отличается от нарративной логики, однако мы склонны об этом забывать. В результате мы начинаем осмыслять свою реальную жизнь как некое повествование. Например, мы мысленно выстраиваем цепочку причин и следствий и убеждаем себя, что то, что с нами происходит, фатально неизбежно. Мы говорим «полоса везения» или «невезения», как будто однажды выпавшая удача или неудача тянет за собой другие. На самом деле это иллюзия: мы подчиняем сложную многофакторную действительность простой линейной повествовательной схеме.

Эта иллюзия может быть и следствием сознательного, корыстного обмана: по той же схеме строятся так называемые политические и идеологические нарративы, когда целому народу внушают безальтернативную версию его истории. Иногда говорят: «История не знает сослагательного наклонения».

Нужно правильно понимать эту фразу: «история» здесь значит «повествование об исторических событиях», которое ведется задним числом и выстроено в одну прямую линию. А настоящая история (процесс совершающихся событий и поступков) всегда могла пойти по-другому, и историки это знают, исследуя несбывшиеся варианты ее развития. «История», где все предрешено и не могло случиться иначе, нужна не историкам, а политикам, которые любят с помощью такой идеологии оправдывать свои ошибки и преступления. Литература и наука о ней дают нам инструменты, позволяющие замечать такие уловки и не попадаться на удочку нарративных иллюзий в реальной жизни. Что эффектно и изящно в романе, может быть грубым обманом или самообманом в действительности, в политике и обществе.

5. Литература воспитывает в нас свободных людей, совершающих самостоятельный выбор

Каким образом: когда мы читаем, мы не просто впитываем те смыслы, которые заложил в произведение автор, — на самом деле мы постоянно совершаем выбор.

Термин из теории литературы, который это объясняет: чтение.

Кто придумал термин: все мы что-то читаем и вроде бы знаем, что это за занятие. Теория XX века — Ролан Барт, Ханс Роберт Яусс, Вольфганг Изер, Умберто Эко и другие ученые — сделала чтение проблемой и развернула к этой проблеме научные исследования.

Что это значит: литературоведение XIX века в основном изучало, как литература пишется, — сейчас больше думают о том, как она читается, насколько устройство литературного текста программирует тот или иной способ его чтения. Иными словами, у чтения, как и у текста, есть своя структура, и она лишь отчасти предопределяется структурой текста.

Чтение — творческий процесс: не усвоение однозначно заданного смысла, а свободная деятельность, в ходе которой читатель совершает множество выборов, начиная с выбора, читать ли вообще данное произведение или не читать. А наука о литературе ищет в текстах моменты неопределенности, которые позволяют читателю выбирать между разными интерпретациями.

Что значит, что читатель выбирает? Он может читать произведение критически или некритически, в разные моменты чтения применять к тексту разные способы дешифровки, опираясь на разные языки культуры. (Уже говорилось о двойственной структуре «Преступления и наказания»; так же и роман Умберто Эко, который был и ученым, и писателем, «Имя розы», можно читать как детектив, а можно — как философское размышление о культуре.) В самом творческом случае читатель может даже пересочинять

текст, например, сказать себе: «Я хочу, чтобы герои выжили и поженились», и воображать такой финал, противоречащий авторскому; или написать собственный вариант текста, его сиквел или приквел, как делают сочинители фанфиков.

Мы можем читать текст на общем с автором родном языке, на чужом языке оригинала, в переводе. Мы можем читать впервые или перечитывать, и наша реакция будет отличаться от первого чтения — мы ведь уже знаем, чем все кончилось. Мы можем читать с разными намерениями: отождествиться с героем и через его судьбу что-то узнать об отношениях между людьми; или погрузиться в язык / культурный код текста и освоить его сложные смыслы и способы их выражения; или, скажем, испытать шок от нарушения эстетических или моральных традиций — типичное удовольствие современного читателя, которому не даром так и рекламируют книги: «сногшибательное произведение».

Способы чтения бывают не только индивидуальными, но и коллективными, то есть разделяются многими людьми и исторически изменяются. Например, Ханс Роберт Яусс показал, как менялось на протяжении короткого времени — жизни одного-двух поколений — восприятие французской публикой романа Флобера «Госпожа Бовари»: сначала в книге увидели лишь шокирующе «неприличное» описание адюльтеров (автора даже привлекли было за это к суду), но постепенно возобладали другая точка зрения: в судьбе флюберовской героини стали читать критику противоречий буржуазного брака и даже, еще шире, универсальную склонность человека считать себя не таким, как он есть в действительности (один из критиков так и назвал эту склонность — «боваризм»).

Чем это полезно в обычной жизни?

Все это значит, что литература формирует читателя как свободного человека, который самостоятельно вырабатывает свою позицию. Вместе с тем задача теории литературы — признавая за читателем свободу интерпретации, показать, что не все интерпретации равноценны. Какие-то из них могут быть более успешными, а какие-то — напрасными, не приносить никакого приращения смысла — когда читатель вчитывает в текст только то, что заранее знает сам и хочет в нем видеть. Иными словами, чтение следует изучать как ответственную свободу. Нет неизменной и однозначной «канонической» интерпретации текста, но разные возможные интерпретации подлежат сравнению и оценке, у них есть свои достоинства и недостатки. Теорию чтения очень легко перенести с художественного текста на любую смысловую продукцию, с которой встречается человек, — на рекламу, пропаганду политической идеологии. Разбираясь в структурах чтения, мы лучше понимаем непредзаданность мира: мир открыт для разных смыслов, мы должны сами ответственно осмыслять его. Здесь теория литературы практически перетекает в общую проблематику морали.

6. Литература позволяет, не рискуя ничем, испытать сильные ощущения — и быть готовым к ним в реальной жизни

Каким образом: мы проецируем свои переживания на героев книг.

Термин из теории литературы, который это объясняет: мимесис.

Кто придумал термин: это понятие, в отличие от предыдущих, очень специальное, малоизвестное широкой публике. Термин «мимесис» унаследован от Платона и Аристотеля, но в современной теории существенно переосмыслен. Слово означает по-гречески «подражание»; в современном понимании имеется в виду не изображение какого-то внешнего объекта (например, художник рисует цветок), а коммуникация (например, письмо или чтение), в ходе которой один субъект подражает другому. В теории литературы это понятие применяли, обычно не называя этим словом, члены русской формальной школы 1910–20-х годов; сегодня его использует в числе других Михаил Ямпольский.

Что это значит: изучая мимесис, наука о литературе отвечает не на вопрос «Что значит текст?», а на вопрос «Что он делает?», какое воздействие он должен оказывать на читателя.

Мимесис начинается там, где читатель начинает телесно сопереживать тому, кто говорит: автору произведения или рассказчику, иногда и герою. Такое бывает не только в литературе: например, на фильмах ужасов зрители инстинктивно вздрагивают и закрывают глаза, когда происходит что-то страшное; на комических спектаклях они заразительно смеются, подражая друг другу. Любовная проза навеивает эротическое томление, а поэзия заставляет физически переживать свой ритм — все это физиологическая сторона мимесиса.

Подражать можно не только чувствам, эмоциям и физиологическим реакциям, но и словам. Сравнительно простой пример мимесиса — литературное письмо, которое подражает чужой устной речи (в русской теории литературы такой прием называют сказом). Сто лет назад Борис Эйхенбаум разобрал с такой точки зрения «Шинель» Гоголя. Эффект этого произведения, как выясняется, обусловлен не столько смешной или трогательной историей мелкого чиновника Акакия Акакиевича, сколько тем, что автор на протяжении всего текста комически имитирует, передразнивает устную речь какого-то рассказчика — сбивчивую, неумелую, запинаящуюся. Такое подражание чужой речи нам предлагается внутренне переживать, чуть ли не проговаривать про себя — вплоть до беззвучного шевеления губами. Если же это будет речь не сбивчивая, а, наоборот, благозвучная, нам, может быть, захочется ее петь.

Более сложный мимесис — подражание процессу познания. Во многих жанрах литературы по ходу действия или рассказа происходит познание чего-то такого, что раньше было неизвестно: герой романа воспитания узнает, как устроена жизнь; сыщик в детективе выясняет, кто

совершил преступление. Одновременно с ними все это постигает, проживая процесс узнавания, и читатель: весь процесс познания происходит в его сознании. Литература — это в определенном смысле и есть движение от незнания к знанию.

Литературный герой есть миметическая фигура: в нем важна не столько биография (мы можем ее не знать или почти не знать) или характер (он может быть очень схематичным), сколько то, что мы проецируем на него свое переживание. Мы сочувствуем герою (бывает, даже отрицательному), пытаемся разгадать за него загадку, с которой он сталкивается; мы радуемся, когда он находит успешное решение, беспокоимся и жалеем, когда он не может понять что-то такое, что уже поняли мы. На этом построен такой литературный и театральный прием, как перипетия, — резкое изменение ситуации, когда выясняется что-то новое. Эдип жил себе, правил Фивами и вдруг узнал, что он по неведению совершил страшные преступления. Спрашивается: какое нам дело до древнего мифического Эдипа? А дело в том, что нас заставляют пережить вчуже сам процесс резкого узнавания чего-то нового.

Чем это полезно в обычной жизни?

Мимесис вообще — это психологическая разведка. Посредством условного художественного сопереживания читатель может как бы задешево, понарошку пережить сильные эмоции, которые трудно найти в реальной жизни (опасные, захватывающие приключения), а то и лучше вообще избегать (погибельный, трагический опыт).

Мимесис познания, если говорить конкретно о нем, — это упражнение в познании мира. Литература в принципе говорит обо всем, что интересно человеку: она может по-своему рассказывать и о современной жизни, и об истории, и о философии, и об экономике. В отличие от науки, все это она представляет человеку не как готовые сведения, а как процесс; читая, нужно заново пережить добычу этих сведений, нередко сложную и драматичную.

