

СЮЖЕТ «ПРОЗРЕНИЕ» В ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ ТРИАДЕ ПОНИМАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Р. БРЭДБЕРИ «451° ПО ФАРЕНГЕЙТУ»)

Н.А. Ашихманова

Кандидат филологических наук,
учитель английского языка
e-mail: ashih69@mail.ru

Гимназия №5 г. Волгограда

Анализируется линия развития событий, обусловленная прозрением главного героя, в романе Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту». Этот нарративный сюжет показан как последовательность этапов в понимании героем того, что происходит в окружающей его реальности. Выделено три этапа применительно к диалектике духовного становления главного героя: самоанализ и попытка разобраться в сложившейся ситуации, объяснение самому себе и другим данного положения дел, переход к непосредственным действиям по изменению существующего порядка. Эти этапы соответствуют каноническим стадиям понимания в герменевтике: узнавание – постижение – действие. Основная идея романа состоит в описании прозрения человека, который сначала уничтожал книги, действуя как робот, а затем понял, что должен спасать книги и таким образом сохранить культуру.

Ключевые слова: сюжет, филологическая герменевтика, прозрение, узнавание, постижение, действие.

Целью данной работы является стадияльная интерпретация сюжета «прозрение» в художественном тексте. В филологической герменевтике разработана модель понимания как освоения содержания того или иного события или явления, включающая три базовых этапа – узнавание, постижение и действие [Богин 1986]. Узнавание представляет собой идентификацию объекта, который подводится под определенную категорию и включается в опыт интерпретатора. На уровне узнавания мы даем определения объектам и применительно к содержанию художественного текста осмысливаем его тему и жанр, выделяем главных и второстепенных персонажей и устанавливаем его сюжетную линию. Постигание представляет собой более сложную операцию: мы выявляем скрытые смыслы, обусловленные как содержанием текста, так и его широким контекстом, даем объяснение подтексту и характеризуем проблематику произведения. Действие является практическим освоением понятого текста, в случае рекламного дискурса адресат совершает или не совершает покупку, результатом политического дискурса становится голосование, художественный текст на уровне действия вызывает у читателя те или иные оценочные установки, определяющие в своей

совокупности его мировосприятие. Применение герменевтического подхода к интерпретации различных типов дискурса позволяет построить целостную модель, объединяющую достижения концептологии, сюжетики и дискурсологии [Карасик 2020].

В качестве материала для анализа взят роман известного американского писателя-фантаста Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту» (1951). В этом произведении удивительным образом предсказаны многие проблемы нашего времени – активное внедрение в повседневную практику электронных средств массовой информации, обеднение культурного уровня людей, тотальный контроль над поведением населения. Основной сюжет этого романа сводится к рассказу о человеке, который уничтожает запрещенную литературу, сжигая книги, но постепенно приходит к пониманию значимости книг как важнейшего способа передачи знания и сохранения культуры. Сюжет «прозрение» является смыслообразующим стержнем этого романа.

В основу работы положено предположение о том, что герменевтический подход к интерпретации данного текста позволяет установить его сюжетно-мотивную структуру и ценностные ориентиры мировосприятия, значимые для нашего времени.

Научная фантастика является той формой искусства, которая существует на грани противоположных типов мышления, художественного и научного, отражая их взаимодействие и пытаясь осуществить их синтез [Бритиков 1971]. Главными признаками произведений, созданных в жанре научной фантастики, являются наличие фантастического вымысла на основе научного открытия и сюжет, построенный с установкой на достоверность [Маркина 2006]. Роман Рэя Брэдбери «451° по Фаренгейту» представляет собой пример философской антиутопии, изображающей беспросветную картину развития постиндустриального общества. Основанный на художественном опережении научного знания сюжет романа становится подчиненным задаче предостережения читателя от будущего общественного устройства, которое может оказаться неприемлемым и пагубным для всего человечества.

Необычность ситуации, описываемой в романе, сводится к тому, что главный его герой, пожарник Гай Монтэг по роду своей профессиональной деятельности должен тушить пожары, но в данном случае он их разжигает, используя в качестве топлива книги. Тоталитарное общество, в котором живут герои, находится в состоянии перманентной войны. Оно настолько милитаризовано, что чтение серьезной литературы находится под запретом, так как это может подтолкнуть людей к размышлениям. Книга является «заряженным ружьем в доме соседа», слово «интеллектуал» становится «бранным словом» [Брэдбери 2020: 104–105]. Преследуется всякое инакомыслие («Любой человек, который думает,

будто может перехитрить правительство..., уже сумасшедший» [Брэдбери 2020: 61]), за гражданами установлена слежка, близкие люди могут доносить друг на друга, Механическая Гончая, *«клон великого баскервильского зверя, созданного Артуром Конан Дойлом»* [Брэдбери 2020: 305], расправляется со своими жертвами без суда и следствия.

С другой стороны, населению позволено вкушать все материальные блага общества потребления (банки открыты все ночи напролет, клиентов обслуживают кассиры-роботы) и делать все, что связано с получением удовольствий и бездумным времяпровождением (главными занятиями в жизни жены главного героя Милли Милдред становятся просиживание в суперсовременной гостиной, перед оборудованными по последнему слову техники *«телевизионными стенами»*, езда на большой скорости в открытом автомобиле, бесконечное прослушивание разного рода информации через наушники-*«ракушки»*, прием большого количества антидепрессантов). Романские герои уже давно живут в отлаженном робототехникой мире, порой и сами не замечая, что превратились в послушных киборгов, исполнителей указаний, транслируемых им через СМИ.

Согласно сюжету романа в один из дней Кларисса Макклеллан, необыкновенная девушка, неординарно мыслящая школьница, своими рассуждениями о жизни вносит раздор в мысли главного героя по поводу правильности осуществления им привычных, рутинных дел в отлаженном темпе. Зная специфику работы современных ей пожарных, Кларисса спрашивает Монтага: *«А вы хоть раз читали те книги, которые сжигаете?»* Он рассмеялся: *«Но это же запрещено законом!»* *«Да-да, конечно»* *«В нашей работе есть свои тонкости. В понедельник сжигаете По, во вторник – Войнич, в четверг – Честертон, сжигаете их до пепла, потом сжигаете пепел. Таков наш официальный девиз»* [Брэдбери 2020: 15–16]. Фамилии авторов художественных произведений даны Гаем в порядке, совпадающем в алфавитном смысле с названиями дней недели. Неслучайно фамилия главного героя (Монтаг) по-немецки – *«понедельник»*. Сожжение книг по алфавиту главный герой иронически называет *«тонкостями»* работы пожарника.

Непохожесть Клариссы на подавляющее большинство людей, изображенных в романе в качестве безликой массы, за исключением главных и некоторых второстепенных персонажей, проявляется в том, что у нее есть свое, индивидуальное мнение и взгляд на жизнь: *«Мне семнадцать лет и я сумасшедшая. ...Я редко смотрю “телестены” в гостиных, почти не бываю на автогонках или в Парках Развлечений. Оттого у меня и остается время для всевозможных бредовых мыслей»* [Брэдбери 2020: 18]. Девушка состоит на учете у психиатра, так как своим поведением она отличается от других: *«Мой психиатр хочет понять,*

*почему я брожу по лесам, смотрю на птиц, собираю бабочек ... Они все хотят понять, чем это я таким занята. Я им отвечаю, что иногда просто сижу и **думаю**. Только никогда не скажу им, о чем. Пусть помучаются. А иногда, говорю я им, мне нравится запрокинуть голову, вот так, и ловить ртом дождевые капли. На вкус они как вино. Никогда не пробовали?»* [Брэдбери 2020: 42–43]. Безобидность тем, затронутых девушкой в разговоре с пожарным, подталкивает главного героя к пересмотру своих жизненных установок, к поиску новых ценностей.

Кларисса выступает проводником света в мрачном царстве мироощущения Гая Монтага. Не зря он, по словам автора, сравнивает лицо Клариссы то с *«хрупким молочно-белым **кристаллом**»*, из которого исходит *«мягкое ровное свечение»* [Брэдбери 2020: 15], то с *«циферблатом* *маленьких часов, слабо светящихся в ночной темноте комнаты, когда, проснувшись, хочешь узнать время и обнаруживаешь, что стрелки в точности показывают тебе час, минуту и секунду, и это светлое молчаливое сияние спокойно и уверенно свидетельствует: да, скоро станет еще темнее, но все равно в мире взойдет новое солнце»*, то с *зеркалом*: *«Он снова посмотрел на стену. До чего же, подумалось, ее лицо напоминает зеркало. Невероятно! Ну многих ли ты еще знаешь, кто вот так же мог бы возвращать тебе твой собственный свет?»* [Брэдбери 2020: 20–21]. Благодаря общению с Клариссой, Монтэг начинает прислушиваться *«к отзвукам души в поисках вины и угрызений совести»* [Брэдбери 2020: 60]. Этот момент является стартовым в прозрении главного героя.

Работа Монтага – это то, что досталось ему по наследству от деда и отца (*«Мой дед и отец были пожарными. Я спал и видел, как пойду по их стопам»* [Брэдбери 2020: 92]). Однако данное ремесло перешло к Гаю уже в «перевернутом» виде, так как, согласно истории Пожарных Америки, изложенных в одной из книжек уставов, пожарные станции такого рода были *«основаны в 1790 году с целью сожжения в Колониях книг, несущих на себе английское влияние»* [Брэдбери 2020: 63]. Первым пожарным в списке значился Бенджамин Франклин, просветитель, ученый, государственный деятель, один из авторов Декларации независимости США и Конституции 1787 года, считавшийся одним из «первых американцев» и «отцом» нового суверенного государства.

Чувствуя свою видовую принадлежность к братству пожарных (*«Все эти люди – зеркальное отражение его самого! Неужели пожарных отбирают не только по склонности, но и по внешним данным? Во всем их облике – оттенки тлеющих углей и пепла, и вечный запах гари, исходящей из трубок»* [Брэдбери 2020: 61]), Гай, тем не менее позволяет себе усомниться в правильности выполняемой ими работы. *«А это всегда было ... всегда было, как сейчас? Пожарные станции, наша работа? ... Я имел в*

виду старые времена, когда дома еще не были абсолютно несгораемыми ... Разве тогда пожарные не **предотвращали** пожары, вместо того чтобы подливать керосин и разжигать их?» [Брэдбери 2020: 62–63]. Усомнившись в правоте действий своих сослуживцев, Гай Монтаг ставит под сомнение всю существующую систему контроля и надзора над людьми, так как пожарные станции в романе выступают главной поддержкой правительства по осуществлению карательных мер в отношении инакомыслящих граждан.

Как выясняется, у Монтага есть второе «я»: *«подсознательный идиот, который по временам вдруг выходит из повиновения и принимается болтать невесть что, вопреки воле, привычке и рассудку»* [Брэдбери 2020: 21]. Именно такое недовольство собой закладывает основу для более серьезного пересмотра Монтагом своего мировоззрения и поведения в дальнейшем. **Прозрение** героя проходит несколько стадий своего развития, от **самоанализа и попыток разобраться** в сложившейся ситуации, через **объяснение**, сначала самому себе, а потом и другим, находящимся в его близком окружении людям, данного положения дел, и, наконец, **переход к непосредственным действиям** по изменению существующего порядка.

Следующим (после встречи с Клариссой) наиболее сильным толчком к просветлению разума героя становится сцена с аутодафе, совершенным женщиной, отказавшейся покидать дом во время сжигания ее библиотеки. Во время этого рейда Монтагу удастся тайно вынести из дома женщины одну из книг, что само по себе уже является нарушением свода дисциплинарных правил его команды: *«Сам Монтаг ничего не сделал. Все сделала рука. Его рука, у которой был свой собственный мозг, своя совесть и любопытство в каждом дрожащем пальце, превратилась в воровку. Она нырнула с книгой под другую руку, прижала к пропахшей потом подмышке и выскочила наружу уже пустой, с показной невинностью фокусника: смотрите! Ничего нет! Смотрите же!»* [Брэдбери 2020: 68–69]. Книга в романе становится символом укрепления существующего мира, «охваченного эсхатологическими предчувствиями и оказавшегося на грани гибели. Она должна выполнить свое “природное” предназначение – возродить жизнь и руководить ею в дальнейшем» [Маркина 2006: 13].

Духовное пробуждение главного героя уподобляется процессу течения болезни. По ходу дальнейшего развития событий оно сопряжено с проявлением широкого спектра эмоций, требующих от героя выполнения конкретных действий по исправлению ситуации. Жена Монтага чуть не умирает от передозировки снотворным, но ему удается ее откачать. Вскоре он узнает от нее о смерти Клариссы, которую сбила машина. Это известие подталкивает Гая к еще более решительным шагам. Он осмеливается показать жене принесенную с работы домой книгу и

предлагает ей прочитать ее вместе с ним. *«Вчера вечером я задумался, сколько же керосина я израсходовал за эти десять лет. И еще я задумался о книгах. Впервые в жизни я осознал, что за каждой из этих книг стоит человек. Человек, который придумал книгу, который потратил уйму времени, чтобы изложить свои мысли на бумаге. Раньше мне ничего подобного в голову не приходило»* [Брэдбери 2020: 92]. Способность к рефлексии и желание размышлять становятся первыми признаками нравственного выздоровления героя.

В связи с наступающим **прозрением** как **внезапным просветлением мысли** Монтэг начинает ощущать в себе некое призвание, которое еще пока не оформилось в четкий план по осуществлению конкретных действий: *«Я должен что-то сделать. ... Еще не знаю, что именно. Я должен сделать что-то большое»* [Брэдбери 2020: 118]. Пролить некоторый свет на суть вещей и раскрыть определенным образом глаза на существующее положение дел Гаю помогает его начальник по пожарной службе Капитан Битти. Этот персонаж является антиподом главного героя. Являясь более искушенным в жизни и более опытным в работе, этот Главный Сжигальщик, «неудавшийся романтик», пытается предостеречь Гая от опасности, которую таит в себе их работа, а именно от соблазна читать книги, которые они сжигают. Битти несомненно обладает большой эрудицией, и связывает это непосредственно со спецификой своей работы: *«Я весь набит разными цитатами, обрывками фраз ... Этим отличаются, в большинстве своем, все пожарные капитаны. Иногда я просто сам себе удивляюсь ...»* [Брэдбери 2020: 74].

Это дает ему возможность свободно рассуждать на любые темы и высказывать свою точку зрения, по вопросам образования *«Из яслей в колледж и обратно в ясли – вот схема интеллектуального движения, которая сохраняется последние пять столетий или около того»* [Брэдбери 2020: 98], отсутствия необходимости приобретения людьми фундаментальных знаний, которые оказываются *«прямым путем к меланхолии»* [Брэдбери 2020: 110]. В противовес нарождающемуся желанию Монтэга начать читать книги, Битти уверяет его, что в книгах нет *«ничего такого, во что можно верить или что можно передать другим»* [Брэдбери 2020: 112], чем еще сильнее подстегивает его интерес к этому крайне рискованному, при сложившихся обстоятельствах, занятию.

Еще одним важным фигурантом событий, продвигающих романский сюжет в сторону его развития, является профессор Фабер, *«преподаватель английского языка, которого вышвырнули на улицу сорок лет назад, когда последний колледж гуманитарных наук закрылся из-за отсутствия студентов и финансовой поддержки»* [Брэдбери 2020: 130]. Монтэг приходит к старику с единственным уцелевшим экземпляром Библии, строки из которой он пытается выучить наизусть пока едет в подземном поезде, и просьбой изготовить через знакомого профессору

отставного печатника ее дубликат. Совместно с Фабером Гай готов разработать план действий по внедрению книг в жизнь людей.

Фабер поддерживает Монтага в его желании внести свою лепту в сохранение у людей знаний, полученных из книг через сохранение самих книг, так как в этом случае его жизнь обретет смысл и целеполагание, ради которых стоит жить и не страшно умереть: *«А если начнете тонуть, то, по крайней мере, умирая, будете знать, чтоплыли к берегу»* [Брэдбери 2020: 152]. Таково напутствие Фабера, данное Монтагу. У Фабера, в свою очередь, есть свой план действий: *«Вероломный план, если называть вещи своими именами. ... Наблюдать, как по всей стране горят пожарные станции, как огонь уничтожает эти очаги предательства! Саламандра, пожирающая свой собственный хвост!»* [Брэдбери 2020: 153]. Саламандра и диск с фениксом – профессиональные эмблемы пожарных. Монтаг готов предоставить Фаберу *«общий список домашних адресов всех пожарных»* [Брэдбери: 152–153].

По словам Чернышевой Т.А. в произведениях научной фантастики познавательные, информационные моменты явно усилены за счет эстетических [Чернышева 1985]. С момента встречи Монтага с Фабером у Гая в ухе находится *«аудиокапсула»*, подслушивающее устройство, *«странствующее ухо»*, изобретение Фабера, благодаря которому пожарник получает от профессора инструкции. Он сознается в том, что привык действовать по указке, между тем его стремлением становится желание *«соображать самостоятельно»*: *«Я не хочу перебегать с одной стороны на другую только для того, чтобы мне опять говорили, что я должен делать. Нет никакого смысла переходить на другую сторону, если все пойдет по-старому»* [Брэдбери 2020: 164].

Возможность принимать решения и действовать самостоятельно предоставляется герою в ситуации, когда Монтаг приезжает с бригадой пожарных *«сжигальщиков»* по вызову в свой дом. Стадия его прозрения на тот момент совпадает с этапом активных действий, что приводит к тому, что герой уничтожает огнем не только свой дом, но и присутствующих при этом пожарных, включая его наставника Битти. После этого начинается преследование Монтага, с записью на видео, организованное в режиме реального времени. Всем зрителям своих телевизионных гостиных предлагается в определенный момент виртуальной погони за преступником *«открыть парадную или заднюю дверь»* своих домов или выглянуть из окна, становясь таким образом непосредственным соучастником предполагаемой поимки беглеца: *«Беглец не может скрыться, если через минуту каждый выглянет из своего дома. Приготовились!»* [Брэдбери 2020: 246]. Охота на Монтага приобретает характер массового представления. Ему удастся сбить полицейских со следа.

В результате, переплыв реку, он находит колею, которая, подобно «волшебному талисману», выводит его из города к лесу, где он встречает людей у костра, своих единомышленников. Это Книжные Люди, каждый из которых, благодаря своей фотографической памяти, хранит в голове содержание той или иной книги. Их целью является сохранение знания в устной форме, которое потом необходимо передать детям: «... А они, в свою очередь, придут с этими книгами к другим людям. Конечно, многое будет утеряно. Но ведь людей невозможно **заставить** слушать. Рано или поздно, но они должны будут прийти в себя после долгой болезни и тогда начнут задумываться, что же такое случилось в мире и почему он взорвался прямо под их ногами. Долго продолжаться это не может» [Брэдбери 2020: 273]. Память, как способность человека помнить о прошлом, оказывается тем связующим звеном, которое позволяет сохранить преемственность поколений через передачу знаний, накопленных людьми на протяжении всей их жизни.

Таким образом, стадийная интерпретация сюжета «прозрение» в тексте анализируемого романа позволила выявить особенности его сюжетно-мотивной структуры, условно разделив ее на три этапа применительно к диалектике духовного становления главного героя, а именно: самоанализ и попытка разобраться в сложившейся ситуации, объяснение самому себе и другим данного положения дел, переход к непосредственным действиям по изменению существующего порядка. Учитывая время написания романа, а это 50-е годы XX века, необходимо отметить необыкновенную прозорливость писателя в плане моделирования им картины будущего мира. Действительность, изображенная в произведении, с позиции читателя того времени, должна была бы выглядеть утопичной, но, вместе с тем, и безусловно провидческой, учитывая жанр, в котором создавал свою работу автор. Для современного читателя многие события, описанные в романе писателем-фантастом 70 лет назад, являются злободневными и актуальными в плане претворения их реальности в жизнь, а предостережения автора по поводу чрезмерного влияния достижений научно-технического прогресса на изменение сознания людей вполне обоснованными.

Библиографический список

Богин Г.И. Типология понимания текста: учеб. пособие. Калинин: Изд-во Калинин. ун-та, 1986. 88 с.

Бритиков А.Ф. Советская научная фантастика // Жанрово-стилевые искания современной советской прозы. М., 1971. С. 308–350.

Брэдбери Р. 451° по Фаренгейту / [пер. с англ. В.Т. Бабенко]. М., 2020. 320 с.

Карасик В.И. Языковые картины бытия: монография. М.: Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2020. 468 с.

Маркина Н.В. Художественный мир Рэя Брэдбери: традиции и новаторство: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2006. 23 с.

Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркутск. ун-та, 1985. 335 с.