

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ
БОРЬБА
В СОВРЕМЕННОМ
МИРЕ

ТЕОРИИ, ШКОЛЫ,
КОНЦЕПЦИИ

(КРИТИЧЕСКИЕ АНАЛИЗЫ)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
РЕЦЕПЦИЯ
И ГЕРМЕНЕВТИКА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ БОРЬБА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

ТЕОРИИ, ШКОЛЫ,
КОНЦЕПЦИИ
(КРИТИЧЕСКИЕ АНАЛИЗЫ)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
РЕЦЕПЦИЯ
И ГЕРМЕНЕВТИКА

Ответственный редактор
Ю. Б. БОРЕВ



МОСКВА «НАУКА» 1985

Настоящий выпуск труда «Теории, школы, концепции» рассматривает завершающее звено всякой художественной коммуникации — восприятие и истолкование художественного произведения. Эту проблематику изучают рецептивная эстетика — теория художественного восприятия и литературная герменевтика — теория понимания смысла художественного произведения. Факты и явления мирового теоретико-литературного процесса подвергаются критическому анализу и оцениваются в свете положений марксистско-ленинской науки о литературе.

Для литературоведов.

Редколлегия:

Ю. Б. БОРЕВ, О. В. ЕГОРОВ, А. Я. ЗИСЬ

Рецензенты:

И. А. ТЕРТЕРЯН, М. Я. ПОЛЯКОВ

ТЕОРИИ, ШКОЛЫ, КОНЦЕПЦИИ
(Критические анализы)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ И ГЕРМЕНЕВТИКА

Утверждено к печати Институтом мировой литературы им. А. М. Горького

Редакторы Н. М. Дмитриева, Г. И. Романова, А. Н. Сергиевский. Художник М. К. Шевцов.
Художественный редактор С. А. Литвак. Технический редактор З. Б. Павлюк.
Корректоры М. В. Борткова, Е. Л. Сысоева

ИБ № 29409

Сдано в набор 26.02.85. Подписано к печати 21.08.85. А-01925. Формат 60×90^{1/16}.
Бумага книжно-журнальная. Импортная. Гарнитура лигатурная. Печать высокая.
Усл. печ. л. 18. Усл. кр. отт. 18,375. Уч.-изд. л. 20,4. Тираж 2200 экз. Тип. зак. 1226.

Цена 2 р. 10 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука» 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

Ю. Б. Борев

ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ
И РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА,
МЕТОДОЛОГИЯ КРИТИКИ И ГЕРМЕНЕВТИКА
(Вместо введения)

Художественное восприятие — важнейшее заключительное звено художественной коммуникации, а также фактор «обратной» связи, влияющий на все предшествующие ее звенья, начиная от художественного замысла. В этом плане мы можем говорить о «диалоге» автора и читателя посредством произведения. Иными словами, художественная коммуникация в конечном счете функционирует по модели художественного общения. Огромную роль художественное восприятие играет в формировании самого онтологического статуса произведения. Рождение последнего не заканчивается воплощением замысла писателя и созданием художественного текста, ибо собственно социальное бытие художественного феномена начинается в процессе его потребления, функционирования, взаимодействия с аудиторией, духовного «присвоения» читателем. Эту проблему остро ставит современная рецептивная эстетика (В. Изер, Г. Яусс, П. Шонди, Г. Гадамер и др.), допускающая при этом ряд субъективистских ошибок.

Художественное общение предполагает понимание читателем текста. Только понимание обеспечивает возможность передачи авторских мыслей и чувств, их усвоение и присвоение читателем, идейно-художественное воздействие на аудиторию, социально-действенную роль литературы, возможность ее социального функционирования. Понимание — сложнейший творческий процесс, изучаемый герменевтикой — теорией понимания.

Герменевтика не только описывает механизм понимания и теоретически осмысляет его сущность, но и пытается разработать методологические идеи понимания. Среди последних есть и такие, которые ориентируют понимание на субъективистское приписывание тексту произвольного смысла. Именно это должно стать объектом нашего критического отношения.

Восприятие искусства есть сокровенный, личный, интимный процесс, протекающий в глубине сознания человека и трудно фиксируемый при наблюдении. Этот процесс зависит от жизненного опыта и культурной подготовки индивида (устойчивые

факторы) и от его настроения, психологического состояния (временно действующие факторы).

В течение долгой истории развития эстетики теория художественного восприятия не получала большого развития в силу ее сложности и зависимости от таких дисциплин, как психология и психофизиология. Основным способом изучения этой проблемы оставалось самонаблюдение теоретика над собственными реакциями на художественное произведение, сверявшееся с наблюдениями над процессом восприятия искусства другими людьми. Ныне открыты возможности экспериментального изучения художественной рецепции: характер и глубина художественного восприятия измеряемы и могут стать предметом психофизиологического эксперимента.

Экспериментальное изучение художественной рецепции началось еще в конце XIX в. Это изучение строилось на том, что в опытах при восприятии музыки слушатели словесно характеризовали свои зрительные и эмоциональные впечатления с помощью определенных вопросов — «открытых» (описание собственными словами своих настроений и ассоциаций) и «закрытых» (реципиенту предлагаются эпитеты, из которых он выбирает те, которые отражают его впечатления о прослушанной музыке). В результате порой возникали беллетристические описания впечатлений о прослушанной музыке.

Подобные опыты недостаточно раскрывают сложность механизма художественного восприятия, но выявляют богатство индивидуальных различий в двух формах: 1) собственно восприятие (осознание смысла произведения, расшифровка знаковой системы и понимание музыкального текста); 2) реакция на восприятие (строй чувств и мыслей, пробужденных в душе реципиента).

Опытное изучение художественного восприятия осложняется тем, что реципиент оказывается в неестественных условиях. Ощущая наблюдение за собой, он идет навстречу ожиданиям экспериментатора, «насильственно» сосредоточивается, чтобы иметь возможность охарактеризовать свои впечатления.

Восприятие зависит от общей культурной подготовки и эстетического опыта реципиента, от знания языка данного вида искусства и тонкости его расшифровки. В зависимости от этого можно выделить типологически различные группы реципиентов, объединенные одинаковым отношением к искусству, одинаковыми ценностными ориентациями. Специфику подобных групп необходимо учитывать при изучении рецепции. Зная, к какой из этих групп принадлежит слушатель, можно с большей или меньшей вероятностью предположить, как он будет воспринимать данное художественное произведение.

Основные идеи, обогащающие теорию восприятия, возникают сегодня не столько в результате экспериментальных наблюдений за процессом восприятия, сколько под влиянием понятий, выработанных рецептивной эстетикой и обобщающих

факты истории литературы и искусства, а также — что особенно важно — данные о социальном функционировании художественной культуры, о взаимодействии художественного текста и реципиента, о влиянии произведения на аудиторию.

В партийных документах подчеркивается, что строить новый мир — это значит неустанно заботиться о формировании человека нового мира, о его идейно-нравственном росте. Под этим углом зрения следует рассматривать вопросы идеологической работы¹. При этом партия подчеркивает огромную роль литературы, искусства и художественной критики в формировании личности. Поэтому вопросы методологии литературной критики, проблемы художественного восприятия произведения и понимания его смысла являются остро актуальными. Именно этой проблематике и посвящен данный (5-й) выпуск труда «Теории, школы, концепции», ставящий в связи с герменевтикой и рецептивной эстетикой пять взаимосвязанных задач:

1) *информативную*: сообщить об основных научных идеях, относящихся к художественному восприятию и пониманию художественного произведения, рассказать о советских и зарубежных работах, разрабатывающих данную тематику;

2) *научно-критическую*: проанализировать основные теоретико-литературные концепции, выдвигаемые разными школами рецептивной эстетики и герменевтики;

3) *идеологическую*: вести острую борьбу с проявлениями буржуазной идеологии в области теории литературы и эстетики;

4) *контрпропагандистскую*: разоблачать буржуазную идеологию, показывать несостоятельность буржуазных нападок на советскую культуру и весь строй нашей жизни и противопоставлять буржуазным теоретическим идеям марксистско-ленинские идеи о литературе и процессе ее восприятия и понимания.

5) *научно-позитивную*: раскрыть основные марксистско-ленинские идеи о социальной активности литературы, принципах ее социального функционирования; разработать в свете марксистско-ленинского учения и с учетом данных современной эстетики, социологии, психологии, теории понимания и других наук некоторые основные проблемы восприятия и понимания литературного произведения.

На решении этих взаимосвязанных задач и сосредоточены усилия авторов данного коллективного труда.

ЧИТАТЕЛЬ И ЧТЕНИЕ

Читатель не просто потребитель художественной продукции, не только объект идейно-художественного воздействия произведения. Он еще и соучастник творческого процесса созидания

¹ См.: Материалы внеочередного Пленума ЦК КПСС, 13 февраля 1984 года. М., 1984, с. 16—17.

смысла художественного произведения, сотворец, субъект, свершающий чтение как созидательный творческий акт.

Читательское восприятие участвует в конструировании произведения, формировании его онтологического статуса. Л. Гумилевский в статье «Далекое и близкое» вспоминает о становлении в середине 20-х годов писательского имени А. Грина и ценностного ранга его произведений: «К этому времени были опубликованы уже и „Алые паруса“ и „Блистающий мир“, печаталась в „Новом мире“ „Золотая цепь“ Но Александра Грина, того Грина, которого теперь знает читающий мир, еще не было. Его сделали позднее сами читатели»².

Читатель не пассивный участник художественного процесса. Эту проблему сегодня выдвигает и акцентирует рецептивная эстетика. Правда, порою она искажает картину художественного восприятия, внося в нее большую долю субъективизма. Последний проявляется главным образом в том, что рецептивная эстетика недооценивает роль художественной программы переживания, воображения и организации личного опыта читателя, которая всегда заключена в художественном тексте. Другими словами, рецептивная эстетика часто недооценивает объективные основы литературы, заложенные в неразрушимой и вечной ее составляющей — в объективно зафиксированном и закреплённом художественном тексте. Афористично освещает этот вопрос М. В. Нечкина: «Восприятие сосредоточено в читателе, но ведает им поэт»³. Эту же проблему по отношению к зрительным искусствам остро формулировал С. М. Эйзенштейн. Подчеркивая вариативность присваиваемого реципиентами смысла произведения и одновременно предупреждая об опасности субъективизма и релятивизма художественного восприятия, выдающийся кинорежиссер писал: «Каждый зритель в соответствии со своей фантазией, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором»⁴.

Английский литературовед Майкл Бентон трактует рецепцию в духе «критики читательской реакции». Автор формулирует ряд парадоксов чтения⁵:

1. Чтение — одновременно свободный и ангажированный акт.

2. Художественный мир одновременно иллюзорен и реален. Его восприятие двойственно: создается «литературная бисоциация», т. е. происходит своеобразное раздвоение личности. Колридж считал, что читатель, не сомневаясь в иллюзорности

² Воспоминания об Александре Грине. Л., 1971, с. 312.

³ Нечкина М. В. Функция художественного образа в историческом процессе. М., 1982, с. 10.

⁴ Эйзенштейн С. М. Избр. произведения: В 6-ти т. М., 1964, т. 2, с. 171.

⁵ Benton M. Reading fiction: ten paradoxes.— Brit. J. of aesthetics. L., 1982, v. 22, N 4, p. 301—310.

описываемого, принимает его, помимо своей воли, за реальность. Чтение — вера в заведомую ложь.

3. Чтение — производное от текста и того, что вносит в него читатель. Читатель потребляет продукты как авторского, так и своего собственного воображения. Прочтение — совмещение читательской и авторской деятельности.

4. Чтение — одновременно и монолог читателя, наделяющего знаки текста значениями, и диалог между автором и его персонажами, с одной стороны, и читателем — с другой.

5. Чтение — развлечение и творчество. Творчество читателя специфично: у читателя нет аудитории, он творит только в своем воображении, творит «вторичный мир» на основе программы, заданной текстом. Однако образы он наделяет свойствами, подсказанными ему его воображением и опытом.

6. Чтение — неповторимый, уникальный и способный многократно повторяться процесс. Чтение схоже с исполнением музыкального произведения, а текст — с партитурой, которую читатель интерпретирует. Согласно английскому теоретику Ф. Кермоду, музыкальное исполнительство — теоретическая модель литературной рецепции.

7. Чтение включает в себя две полярные тенденции: обобщение и конкретизацию. Еще А. Ричардс писал, что читатель воспринимает художественную информацию обобщенно и учитывает только некоторые из возможностей словесного значения. С другой стороны, чтению присуща конкретизация: читатель с помощью своего воображения наполняет конкретным значением слова, образы, ситуации.

8. Чтение одновременно организовано и хаотично. Хаотичный поток образов, идей, ассоциаций, проникающий в сознание читателя, контролируется, направляется стремлением к порядку.

9. Чтение управляется антиципацией и ретроспекцией, которые дополняют друг друга и определяют динамику процесса чтения. Ретроспекция — сложившийся в сознании читателя образ прочитанного, с точки зрения которого и воспринимается последующее повествование. Антиципация — предположение о дальнейшем развитии событий, влияющее на восприятие текста.

10. Чтение — активная и пассивная деятельность.

В советской эстетике и теории литературы процесс чтения осмыслен диалектически. Так, известный эстетик и философ В. Ф. Асмус определяет чтение как двоякую деятельность ума. В процессе чтения воспринимающий художественное произведение человек относится к нему, как к своеобразной действительности, и одновременно видит реальную действительность в свете всех особенностей ее художественного воспроизведения. Там, где это двоякое условие отсутствует, чтение художественного произведения даже не может начаться. Художественное воспроизведение произведения, как показывает В. Ф. Асмус, распадается, если одна из двух установок («доверие» и «недо-

верие» к реальности изображенного в тексте) ослабевает или усиливается в ущерб другой⁶.

Повышенное доверие ведет к наивному смешению искусства с реальностью. В этом случае читатель видит в описании реальную действительность, ошибочно пренебрегая тем, что оно является плодом творческого воображения автора. Такого рода доверчивые читатели выпадают из художественной рецепции и даже просят автора сообщить им адреса его вымышленных героев.

Полное отождествление художественной правды с реальностью противопоказано художественной рецепции. На это обращал внимание Гете. Он в диалогической форме осмелел возможность такого отождествления:

Зритель: Вы говорите, что только невежде произведение искусства может показаться произведением природы?

Защитник: Разумеется, вспомните о птицах, которые слетались к вишням великого мастера.

Зритель: А разве это не доказывает, что они были превосходно написаны?

Защитник: Отнюдь нет, скорее это доказывает, что любители были настоящими воробьями...».

Далее Защитник рассказывает о том, как однажды домашняя обезьяна ела жуков, изображенных на картинках:

«Защитник: Не поставите же вы эти раскрашенные картинки вровень с произведениями великого мастера?.. А обезьяну не задумаетесь причислить к невежественным зрителям?»

Зритель: ...не потому ли невежественный любитель требует от произведения натуральности, чтобы насладиться им на свой, часто грубый и пошлый лад?..»⁷.

Повышенное недоверие, рецепционный скептицизм также губительны для художественного восприятия, ибо приводят к отрицанию связи искусства с реальностью. Читатель не верит в то, что художественное произведение имеет какое-либо отношение к действительности и ее проблемам. Абсолютное недоверие к художественному тексту описано Достоевским в «Братьях Карамазовых». Федор Павлович дает почитать Смердякову «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя. Смердяков, возвращая книгу, говорит: «Все про неправду написано». В идеале и доверие и недоверие к произведению должны бесконечно расти, читатель должен быть искушенным, скептическим и одновременно наивным, ожидающим чуда и верящим в реальность воображаемого мира.

Успех произведения среди читателей не является главным мерилом его идейно-художественных качеств. Этот успех значим для истории литературы только тогда, когда он отражает

⁶ См.: Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество.— Вопр. лит., 1961, № 2.

⁷ Гете И.-В. Избр. произведения. М., 1950, с. 631.

реальные достоинства произведения и является не одномоментным, а исторически длительным. Произведение в этом случае становится «вечным спутником» человечества. «Успех — это вторая жизнь книги, когда в ее истории начинает играть существенную роль новое действующее лицо — читатель»⁸.

Критическая статья может погасить даже самый большой успех произведения среди читателей. Так, получившая высокую оценку Жуковского, Вяземского, Тютчева, Плетнева, Краевского, Сенковского, декабриста Н. Бестужева, И. С. Тургенева, широкой читательской публики поэзия Бенедиктова была поставлена на свое историческое место благодаря статье Белинского. Спокойно и вежливо, убедительно и беспощадно Белинский раскрыл социальные внелитературные обстоятельства читательского успеха знаменитого поэта. Критик подчеркнул, что поэзия В. Бенедиктова не поэзия природы, истории или народа, а поэзия средних кружков бюрократического народонаселения Петербурга, в которой вполне адекватно, в общем и частном, выразилась их жизнь.

По поводу такого суждения Белинского И. С. Тургенев возмущенно писал Л. Н. Толстому: «Знаете ли вы, что я целовал имя Марлинского на обертке журнала, плакал, обнявшись с Грановским, над книжкой стихов Бенедиктова и пришел в ужасное негодование, услышав о дерзости Белинского, поднявшего на них руку»⁹.

Однако ни слезы Грановского, ни гнев Тургенева ничему не могли помочь. Слава Бенедиктова закатилась, и он (о котором в 1836 г. Н. Бестужев писал из Сибири: «Каков Бенедиктов? У него, к счастью нашей литературы, мыслей побольше, нежели у Пушкина, а стихи звучат так же») прочно стал во второй ряд русской поэзии. Статьи Белинского ускорили естественный процесс становления иерархии художественных ценностей и во многом определили эту иерархию.

Смысл, заложенный, например, в произведениях Пушкина, столь грандиозен, что можно говорить о его бесконечности и неисчерпаемости. В этом заключена возможность и даже необходимость возвращения и перечитывания великих произведений искусства. В. Г. Белинский отмечал: «Художественное произведение редко поражает душу читателя сильным впечатлением с первого раза: чаще оно требует, чтобы в него постепенно вглядывались и вдумывались; оно открывается не вдруг, так что, чем больше его перечитываешь, тем дальше углубляешься в его организацию, улавливаешь новые, не замеченные прежде черты, открываешь новые красоты и тем больше ими наслаждаешься»¹⁰.

⁸ Каверин В. Собеседники. М., 1973, с. 159.

⁹ Цит. по: Бенедиктов В. Г. Стихотворения и поэмы. Предисловие Л. Я. Гинзбург. М., 1933, с. 5. (Б-ка поэта. Большая серия).

¹⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1953—1959, т. 4, с. 35.

Особо плодотворен результат художественной рецепции тогда, когда возникает взаимодействие художественного текста, критики и читателя.

ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ: ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ

Проблема художественного восприятия была впервые теоретически осмыслена Аристотелем в его учении о катарсисе — очищении и о каолокоготии — нравственном и эстетическом воздействии на реципиента. Это учение стало одним из фундаментальных положений эстетики великого стагирита. Его точку зрения можно понять так, что все виды и роды искусства по-своему оказывают очищающее воздействие на читателя, слушателя, зрителя. Концепция катарсиса была особенно подробно разработана Аристотелем на материале трагедии, в которой очищение зрителя происходит благодаря страху и состраданию.

Для Аристотеля катарсис есть очищение с помощью подобных аффектов. Чтобы понять это положение, прибегнем к следующей теоретической метафоре. Алмаз — самое твердое вещество в мире. Поэтому шлифовать алмаз можно только подобным ему материалом: другим алмазом. Духовный же мир человека — самая сложная и тонко организованная структура. Воздействовать на нее, шлифовать ее, «очищать» также можно только с помощью подобного, т. е. с помощью высоких проявлений духовности, с помощью «подобных аффектов». Поэтому проблема воздействия искусства на человека, художественного восприятия произведения находится в центре эстетической теории, у самых истоков возникновения последней. Неудивительно, что многие положения эстетики Аристотеля стали остро актуальными именно сегодня.

Эстетика И. Канта строилась не столько на базе изучения художественного объекта, сколько на основе выяснения природы художественного восприятия. Эту проблему немецкий философ рассмотрел не в психологическом, а в культурно-эстетическом плане, сосредоточившись на духовно-культурной природе искусства. Художественный объект для Канта нейтрален и зависит от культурного контекста восприятия. Эстетическая сущность художественного произведения определяется культурным контекстом и его носителем — восприятием. Не случайно в эстетике Канта ключевое значение приобрела категория вкуса. Ведь последний является основой рецепционной способности человека.

Художественно-рецепционная проблематика не была в центре внимания эстетики Гегеля. Последний сосредоточился на вопросах художественного процесса, однако его мысль охватывала широчайший круг проблем и неизбежно затрагивала тему художественного восприятия. Так, Гегелем было отмечено, что «художественное произведение существует для того, чтобы им

наслаждались посредством созерцания, существует для публики, требующей, чтобы в объекте художественного изображения она могла находить себя, свои подлинные верования, чувства и представления и чтобы она имела возможность стать созвучной изображаемым предметам»¹¹. Сходство, «созвучность» изображаемого художником мира и духовного мира читателя является для Гегеля главным условием художественного восприятия.

Русская революционно-демократическая критика и эстетика исходили из того, что невозможно построить концепцию историко-литературного процесса без учета существеннейшей роли в ней читателя. Первым на этот аспект литературы обратил внимание В. Г. Белинский, подчеркнувший, что «литература не может существовать без публики, как и публика без литературы»¹².

Белинский разработал в этой связи понятие «публика». Для него читающая публика — это, во-первых, известное число людей, читающих и покупающих книги, и, во-вторых, другая сторона народа, которая созидает себя в литературе и которая в созданиях пишущей стороны находит свой дух, свою собственную жизнь¹³.

Несмотря на пестроту и неоднородность публики, В. Г. Белинский считал, что она составляет «нечто единое, единичную личность, исторически развивающуюся, с известным направлением, вкусом, взглядом на вещи»¹⁴. Писателю, по мнению Белинского, необходима ориентация на читателя. «Кто поэт про себя и для себя, презирая толпу, тот рискует быть единственным читателем своих произведений»¹⁵. Однако писателю не следует слепо следовать требованиям, вкусам, запросам публики. Последнее чревато не более, чем сиюминутным успехом. Подлинное искусство воспитывает публику, формирует такого читателя, который не отыскивает в литературном произведении привычное, но возвышает свою мысль до уровня художественного открытия. «Масса всегда живет привычкою и разумным, истинным и полезным считает только то, к чему привыкла... Она защищает с остервенением то *старое*, против которого веком или менее назад с остервенением же боролась как против *нового*... Противодействие массы гению необходимо: это с ее стороны экзамен гению»¹⁶.

Восприятие художественного произведения, присвоение его смысла предполагает, по мнению Белинского, общность духовного мира читателя с духовным миром произведения. В последнем, согласно Белинскому, «люди находят что-то давно знако-

¹¹ Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. М., 1968, т. 1, с. 255.

¹² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 4, с. 426.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, с. 427.

¹⁵ Там же, т. 7, с. 345.

¹⁶ Там же, с. 31.

мое им, что-то свое собственное, что они сами чувствовали, но только смутно и неопределенно предощущали, или о чем мыслили, но чему не могли дать ясного образа, чему не могли найти слово». И далее: «На этой-то общности, по которой создание поэта принадлежит всему человечеству, сколько и ему самому,— на этой-то общности и основывается возможность всем и каждому, в ком есть человеческое (т. е. духовное, разумное), *переживать* произведения художника, *изучая* их»¹⁷.

Формируя в обобщенном виде свою теорию понимания художественного произведения, Белинский пишет, что возможность присвоения читателем художественного смысла «заключается в сродстве, или лучше сказать, в тождестве познающего с познаваемым. Но и само это тождество требует развития: иначе понятливость тупеет, и вопросы остаются безответны»¹⁸. Понимание для Белинского возможно только на основе общей для читателя и автора позиции. Эта общность обычно достигает такой степени, что чужое понимается как свое, «так, что читатель удивляется, как ему самому не вошло в голову создать что-нибудь подобное: ведь это так просто и легко»¹⁹. При этом Белинский не становится на релятивистскую точку зрения, оправдывающую возможность и правомерность любого прочтения, а полагает, что в читателе остаются мысли, чувства и образы, группирующиеся вокруг одной общей идеи, заложенной в произведении.

Подчеркивая решающее значение читателя в литературном процессе, Н. Г. Чернышевский писал: «Литература бывает сильна только тогда, когда опирается на публику»²⁰. «От вас, читатель, зависит развитие литературы»²¹. Для осуществления этой активной своей роли читатель должен быть требовательно-избирателен в своем отношении к литературе. Он должен определять, «в чем состоит потребность человека, и верить только тому, который смотрит на мир такими же глазами, как и ты, только тому, у которого потребности одинаковы с твоими»²².

Концепцию художественного восприятия как творчества утверждал К. Эрберг, который, однако, резко противопоставлял рецепцию процессу создания произведения. «Художественное произведение важно для меня как начало моего творчества, но ничуть не как венец творчества чужого»²³.

Важным этапом в разработке художественно-рецепционной проблематики явились труды «харьковской школы» (А. Потеб-

¹⁷ Там же, т. 7, с. 310.

¹⁸ Там же, с. 201.

¹⁹ Там же, с. 310.

²⁰ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 16-ти т. М., 1939—1953, т. 3, с. 309.

²¹ Там же.

²² Там же, т. 6, с. 339.

²³ Эрберг К. Цель творчества: Опыты по теории творчества и эстетики. СПб., 1912, с. 90.

ли и его учеников Д. Овсянико-Куликовского, А. Горнфельда, Б. Лезина, А. Харциева и др.).

В своей концепции художественного восприятия Потебня исходил из того, что читатель способен обогащать смысл произведения творческим его прочтением. Ученый писал, что «слушающий может гораздо лучше говорящего понимать то, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постичь идею его произведения, что сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя»²⁴.

В трудах «харьковской школы» утверждалось, что законы художественного восприятия зеркально тождественны законам художественного творчества. Так, Овсянико-Куликовский, рассматривая художественное творчество и восприятие как процессы переживания и сопереживания, создания смысла и понимания смысла, писал: «Если образы поняты правильно, то читатель улавливает мысль художника и переживает, так сказать, повторяет весь процесс его творчества. Понять художника — значит повторить процесс его творчества»²⁵.

Читатель Шекспира в известном смысле повторяет творчество драматурга и переживает в сокращенном виде те же душевные состояния, «продельывает те же синтезы и анализы... переживает те же чувства и обретает соответственное художественное созерцание»²⁶. Это повторение не абсолютно, иначе «наши души... превратились бы в раскрытые сундуки: „изреченная“ вами мысль без труда, целиком переключивалась бы в мой душевный сундук, моя — в ваш»²⁷. В этом случае процесс художественного восприятия превратился бы в «мертвую тавтологию» понимающего и понимаемого. «Вы, заглядывая в мою душу, видели бы себя самого, заглядывая в вашу»²⁸. Однако восприятие, к счастью, не тавтологично. В силу этого полное и адекватное понимание литературного произведения недостижимо с точки зрения харьковской психологической школы, ибо в процессе понимания действует парадокс В. Гумбольдта: «Всякое понимание есть вместе с тем непонимание».

В психологии конца прошлого века эта проблематика, преломляясь, обретала интуитивистское звучание. Так, Э. Геннекен писал, что к адекватному пониманию может приблизиться лишь индивидуальное переживание, неперебиваемое на язык здравого смысла²⁹. Другой теоретик «харьковской школы» — А. Горн-

Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 330.

Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1911, т. 1, с. 11.

Овсянико-Куликовский Д. Н. Этюды о творчестве И. С. Тургенева. СПб., 1904, с. 154.

Овсянико-Куликовский Д. Н. Психология мысли и творчества. — В кн.: Овсянико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. СПб., т. 6, с. 10.

Там же.

Геннекен Э. Опыт построения научной критики: Эстетическая психология. СПб., 1892, с. 14.

фельд представлял себе художественное восприятие в релятивистском духе. Он считал, что «ближайшее и необходимое последствие... иррациональности художественного произведения — равноправие его различных толкований»³⁰. В произведении этот теоретик не видел ничего устойчивого: «Нет ни объективного содержания, ни раз и навсегда данного смысла, ни идеи художественного произведения: есть лишь форма, неподвижный образ, рождающий содержание в читателе»³¹. Смысл произведения зависит «от тех вечно новых вопросов, которые ему предъявляют вечно новые, бесконечно разнообразные читатели»³². Эти релятивистские суждения не учитывали внутреннюю направляющую переживание реципиента программу, заложенную автором произведения. В ходе дальнейших рассуждений Горнфельд корректирует свои релятивистские положения и замечает: «Наше понимание „Фауста“ не может и не хочет быть гетевским, но гетевским пониманием оно должно управляться»³³. Однако почти рядом с этим суждением Горнфельд помещает и положение противоположное; стремясь преодолеть релятивизм восприятия, он приходит к утверждению эгоцентрично-субъективистской концепции: «Как бы я ни понимал, что возможны разные точки зрения на художественное произведение, я всегда буду считать, что моя точка зрения единственно правильная»³⁴. Непосредственно вторгаясь в герменевтическую проблематику, Горнфельд пишет: «Понимать — значит вкладывать свой смысл, и история каждого художественного создания есть настоящая смена этих новых смыслов, новых пониманий»; и далее: «...понимать нельзя, не будучи односторонним». Художественное произведение, считает он, дает «ответ на наши вопросы; наши, ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть»³⁵.

Харьковская психологическая школа вплотную подошла к творческо-диалогической концепции художественного восприятия. Положения, развивавшиеся этой школой, повлияли на теоретиков литературы и психологов, разрабатывавших проблемы художественной рецепции в 20—30-х годах (М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, В. Н. Волошинов, Л. П. Якубинский, Л. С. Выготский и др.), а также на работы по психофизиологии А. А. Ухтомского³⁶. В идеях этих ученых-теоретиков поня-

³⁰ Горнфельд А. Г. Пути творчества: Статьи о художественном слове. Пг., 1922, с. 6.

³¹ Там же, с. 105.

³² Там же, с. 108.

³³ Там же, с. 151.

³⁴ Там же, с. 146.

³⁵ Там же, с. 118, 125, 108.

³⁶ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975; Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский. Л., 1929; Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики.— Звезда, 1926, № 6; Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968; Якубинский Л. П. О диалогической речи.— В кн.: Русская речь. Пг., 1923; Ухтомский А. А. Избр. труды. Л., 1978.

тие «диалог» не сводилось к диалогу сознаний в процессе художественной рецепции. Диалог выступал в трудах этого поколения ученых как принцип творчества, «без диалога нет творчества вообще»³⁷; «монолог представляет собой литературное произведение в зачатке»³⁸.

Внутреннее развитие диалога и в творчестве, и в рецепции созидает художественный мир. Большое внимание проблемам художественного восприятия уделяла феноменология, некоторые из положений которой непосредственно предшествовали и «негативно» подготавливали идеи рецептивной эстетики. Другими словами, рецептивная эстетика в основном отталкивалась от положений феноменологии.

Так, Р. Ингарден полагал, что произведение существует «для самого себя». Одной из ключевых в эстетике Ингардена стала проблема отличия литературного текста («конкретизируемое») от его читательской версии («конкретизация»). Многовариантность читательских интерпретаций произведения Ингарден объясняет следующим образом: «...Возможность существования многих, в равной степени допускаемых произведением конкретизаций обусловлена не чем иным, как тем фактом, что само произведение художественной литературы является образованием *схематическим*»³⁹.

Отношение «текст—читатель» для Р. Ингардена есть формализованное отношение футляра и содержимого, вкладываемого в него. Разные интерпретации, согласно Ингардену, в равной мере допустимы, будучи обусловлены «восприимательно-конструктивной деятельностью читателя». Такие интерпретации являются «моментами ложного понимания». Истинное понимание для Ингардена заключается в постижении онтологии изолированного художественного бытия, сведенного до схематического образования и представляющего собой «как бы костяк, который в ряде отношений дополняется или восполняется читателем, а в некоторых случаях подвергается также изменениям или искажениям»⁴⁰. Другими словами, понимание художественного смысла, по Ингардену, требует герметического подхода к произведению, отрывающего его от социальных связей с реальностью, с культурой, с традицией.

Особенно существенную роль в становлении рецептивно-эстетических концепций сыграло феноменологическое учение о художественном произведении, поставившее существеннейшие вопросы о природе произведения искусства. Где оно? Когда оно возникает? Ведь замысел еще не есть произведение. Когда замысел воплощен и образуется художественный текст — это еще, по мнению феноменологов, не произведение, так как отсутствует

⁷ Белецкий А. И. Избр. труды по теории литературы. М., 1964, с. 33.

⁸ Щерба Л. В. Избр. работы по русскому языку. М., 1957, с. 115.

⁹ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962, с. 81.

¹⁰ Там же, с. 73.

процесс его восприятия. Однако вот художественный текст попал в руки читателей и воспринят ими. Но где же существует это творение? В сознании читателя, которому оно понравилось, или в сознании читателя, который его невысоко оценил? Феноменологи отвечают, что произведение существует в поле образующегося вокруг него общественного мнения. Именно это суждение феноменологов перебрасывает мост к рецептивно-эстетическим представлениям о художественном творчестве.

В концепциях феноменологии и рецептивной эстетики предстают две противоположные точки зрения, каждая из которых абсолютизирует одно из реальных свойств художественного произведения. Феноменологи абсолютизируют устойчивое, программирующее художественное восприятие смысловое ядро произведения и обволакивающие это ядро устойчивые слои смысла. Они не видят подвижности смысла, его бесконечного многовариантного рождения из взаимодействия текста и читателя. Рецептивная же эстетика, напротив, видит эту многовариантность и множественность смысла, рождаемого взаимодействиями читателя и текста, но не видит инвариантную устойчивость смысла, консолидирующегося вокруг единого идейно-тематического ядра произведения.

Для Ингардена восприятие, проникая в разные слои произведения, тем самым вышелушивает уровни его смысла. Так, рецепция идет все глубже и глубже как бы к неизменному ядру смысла и может в конце концов достичь его. Этой концепции и противостоит рецептивная эстетика, для которой никакого устойчивого ядра смысла не существует, а есть лишь бесконечное, многовариантное взаимодействие текста и читателя, рождающее множественность смысла произведения, подвижный его эстетическо-онтологический статус.

Эстетика Ингардена — воплощение имманентного художественного смысла и ценности. Последние для феноменологов прочно зафиксированы и закреплены в структурных слоях текста произведения. Никакого историзма в понимании смысла произведения, никакого понимания его подвижности и изменчивости у феноменологов нет, и в этом плане преемственность рецептивной эстетики по отношению к феноменологии построена на принципе отталкивания от ее теоретической традиции.

Некоторые важные концептуальные опоры рецептивной эстетики восходят к Мукаржевскому, А. Ричардсону, к новой критике, структурализму. Таковы, например, представления о процессуальности художественной структуры и художественного произведения в целом. Произведение предлагается анализировать по аналогии с положениями корпускулярно-волновой теории света. Художественное произведение, с этой точки зрения, не тождественно материальным структурам, с которыми имеют дело читатели, оно определено контекстом культуры. Произведение — метазнак культуры, точка опоры определенной

культурно-исторической традиции. Именно эта линия, ведущая к рецептивной эстетике, идет от Мукаржевского, от структурализма.

Таким образом, рецептивная эстетика есть плод большой историко-теоретической традиции и является отчасти плодотворным, а отчасти односторонне ошибочным ее продолжением и преломлением.

ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ

В истории эстетики проблема восприятия искусства часто считалась прикладной, а не собственно теоретической проблемой. Поэтому художественной рецепцией занимались риторика, мораль, психология, теория массовой коммуникации — области знания, заинтересованные в результатах воздействия искусства, а не в постижении его природы. Сейчас к этой проблематике подходит со своей стороны и эстетика, выявляющая под углом зрения рецепции проблемы природы искусства и другие его коренные вопросы.

Современная эстетика и теория литературы заострили внимание на зависимости характера воздействия художественных произведений от индивидуальных психологических особенностей различных реципиентов, эпохи, национальной культуры, сквозь призму которой осуществляется художественное восприятие, и т. д. Другими словами, художественная рецепция обусловлена объективными социально-историческими предпосылками и субъективными особенностями читателя. История искусства дает много примеров разных судеб произведений. Опыт рецептивных исследований свидетельствует, что неправомерно рассматривать произведение как воплощение раз и навсегда данной ценности или одного определенного и неизменного смысла. Произведение многолико в своем воздействии на аудиторию и в синхронном, и в диахронном срезе. Разное воздействие произведения на современников теории часто объясняли тем, что оно неадекватно воспринималось той частью аудитории, которая считалась эстетически невоспитанной и неподготовленной. Однако не только этим объясняется многовариантность прочтения произведения современниками. Кроме того, есть обусловленное историей разночтение, ведь произведение живет разной рецепционной жизнью в разные исторические периоды. Одна из проблем истории культуры — проблема «перевода», т. е. интерпретации публикой новой эпохи ранее созданного произведения. Ранее эстетика предполагала, что восприятие произведения должно быть идентичным у читателей разных времен. Задачу интерпретации традиционно видели в том, чтобы обеспечить постоянное воздействие произведения согласно его абсолютной художественной ценности, независимо от изменчивости всей исторической ситуации и от исторической изменчивости

самого статуса произведения его живого взаимодействия с культурно-историческим опытом читателей разных эпох.

Современные рецептивно-эстетические исследования показывают, что «деформация» смысла и ценности произведения от эпохи к эпохе является процессом объективным и есть не отклонение от правила, а закономерность. Теоретическое осознание этой закономерности подсказало вопрос: не закономерно ли также и многообразие типов восприятий у современников? Можно ли объяснить многообразие прочтений произведения только особенностями индивидуального акта восприятия? И еще вопрос: каков механизм возникновения этого многообразия? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо осмыслить акт взаимодействия произведения с потребителем.

Многие западные исследователи сегодня все больше удаляются от анализа художественного произведения как законченной, замкнутой структуры и сосредоточивают внимание на эстетическом восприятии и его условиях. Этот процесс усилился благодаря кризису идей герметического структурализма и воздействию теории коммуникаций.

Художественный текст — замкнутая структура, обладающая смыслонагруженной и эстетически ценной внутренней организацией, способной к разгерметизации и взаимодействию с исторически данным и меняющимся социокультурным контекстом. Это взаимодействие с контекстом придает художественному тексту новый онтологический статус, статус художественного произведения, что приводит к реализации потенциально заложенного в тексте дополнительного смысла и ценности: проявляется смысл и ценность внешних связей произведения с отраженной в нем действительностью, с реальностью новой исторической эпохи, с автором и его личностью, с творческим процессом создания текста, с другими произведениями данного вида искусства, с другими видами искусства, со всей культурой эпохи, породившей произведение, с предшествующей и последующей художественной и общекультурной традицией, с общественным мнением и т. д. Художественное произведение вступает во взаимодействие с читателем, зрителем или слушателем и в этом взаимодействии обретает новый онтологический статус — статус объекта художественной рецепции.

Все эти переходы, повышающие онтологический статус художественного текста, позволяют ему через взаимодействие и накопление новых внешних связей обретать новый смысл и ценность, воздействующие, в свою очередь, на исходные ценностно-смысловые параметры текста и объективно заложенную в нем концептуально-ценностную программу. В процессе этих переходов на новый уровень онтологического статуса происходит конституирование нового эстетического объекта. При этом на каждой стадии конституирования закрепляется гибкая и изменчивая, но качественно определенная, хотя и пульсирующая в своих очертаниях концептуально-ценностная система.

Переходы от замысла к артефакту, от него к художественному высказыванию, от их системы к тексту, от него к произведению, а затем к объекту художественной рецепции (воспринимаемому данной аудиторией спектаклю, читаемому данным читателем роману и т. д.) — это этапы обретения нового онтологического статуса, этапы конституирования новых слоев смысла и ценности художественного замысла. В этом сложном процессе, на каждом его этапе, происходит объективация и закрепление определенного, хотя и подвижного — «пульсирующего», смысла и ценности. При переходе на каждую следующую ступень онтологического статуса происходит изменение (в истинном искусстве — обогащение) ценностно-смысловой определенности художественного произведения.

Пульсирующий характер смысла и ценности произведения на каждом этапе его конституирования, а также приращения смысла и ценности при многоэтапных переходах от замысла к взаимодействию произведения с читателем создают диалектически подвижную игру изменчивого и определенного, исторически преходящего и непреходящего, объективного и субъективного, объективированного в тексте и вторгающегося из реальности и культуры.

Вульгарно-социологическая критика и эстетика (Л. Гольдман, Фюген и др.) абсолютизировала устойчивость и определенность смысла и ценности внешних связей произведения. Формалисты и структуралисты (герметический структурализм Р. Барта, Греймаса и др.) абсолютизировали устойчивость и определенность смысла и ценности внутренних связей произведения. Феноменологи (Н. Гартман, Р. Ингарден и др.) абсолютизировали одну из внешних связей произведения (связь с общественным мнением), взяв ее во взаимодействие с многослойной структурой текста. Рецептивная эстетика Изера, Яусса, Гадамера преувеличивает и абсолютизирует изменчивость, текучесть смысла и ценности произведения, его нестабильность, подвижность.

Каждая из этих авторитетных в буржуазной науке школ весьма односторонне абсолютизирует один из моментов реальной картины важнейшего социального бытия художественного произведения. Истинная же картина его онтологического статуса сложна и не может быть теоретически описана при односторонних подходах.

В одну из крайностей при трактовке рецепционных проблем искусства впадает эстетик из Филадельфийского университета П. Машамер. В статье «Теория восприятия. Искусство и критика», опубликованной в сборнике «Восприятие искусства»⁴¹, Машамер подчеркивает взаимосвязь теории восприятия, теории искусства и художественной критики.

В истории, по мнению П. Машамера, существуют яркие факты влияния теории восприятия на искусство, например в художественной культуре XIII—XIV вв. и в эпоху Ренессанса. Невозможно создать хорошо развитую или согласованную теорию искусства или художественной критики без теории восприятия.

Теории восприятия могут быть, по мнению П. Машамера, исчерпывающе классифицированы и разделены на 3 группы в зависимости от акцента на том или ином моменте рецепции. 1) С 1920 г. исследователи проблемы восприятия подчеркивали роль различительной реакции и связывали ее с изменением отношений и взглядов на вещи. 2) С 1950 г. исследователи придавали особое значение внутренней активности и духовному совершенству воспринимающего организма. 3) Третий тип теории был предложен Гибсоном и его последователями: отношение человека к вещам, к окружающему его миру складывается под воздействием внутреннего состояния реципиента, при этом сам усложняющийся мир стимулирует и воспитывает в человеке внутреннюю активность. Гибсон и его последователи основываются на теории непосредственной информации и первостепенное значение придают действительности. Они изучают активность восприятия и акцентируют внимание на значении окружающей среды.

Каждая из трех концепций восприятия имеет тенденцию к взаимодействию и заимствованию элементов из двух других концепций.

В предложенной П. Машамером классификации теорий рецепции не выдержан принцип единства основания деления, поэтому эта классификация лишена строгой научности.

П. Машамер так описывает механизм рецепции и ее процедуру. Объект визуально подготавливает человека к тому или иному восприятию. Однако по первому впечатлению нельзя полно и точно оценить объект. Лишь после адаптации к нему мы его воспринимаем адекватно. При этом поле восприятия реципиента расширяется. Мы смотрим на отдельные фрагменты картины, а затем охватываем ее целиком. Затем зритель строит, обычно подсознательно, предположения, которые ведут к выработке отношения к этому предмету. Внутренняя борьба продолжается до тех пор, пока предположения окончательно не оформятся в определенное отношение.

Изучение художественного восприятия часто ведется с применением экспериментов. При этом некоторые экспериментаторы отрицают наличие теоретической основы их экспериментов и вообще недооценивают роль теории. Однако всегда можно точно отнести опыт к той или иной теоретической парадигме, на основе которой проводился данный эксперимент. Существует соответствие между типами экспериментов и парадигмами в области теории восприятия.

П. Машамер утверждает, что при создании универсальной психологической теории художественного восприятия необхо-

димо опираться на каждую из трех теорий, несмотря на все их противоречия и несовершенства.

Соображения П. Машамера о художественном восприятии и проводимая им классификация рецептивно-эстетических концепций обладают существенной слабостью: все проблемы художественной рецепции Машамер практически сводит к операциям обыденного восприятия и не видит ничего специфического в восприятии художественного произведения. На самом же деле в процессе художественного восприятия произведение выступает как центральное опосредующее звено взаимодействия писателя с читателем. Сильные стороны и рациональные моменты рецептивной эстетики не учитываются Машамером в его теории восприятия.

В рецептивной эстетике Изера, Гадамера, Яусса произведение до акта потребления еще не обладает действительностью, а существует лишь как возможность и только в акте воздействия обретает реальное бытие, объективирует свой смысл. До акта потребления произведение существует лишь как материализованный знаковый код, как потенциальный смысл, нуждающийся в актуализации. Произведение реализует свои эстетические потенции только в восприятии реципиента, реципиент же реализует свои эстетические потребности, только воспринимая произведение. Произведение и реципиент являются двумя полюсами реализации художественного смысла, одинаково существенными и одинаково действенными. Тем самым переосмыляется задача эстетики и критики: художественный смысл перестает рассматриваться только как характеристика текста, как нечто раз и навсегда сопряженное именно с этим текстом. Произведение начинает рассматриваться как исторически бесконечное и открытое, как исторически меняющийся смысл и ценность, поэтому ни одно конкретно-историческое понимание и оценка не может их исчерпать. В этих суждениях Изера, Гадамера, Яусса есть попытка гибкого рассмотрения художественной рецепции в ее исторической динамике и личностной обусловленности. Однако представления Изера, Гадамера, Яусса не учитывают ступенчатый, возвышающе-нарастающий и «пульсирующий» характер объективации онтологического статуса произведения и преувеличивают роль субъективных моментов в художественной рецепции.

Художественный смысл и ценность не тождественны объективированной, знаковой форме произведения, их нельзя выяснить только путем герметического (например, структурного) анализа этой текстуальной знаковости, поскольку ценность не дана в готовом виде в произведении, и в ее конституировании участвует также читатель. Вопрос о художественном смысле и ценности перерастает в вопрос о механизмах становления онтологического статуса произведения. Момент художественного восприятия приобретает новое значение — как завершающая ступень конституирования смысла и ценности произведения и

становления (объективации) его онтологического статуса. В субъективизации этого процесса, в неумении раскрыть его диалектически сложный, многоступенчатый, «пульсирующий» характер, в абсолютизации роли читателя — главный недостаток рецептивной эстетики Изера, Гадамера, Яussa и других современных буржуазных теоретиков, ставящих проблемы рецепции во главу угла теории художественной коммуникации.

Клаус Улиг, профессор Марбургского университета (ФРГ), специалист по английской и американской литературе, в своем исследовании⁴² предпринимает попытку сформулировать теоретико-методологические принципы построения истории литературы. Традиционная история литературы была ориентирована на хронологию, которая как принцип понимания истории не может удовлетворить гуманитарные науки XX в.

Улиг отмечает повышение интереса к теории в современных литературоведческих исследованиях и рост авторитета исторического подхода к литературному процессу. Признавая в этом плане заслуги рецептивной эстетики, поднявшей вопрос об исторической перспективе до уровня теоретической проблемы, критик в то же время указывает на основной недостаток рецептивной теории, заключающийся в том, что она абсолютизирует момент современности, выстраивает историческую перспективу, всецело опираясь на точку зрения современника. Принимать настоящее в качестве критерия понимания прошлого, в данном случае истории литературы, — значит негласно утверждать превосходство современного читателя и его сознания по сравнению с читателем предшествующих эпох. Поэтому точку зрения рецептивной эстетики Улиг не считает ни объективной, ни методологически безупречной.

Анализируя попытки вернуться к историческому подходу в понимании литературы, Улиг отмечает односторонность каждого из двух наметившихся путей. Первый путь: возврат к историзму идет путем абсолютизации неповторимости и индивидуальности отдельного произведения, в результате чего утрачивается «субстанциональность истории», т. е. типологическая общность художественных явлений. Второй путь: абсолютизация исторической природы произведения, что превращает его в момент исторического ряда. Однако при этом теряется индивидуальность литературного произведения. В качестве особого отношения к истории литературы Улиг выделяет «психодраматическое отношение», впервые продемонстрированное во второй половине XIX в. Бодлером. Для поэта была характерна вражда к предшествовавшему этапу в литературе (в частности, к романтикам и особенно к Гюго). На основе обобщения подобных наблюдений американскими теоретиками была создана концепция «психодрамы литературы». В ней история литерату-

⁴² Uhlig C. Theorie der Literaturhistorie: Prinzipien und Paradigmen. Heidelberg, 1982.

ры рассматривается как ряд целенаправленных «непониманий» последователями своих предшественников. Критикуемый Улигом представитель этой точки зрения, американский литературовед Г. Блум, оценивает «психодраму» как реакцию на «бремя истории», как попытку справиться с давлением прошлого на сознание писателя. По мнению этого исследователя, вне зависимости от своего желания писатель испытывает на себе влияние предшествующей литературы и поэтому, чтобы отстоять суверенность своей личности, своей оригинальности перед авторитетами прошлого, он сознательно «не понимает» или искажает литературную традицию. Эту реакцию Блум трактует как акт сублимации страха перед традицией. Сама проблема восприятия произведения и его литературоведческой интерпретации для Блума неразрывно связана с анализом конкретной «психодрамы» и выявлением «демонологической связи» между «последователем» и «предшественником». В конце концов, замечает Улиг, Блум утрачивает художественную конкретность исследуемого им произведения, которое выступает перед ним всего лишь как носитель «психодрамы». Улиг считает, что Блум гиперболизирует романтические представления об историзме, из-за чего литературные предшественники вырастают до размеров гигантов, а само это представление «наполняется мелодраматическим чувством трагедий»⁴³, испытываемым каждым художником, ощущающим влияние традиции.

Критические пассажи Улига в адрес Блума не выявляют всю ошибочность его представлений о негативной роли традиции в художественном восприятии искусства прошлого. На самом деле сознательное «непонимание» художественных явлений прошлого в новую эпоху есть новое их прочтение, новое понимание.

Улиг выдвигает пять теоретических принципов интерпретации литературного произведения.

«Принцип палинггенеза» требует учитывать в интерпретации тот факт, что литературное произведение неизбежно содержит в себе «возрожденное прошлое», что в любом произведении «живет» прошлое самой литературы и человеческой культуры в целом. Поэтому произведение нельзя анализировать только в контексте настоящего. Исходной позицией для каждой интерпретации является диалектическое «снятие» присутствующего в произведении исторического прошлого.

«Принцип ананке» предполагает при интерпретации учет исторической детерминированности произведения, что позволяет увидеть в нем саму историю, а не ограничиваться трактовкой его места в истории.

«Принцип палимпсеста» обязывает интерпретатора принимать во внимание то, что литературное произведение имеет сложную, исторически многослойную структуру, в которой «осе-

⁴³ Ibid., S. 55.

ли» различные слои предшествующего культурного сознания.

С помощью этих принципов, по мнению Улига, интерпретация должна: 1) показать, в какой мере «настоящее вырастает из прошлого» (принцип палингенеза), 2) в какой степени «прошлое определяет настоящее» (принцип ананке), 3) выявить исторические слои в структуре произведения (принцип палимпсеста).

Остальные два принципа отражают убеждение Улига в том, что художественная новизна и ориентированность произведения на будущее обусловлены и насыщенностью прошлым. «Принцип реминисценции» предполагает учет «воспоминаний», живущих в тексте, которые понимаются Улигом как результат действия литературного самосознания, открывающего историческую определенность произведения.

«Принцип репристанизации» обозначает противоположное воспоминанию действие — забывание, без которого невозможно новое, оригинальное художественное содержание.

Таковы, согласно Улигу, принципы историзма в их применении к интерпретации. Разделение их у Улига лишено единого основания, и, например, первый и третий принципы почти совпадают в своем содержании.

В 70-е годы нашего века появилось большое количество исследований по вопросам восприятия и интерпретации художественных произведений. Особенно резко этот интерес возрос к проблеме «литература и ее читатель». Чем можно объяснить это явление? Случайностью и стихийностью развития буржуазной теоретической мысли или же капризом социальной моды? Нет, интерес к проблеме восприятия и к реципиенту не является случайным. Прежде всего, в этом обращении к рецепционной проблематике сказалось усиление внимания к социальным аспектам духовных явлений, в том числе и искусства. Однако не только это привело буржуазную литературоведческую и эстетическую теорию к проблемам восприятия и интерпретации художественного произведения. Поворот в методологии не происходил резко и внезапно, ему предшествовало накопление сведений и данных, остававшихся непроясненными в рамках прежних теоретических представлений. Накопление таких фактов и материалов шло в основном двумя путями и с двух сторон подтачивало традиционное представление буржуазной эстетики, согласно которому искусство обладает автономной эстетической природой, и, следовательно, художественное произведение, как реальный и фактический носитель такой природы, наделено неизменными смыслом, ценностью, заложенными в него в процессе творчества. В традиционной буржуазной эстетике, получившей название «эстетика автономности» или «эстетика имманентности» представление о художественной ценности локализовалось в произведении, и поэтому разные метаморфозы, которые происходили с произведением в процессе его социального функционирования если и замечались, то объ-

являлись не имеющими никакого отношения к эстетике. Однако в течение XX в. примеров социального и политического функционирования искусства становилось все больше, все нагляднее обнаруживалась их причастность к области эстетики, потребность в их теоретическом рассмотрении.

В то же время исследования по истории литературы, по истории функционирования литературных произведений сводили на нет представление о том, что они обладают внутренней, абсолютной и неизменной художественной ценностью. Литературоведение и эстетика обнажили историческую изменчивость художественной ценности и выявили ее конкретно-историческую обусловленность.

Эти два потока информации о литературе и ее судьбах в обществе были обнаружены в рецептивной эстетике, исходный тезис которой гласил, что художественное значение формируется в поле взаимодействий между произведением и его читателем, что для анализа и понимания произведения необходимо рассмотреть не только полюс автора, но и полюс читателя. Рецептивная эстетика не заменяет автороцентристскую точку зрения на произведение читателецентристской, но выдвигает идею, что без знания последней понимание произведения невозможно или по крайней мере является существенно неполным. Именно читатель со своей точкой зрения вносит подвижность в мир художественных ценностей, обнажает социально-историческую природу художественного смысла эстетической ценности.

Во второй половине 70-х годов рецептивно-эстетические исследования теряют первоначальный эвристический импульс, начинается полоса осмысления и обработки тех теоретических положений и допущений, под знаменем которых в западной филологии, искусствоведении и эстетике возникал рецептивно-функциональный подход к литературе и искусству.

Работам, появляющимся в конце 70-х — начале 80-х годов, присуща основательность классификаций и учет всех возможных связей и отношений в конкретной рецептивной ситуации. Иногда эти работы излишне дотошны и в них слишком велика доля схем, моделей и других средств формализации знания. Вместо того чтобы двигаться вперед, исследователи еще и еще раз пропускают накопленный материал через сито сложившихся представлений. Нельзя отрицать, что таким путем им удалось выявить некоторые новые отношения и акценты, но все же в теоретико-методологическом плане эти работы малопродуктивны.

Наиболее типична в этом смысле работа западногерманского теоретика Гюнтера Гримма «История рецепции»⁴⁴. В ней изложен весь рабочий аппарат рецептивно-эстетического подхода, вся система его категорий. Однако эту книгу нельзя считать

Grimm G. Rezeptionsgeschichte. München, 1977.

введением в рецептивную теорию, поскольку в ней нет ни простоты изложения, ни внедрения рецептивного подхода в существующую систему гуманитарного знания.

Работы конца 70-х — начала 80-х годов отличаются логической развернутостью и отработанностью, высоким уровнем систематизации материала. Первые крупные исследования, в которых предпринята попытка теоретически осмыслить место и специфику рецептивно-эстетического подхода, появляются из-под пера известных западногерманских литературоведов и теоретиков литературы Г. Р. Яусса, Г. Гримма, В. Изера, Р. Варнинга, Г. Вайнриха и др. Они попытались концептуализировать проблемы, выявленные в ходе исследований по истории литературы. Не случайно первая концептуально нацеленная работа в этой области — исследование Г. Р. Яусса — называлась «История литературы как провоцирование литературной теории»⁴⁵ (т. е. подчеркнуто активизирующее влияние исторических исследований на проблемное поле теории).

Многие исследователи отмечают, что рецептивная теория: вращается вокруг двух основных проблем: 1) историзм и 2) социальность литературы⁴⁶. Именно взгляд на литературу со стороны ее потребителя (читателя) позволил нагляднее представить ее укорененность в системе социальных связей, ее зависимость от конкретных условий функционирования культуры в обществе. Тем самым был отвергнут герметически-структуралистский подход к интерпретации литературы с точки зрения имманентности художественных структур, с точки зрения автономности художественных произведений и атомарности их строения. Рецептивная эстетика, как считают ее теоретики, расширила горизонт представлений о литературе и искусстве и позволила избавиться от некоторых предрассудков традиционной теории, в частности отвергла идею об атомарно-герметической природе произведения и неизменности его смысла и ценности. У художественного произведения нет и не может быть абсолютных, «единственно истинных» смысла и ценности. Последние всегда определяются в конкретно-историческом контексте культурной и социальной жизни и поэтому исторически изменчивы и подвижны. В этом проявляется историческая конкретность художественного смысла и ценности.

В то же время рецептивная эстетика подняла вопрос о традиции, о механизмах этой динамики прерывности и непрерывности в художественной культуре. Каждое художественное произведение с двух сторон, двумя способами вплетено в историческую традицию: и со стороны восприятия его читательской аудиторией, и со стороны исторической сформированности эсте-

⁴⁵ См.: *Jauff H. R. Literaturgeschichte als Provocation der Literaturwissenschaft. Konstanz, 1967.*

⁴⁶ *Barner W. Wirkungsgeschichte und Tradition.— In: Literatur und Leser. Stuttgart, 1975, S. 85.*

тического сознания. В первом случае перед нами традиция восприятия того или иного конкретного произведения, во втором — традиция становления читателя и формирования его эстетического сознания, его художественно-рецепционной способности и эстетического отношения к искусству. Обе эти стороны взаимодействия произведения и читателя обрели в рецептивной эстетике свое терминологическое обозначение, однако они нередко противопоставляются друг другу вопреки их реальному диалектическому единству. Первая сторона — это история «читательских» реализаций смысла произведения, вторая — история формирования эстетических предпочтений, художественного вкуса. Обе эти стороны необходимы для теоретического осмысления проблемы восприятия. Попытки же обосновать приоритет какой-либо одной стороны, время от времени возникающие в западной теории, носят схоластический характер и мало чем обогащают рецептивно-эстетические представления.

Западногерманский теоретик К. Р. Мандельков полагает, что проблема взаимодействия читателя и текста до сих пор остается теоретически не разрешенной, потому что исследователи, изучая это взаимодействие, учитывают лишь историю читательского признания, социологию публики и конкретные влияния (в том числе внеэстетические) на реципиентов⁴⁷ Мандельков «смазывает» различия между терминами «взаимодействие» и «восприятие».

В современных западных рецептивно-эстетических исследованиях можно выделить несколько проблемных плоскостей, в которых ведется изучение восприятия литературы и искусства.

Во-первых, в работах Г. Р. Яусса рассматривается восприятие искусства в контексте истории, реконструируется историческая логика восприятия как социокультурного феномена. Яусс характеризует исторические формы рецепции, пытается выстроить типологию восприятия и нарисовать развернутую картину становления его современных форм.

Во-вторых, в работах В. Изера делается попытка вычленив в художественном тексте эстетически значимые структуры, чтобы по ним определить тип восприятия, а также поднимается вопрос о «внутреннем читателе» (имеются в виду личностные параметры художественного восприятия).

В-третьих, Г. Гримм стремится систематизировать рецептивные исследования, осмыслить их возможности в изучении литературного процесса. Он пытается определить и осмыслить удачу и неудачу каждого типа рецептивно-эстетических и рецептивно-исторических исследований. Его работы информативны и разносторонне представляют движение рецептивной проблема-

Mandelkow K. R. Probleme der Wirkungsgeschichte.— In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, II (1970), H. 1, S. 71.

тики. Он считает, что до сих пор в эстетике сохраняется традиционная иллюзия о том, что произведение обладает некоторыми дискретными, автономными эстетическими качествами, которые исторически развертывают свое воздействие на аудиторию⁴⁸.

Отдельные аспекты рецептивно-эстетического подхода выделяются в особые области исследования. Таковыми являются проблемы интерпретации (особенно в соприкосновении с герменевтикой), типология читателя и восприятия, историзм эстетического смысла и т. д. В рамках рецептивного подхода был дан мощный толчок для развития всего западного эстетического сознания, заострилось теоретическое видение функционирования искусства в современной культуре.

Проблематика, выдвинутая рецептивной эстетикой, реально и отчетливо акцентирует внимание теории литературы и искусства на важных и недостаточно учитывавшихся ранее аспектах художественной культуры. Однако эти аспекты субъективизируются рецептивной эстетикой.

МЕХАНИЗМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ. РЕЦЕПЦИОННАЯ УСТАНОВКА

В известном смысле психология художественного восприятия зеркальна по отношению к психологии художественного творчества. Рецепция художественного произведения многопланова. Она совмещает в себе: непосредственное эмоциональное переживание; постижение логики развития авторской мысли; богатство и разветвленность художественных ассоциаций, втягивающих все поле культуры в акт понимания и оценки.

Моментом художественного восприятия является «перенесение» реципиентом образов и положений из произведения на собственную жизненную ситуацию, идентификация героя со своим «я». Идентификация сочетается с тем, что реципиент противопоставляет себя герою и относится к нему, как к «другому». Благодаря такому сочетанию отождествления и установления различия реципиент обретает возможность проиграть в воображении, в художественном переживании одну из не исполненных в жизни ролей и обрести жизненный опыт этой не прожитой, а проигранной в переживаниях жизни.

Игровой момент в художественной рецепции опирается на игровые аспекты самой природы искусства, которое рождается как подражание трудовой деятельности человека, копирование ее и в то же время подготовка к ней. В восприятии все эти сущностные генетические моменты искусства повторяются. В игровой ситуации реципиент обретает опыт, передаваемый ему художником через систему образов. Игровой момент в художественном восприятии — это своеобразная операция, кото-

⁴⁸ Grimm G. Rezeptionsgeschichte, S. 28.

рую проводит отправитель информации над мировосприятием и сознанием реципиента.

Однако к рассмотренным аспектам художественной рецепции нельзя сводить ее сложную процедуру. Важным вспомогательным моментом в ее механизме является синестезия — взаимодействие зрения, слуха и других чувств в процессе восприятия искусства.

Рассмотрим этот вопрос более подробно, обращая преимущественно к примерам из области такого наиболее сложного для восприятия вида искусства, как музыка.

Музыкальные слуховые образы оказывают определенное воздействие на зрительный ряд в воображении реципиента. На этом основана проблема окрашенности поэтического звука, особенно глубоко проявившая себя в поэзии символистов. Этот же эффект лежит в основе цветового видения музыки, которым обладали некоторые композиторы и живописцы. Осознание этого момента в музыке связано с проблемами светомызыки, в частности с творчеством русского композитора и пианиста А. Скрябина. Для осознания же музыкального начала в живописи особенно много сделал литовский художник М. Чюрлёнис.

Цветовой аспект восприятия звука есть лишь один из возможных вспомогательных психофизических механизмов художественной рецепции. Второй такой механизм связан с литературно-сюжетными и зрительно-фигурными ассоциациями. Этот момент присущ и музыкальному восприятию, причем не только оперы, песенного творчества или оратории, которые имеют определенную литературно-сюжетную основу, но и рецепции симфонической музыки. Знаменитая французская пианистка М. Лонг рассказывает, что К. Дебюсси воспринимал музыку в зрительно-литературных образах. И не случайно менестрели, связанные с англосаксонским бытом, воспринимались Дебюсси глазами Тулуз-Лотрека.

Способствуют ли музыкальному восприятию литературные и зрительные ассоциации? Одни теоретики полагают, что слушатель при восприятии музыки должен видеть картины, пластические образы, что перед ним непременно разворачиваются зрительно-смысловые сюжеты. Иначе переживание музыки неполноценно. Другие теоретики, подчеркивая специфичность музыкального языка, его собственное богатство и выразительность, полагают, что музыка не нуждается в переводе звукового ряда в зрительный и что последний является покушением на чистоту музыки. На деле процесс восприятия музыки сложен и многослоен, он может включать в себя синестезию, зрительные и другие немзыкальные ассоциации.

Г. Гейне в повести «Флорентийские ночи» говорит о втором музыкальном зрении — способности при каждом тоне видеть адекватную звуковую фигуру — и описывает свои впечатления от концерта великого скрипача: «...с каждым новым взмахом смычка предо мною вырастали зримые фигуры и картины».

языком звучащих иероглифов Паганини рассказывал мне множество ярких происшествий...»⁴⁹. Воображение Гейне трансформировало музыкальные образы в зрительные и литературные. И в этом нет нарушения норм музыкального восприятия. Характер ассоциаций при музыкальном восприятии обусловлен направлением одаренности человека, его опытом, арсеналом художественных и жизненных впечатлений, хранимых памятью. Так, французский психолог Т. Рибо заметил, что музыка особенно часто вызывает картины и образные сцены у людей, занимающихся рисованием и живописью.

Важным аспектом художественной рецепции является ее аллегорическо-ассоциативный характер. Круг ассоциаций обширен: аналогии с известными фактами художественной культуры, внехудожественные связи, воспоминания о жизненных переживаниях. Ассоциации обогащают восприятие музыки, оно становится полнее, объемнее. Весь жизненный опыт слушателя преломляется через музыку в процессе ее переживания. Внемузыкальные ассоциации благодаря ритму породнены с жестом, движением, танцевальностью. Чуткое хореографическое «прочтение» помогает углублению музыкального восприятия.

Механизм художественной рецепции связан с пространственно-временными ассоциациями. Восприятие произведения включает три важных элемента: рецепцию настоящего (непосредственное музыкальное звучание, сиюминутное восприятие изображенного на полотне или читаемого в данный момент литературного текста и т. д.), рецепцию прошлого (непрерывное сравнение с уже прослушанным, когда-то виденным или прочитанным: в поэзии этот аспект восприятия усиливается рифмой, в живописи — «прочтением» и домысливанием событий, предшествующих изображенным) и рецепцию будущего (предвосхищение на основе проникновения в логику движения художественной мысли дальнейшего ее развития: представление о последствии в изобразительном искусстве, о дальнейшем развитии литературного сюжета и т. п.).

Одна из особенностей механизма художественного восприятия обусловлена тем, что в известном смысле каждый вид искусства является исполнительским. Например, в литературном высказывании можно видеть запрограммированного исполнителя. Иными словами, при литературном восприятии в одном лице сочетаются исполнитель («для себя») и реципиент. Чтение, равно как и «исполнительство для себя» при восприятии других видов искусства, имеет свой стиль. Одно и то же литературное произведение можно «исполнить для себя» по-разному, т. е. прочесть и проинтерпретировать в разном ключе.

Важным психологическим фактором восприятия искусства является рецепционная установка, опирающаяся на предшествующую систему культуры, исторически закрепленную в нашем

⁴⁹ Гейне Г. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1958, т. 6, с. 369.

сознании всем предыдущим опытом. Рецепционная установка — предварительная настроенность на восприятие, которая действует на протяжении всего процесса художественного переживания.

Появление новых музыкальных идей, именуемых «новой музыкой», происходит циклически (примерно раз в 300 лет). Каждая «новая музыка» приводит к радикальным переменам в понятии гармонии. Для рецепции нового в искусстве требуется готовность не цепляться за старую установку, способность ее модернизировать и непредвзято воспринимать произведение во всей его необычности и исторической оригинальности. История искусства учит не торопиться с приговорами. Обновление искусства, появление новых средств и принципов творчества не умаляют значения эстетических ценностей прошлого. Шедевры остаются вечными современниками человечества, и их художественный авторитет — исходная установка их восприятия.

При восприятии художественного текста важен рецепционный настрой, который складывается благодаря рецепционному предварению. Последнее содержится в названии произведения и в сопровождающих его определениях и пояснениях. Так, еще не начав читать литературный текст, мы уже знаем, будем ли мы воспринимать стихи, прозу или драматическое произведение, а также из обозначающего жанр подзаголовка и по различным признакам узнаем, ожидает ли нас поэма или роман, трагедия или комедия и т. д. Эта предваряющая информация обуславливает уровень ожидания и определяет некоторые стороны рецепционной установки.

Рецепционная установка порождает определенное рецепционное ожидание, а оно включает в себя стилистическое настраивание и жанровую ориентированность восприятия. С. Эйзенштейн справедливо отмечал, что аудитория так стилистически воспитана на комедиях Чарли Чаплина или Харно Маркса, что любую их вещь уже авансом воспринимает в их стилевом ключе. Но из-за этого произошло немало трагедий при переходах автора от одного жанра к другому. Если комик хочет, например, начать работать в драме или патетик хочет перейти на комический жанр, они должны считаться с этим явлением⁵⁰.

Уже начальные строки, сцены, эпизоды произведения дают представление о его целостности, об особенностях того художественного единства, которое реципиенту предстоит эстетически освоить. Другими словами, стиль, который и является носителем, гарантом, выразителем художественной целостности произведения и который дает о себе знать в первой же фразе, также обуславливает настрой воспринимающего на определенную эмоционально-эстетическую волну. Рецепционно-информа-

тивное значение стиля как раз и заключается в том, что он определяет потенциал восприятия, т. е. готовность воспринять определенный объем смысловой и ценностной информации.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ

Художественное восприятие — это взаимоотношение произведения искусства и реципиента, которое зависит от субъективных особенностей последнего и объективных качеств художественного текста, от художественной традиции, а также от общественного мнения и языково-семиотической условности, равно исповедуемой автором и воспринимающим субъектом. Все эти факторы исторически обусловлены эпохой, средой, воспитанием. Субъективные аспекты восприятия определяются индивидуальными особенностями, присущими данному человеку: дарованием, фантазией, памятью, личным опытом, запасом жизненных и художественных впечатлений, культурной подготовкой ума и чувств. Подготовленность реципиента к художественному восприятию зависит и от того, что он пережил лично и что узнал из книг или почерпнул из других областей искусства. Последнее можно было бы назвать вторичным жизненным опытом.

Художественный текст несет в себе мысль и в пластической форме, и в форме идей, не опосредствованных изображением. Семантический центр произведения может смещаться как в сторону изобразительного, так и в сторону непластического, собственно интеллектуального начала. Нельзя ни отвергать, ни преувеличивать значение каждого из этих начал в произведении. Так, в живописи или скульптуре название включает в себе непластический аспект восприятия. В литературном тексте наряду с изобразительным началом всегда присутствует и непластическое. Об этом свидетельствует опыт интеллектуальной литературы, а также наличие символических образов в литературных произведениях разных направлений и жанров. В своих теоретических исследованиях Г. Лессинг убедительно опроверг положение «поэзия — говорящая живопись».

Произведение — структура, определяющая восприятие, пробуждающая активность воспринимающего субъекта. Поэтому искусство, а вслед за ним и эстетика должны ориентироваться на находящееся в процессе развития рецептивное сознание своего современника. Таким ориентиром должно быть художественно восприимчивое сознание, опережающее свою эпоху. При этом важно не считать читателя, слушателя или зрителя конечным пунктом художественной коммуникации. Ведь человек, вдохновленный, воспитанный, суггестивно зараженный художественным произведением, оказывает определенное воздействие на действительность и на последующий художественный процесс. И такое воздействие тоже не является конечным пунктом, поскольку с него начинается дальнейшее прогрессивное движение художественного производства.

Онтология произведения (его социальное бытие) таит в себе некоторые парадоксы. С появлением готового продукта художественной деятельности художественный текст переходит из фазы становления в стадию бытия, а деятельность превращается в «овеществленную деятельность». Однако как «овеществленная деятельность» продукт художественного творчества существует только в возможности. Продуктом «в действительности» он становится лишь в процессе потребления. Производство осваивается в процессе восприятия и становится неотъемлемой частью того общественного и индивидуального сознания, овеществленным выражением которого оно является. Вне потребления художественный текст существует лишь как потенциальное произведение, а значит его существование неполноценно.

Мир произведения овеществлен в языке, и воспринимающий проникает в этот мир лишь через эту овеществленность — через художественный текст, который есть упорядоченная, сложная и относительно завершенная последовательность знаков, соответствующая упорядоченной, сложной и относительно завершенной семантической структуре. В этом смысле текст всегда замкнут. Художественное же произведение — это текст в его разомкнутости, в его социальных связях, в его общественном происхождении и бытии, в его включенности в социальное функционирование.

Произведение лишь относительно идентично самому себе. Абсолютно равным себе оно могло бы быть в том случае, если бы выражающие его смысл материальные объекты — знаки — соотносились в процессе художественного восприятия с неизменяющимися языком, действительностью, идеалами, реципиентами. Это не означает, однако, релятивистского растворения произведения в бесконечном количестве его восприятий. При всей изменчивости обуславливающих существование и восприятие произведения социальных полей (культуры, общественного мнения, языка), оно все же содержит в себе устойчивую программу рецепции: оно есть трагедия или комедия; его сюжет воспроизводит определенную последовательность событий; в нем наличествует устойчивая система пластических образов и взаимосвязанная с ней система идей и оценок.

Гете подчеркивал, что именно людям суждено вызвать «к жизни духа и сердца произведение, состоящее из одних лишь слов и букв»⁵¹. Произведение (и в этом своеобразии художественной рецепции) интимно обращается к воспринимающему его человеку, вступает с ним в личный контакт и взаимодействует с его неповторимым личным опытом. Поэтому у каждого читателя создается свой образ Наташи Ростовской и своя концепция «Войны и мира». В известном смысле, сколько зрителей, столько и Гамлетов. При этом множество зрителей по-

⁵¹ Goethe I. W. Werke [Weimarer Ausgabe] Abteilung IV, Bd. 38, S. 228.

множается еще и на множество исполнителей: столько Гамлетов, сколько зрителей посмотрело Гамлета-Смоктуновского, Гамлета-Скофилда, Гамлета-Высоцкого. И все же Гамлет один и един — это Гамлет Шекспира. Он инвариантен, а его исполнители и реципиенты лишь варьируют художественную информацию, заключенную в этом образе. Причем границы «раскрытия» «веера» интерпретаций обусловлены программой восприятия, которая содержится в художественном тексте. Сам же этот «веер» (многообразие восприятий) возникает благодаря встрече произведения с разными эпохами, разными рецепционными группами, разными личностями с неповторимым жизненным опытом. Произведение ведет диалог с читателем. Восприятие художественного текста есть общение с ним. Текст и реципиент идут друг другу «навстречу», взаимообогащают друг друга.

В зрительном зале детского театра во время детского спектакля можно услышать, как маленькие реципиенты воспринимают действие пьесы: «Оглянись!» — кричат они Красной Шапочке, не замечающей волка. «Уходи!» — прогоняют они серого разбойника. Дети ведут себя так, как будто художественный текст не замкнут в себе и в него можно вмешиваться путем обратной связи! Как же нужно воспринимать искусство? Правильно ли столь активное и непосредственное его восприятие? Известна история, когда на представлении трагедии Шекспира «Отелло» вполне взрослый зритель был так по-детски наивен и не в меру активен, так захвачен действием, так возмущен коварством интриги против Мавра, что выскочил на сцену и убил Яго (вернее, актера, исполнявшего эту роль). Опомившись и осознав, что он содеял, этот зритель покончил с собой. Легенда гласит, что их похоронили вместе и на памятнике написали: «Лучшему актеру и лучшему зрителю». Однако лучший ли это зритель? Правильно ли по-детски доверчиво относиться к художественному творению, принимая его за реальность? Или более точной формулой художественной рецепции будет та, при которой художественные эмоции выливаются не в активное действие, а в художественное переживание («гармонией упьюсь» и «над вымыслом слезами обольюсь»)? А может быть, лучший реципиент художественной культуры — это человек, способный к «ума холодным наблюденьям»? Решая эту дилемму, Гете выделял три типа читателей: 1) наслаждающиеся, не рассуждая; 2) рассуждающие, не наслаждаясь; 3) судящие, наслаждаясь, и наслаждающиеся, рассуждая. Именно те, кто способен к последнему типу художественного восприятия, по мнению Гете, и воссоздают произведение заново: только они способны присвоить все богатство художественной мысли. Этот третий тип художественного восприятия адекватен природе художественного произведения.

Процесс художественной рецепции очень сложен. И даже вышеприведенное теоретически емкое суждение Гете не отвечает на многие вопросы, связанные с процедурой восприятий ис-

кусства. Должно ли быть восприятие активным и какова мера этой активности? Является ли восприятие сотворчеством, или это — точное прочтение, снятие эмоционально-мыслительного слепок с текста? Должно ли при восприятии отличать художественные образы от реалий, или же следует отождествлять героя произведения с неким живым лицом? Какова должна быть пострепция, т. е. следует ли реципиенту подражать герою и его действиям, или же это не входит в программу восприятия? Число этих вопросов, как и число загадок и парадоксов художественного восприятия, очень велико.

В процессе восприятия точка зрения реципиента колеблется между художественной позицией созерцателя и созерцаемого. Зритель видит все глазами Гамлета, а с другой стороны, он видит самого Гамлета своими собственными глазами. Всякий зритель сразу и Гамлет и его созерцатель.

Характер художественной рецепции определяется не только художественным текстом, но и особенностями реципиента. Прежде чем воспринять смысл и ценность произведения, реципиент воспринимает его интонационно-эмоциональную сторону. Весь рецепционный процесс протекает на фоне и при катализирующем воздействии интонации. Реципиент испытывает ее художественно-суггестивное воздействие.

Один из типов широко понимаемой интонации любого художественного текста — «жест» лирического субъекта. Б. Брехт подчеркивал, что для художественной речи важна жестовая техника и что речь должна точно следовать жестам говорящего лица⁵². Художественно-коммуникативные возможности интонации раскрываются в этом, заложенном в тексте, внутреннем жесте, который способен воздействовать на реципиента. Не только актер-исполнитель, но и читатель применяет жестовый принцип при чтении повествования или стиха. Он про себя или вслух реализует интонационный потенциал произведения. Интонация несет в себе и смысловую информацию, и ценностную ориентацию по отношению к художественно осваиваемому миру.

Художественное восприятие превращает художественное произведение в факт сознания, осуществляет присвоение художественной мысли автора реципиентом, который в меру своих способностей и культурной подготовленности поднимается до общения с Шекспиром, Моцартом, Рафаэлем, Пушкиным. Опыт отношения великих художников к жизни, их мирозерцание, их творческая концепция в той или иной степени становятся содержанием сознания реципиента, ориентирами его отношения к действительности.

⁵² Brecht B. Über Lyrik. Berlin; Weimar, 1964, S. 101.

Труд реципиента по осмыслению художественного текста — один из факторов эстетического наслаждения. Между доступностью и гедонистическим потенциалом произведения существует закономерная связь. Упрощение художественного текста приводит к снижению трудности его рецепции, что, в свою очередь, ведет к снижению гедонистических аспектов восприятия. Усложнение текста, напротив, сопровождается повышением трудности художественного восприятия, снижает доступность произведения, но бóльшая затрата рецепционных усилий обуславливает возрастание художественного наслаждения. Крайние позиции в этих противоположных тенденциях занимают, с одной стороны, массовая культура с ее примитивными поп-артистскими поделками и кичем, а с другой — снобистское элитарное искусство. Подлинно высокое искусство, художественная классика всегда находит точную меру взаимоотношения этих двух противоположных тенденций, меру отношения доступности и гедонистической потенции произведения.

Народность искусства не синоним его доступности. Под сенью упрощенного их отождествления легко укрыться поделкам массовой культуры. Искусство социально призвано вести за собой публику. Художник должен быть впереди своей аудитории. Ретроградная критика часто встречает новаторское творчество лозунгом «массам это непонятно». Социальная значимость искусства зависит не только от того, сколь широкая публика овладела произведением, но и от того, сколь потенциально высокие идейно-художественные ценности оно содержит в себе. Дорости до них, освоить эти духовные богатства становится важной общекультурной задачей. Понятность искусства исторически изменчива.

Художественное наслаждение — специфический момент художественной рецепции. Оно — гарант и показатель того, что искусство утверждает самоценное значение личности и не рассматривает ее лишь как социального функционера, призванного решить определенные исторические задачи. Важный гуманистический смысл искусства в том и состоит, что оно в своих шедеврах утверждает: исторический прогресс должен твориться усилиями людей, но не вопреки личности, а во имя нее и для нее. Утверждение самоценного значения личности становится дополнительным стимулом ее социализации и общественной активности.

В современной науке проблема художественного наслаждения уже не раз подвергалась количественному и качественно-аналитическому анализу. Так, большую известность приобрела формула американского математика Дж. Биркгофа, согласно которой эстетическая мера (М) прямо пропорциональна упорядоченности (О) и обратно пропорциональна сложности (С). Формула

Биркгофа: $M=O/C$. Однако, на мой взгляд, более убедительна точка зрения Г Айзека, хотя и она не охватывает все стороны такого сложного феномена, как эстетическая мера. Айзек считает, что эстетическая мера является произведением, а не отношением упорядоченности и сложности и предлагает формулу: $M=O \cdot C$. И действительно, интенсивность художественного восприятия и наслаждения прямо пропорциональна упорядоченности и сложности художественного феномена. При прочих равных условиях менее сложное произведение более доходчиво, более массово, но менее действенно. Существенный момент художественного восприятия: реципиент испытывает чувство полноты и наибольшей удовлетворенности, когда эстетическая форма повторяема и разнообразна.

Художественное восприятие творчески активно, и эта активность прямо пропорциональна интенсивности эстетического наслаждения, которое, в свою очередь, прямо пропорционально упорядоченности и сложности художественного произведения и сбалансированности в нем разнообразия и повторяемости.

При этом сложность произведения должна прямо соответствовать его художественно-концептуальной глубине и обуславливаться ею. Истинное искусство идет не вслед за реципиентом, а впереди него, поднимая человека, его художественный вкус на более высокий уровень. Социальная и эстетическая эффективность и ценность искусства определяются мерой опережения его художественным потенциалом культурных возможностей реципиента.

Можно сделать следующий вывод и дать своего рода футурологический прогноз.

Во-первых, в художественной культуре будет нарастать тенденция упорядоченности и увеличения сложности, а также одновременно будут увеличиваться и разнообразие, и повторяемость.

Во-вторых, углубление эстетического воздействия на личность будет сочетаться с расширением воздействия искусства на массы, с охватом все более и более широких слоев, с их вовлечением в потребление самых высоких и сложных форм искусства.

В-третьих, в связи с развитием тенденции превращения всякого труда в труд творческий в художественной культуре будет возрастать потребность в многообразии художественных языков, в разнообразии видов искусства.

ПОНИМАНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Понимание есть завершающий этап коммуникации, начинающейся с творческого акта, с авторского самовыражения, с запечатления себя в определенном типе деятельности, в высказывании в тексте, которые нацелены на передачу мыслей, чувств, целей, информации от коммуникатора к реципиенту. У этого

процесса есть ряд трудностей. О них пишет поэт:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь,
Взрывая, возмутишь ключи —
Питайся ими — и молчи!⁵³

По мнению М. Бахтина, понимание — онтологический аспект познания, отражающий «встроенность» интерпретатора в мир природы и культуры. Понимание — один из видов «мысли в мире», в отличие от видов «мысли о мире» (объяснение)⁵⁴.

М. М. Бахтин видит в процессе понимания четыре момента: 1) психофизиологическое восприятие знака; 2) его узнавание; 3) понимание его значения в определенном контексте; 4) активно-диалогическое понимание.

Последний момент особенно существен при понимании художественного текста, которое всегда построено по типу диалогического общения. При этом диалогичность есть встреча двух разных точек в процессе общения. Понимание — вчувствование в духовный мир другого человека, сопереживание его чувств и мыслей.

Понимание — процесс сопереживания интерпретатором мыслей, чувств, намерений другого человека.

Герменевтика подчеркивает системный характер понимания.

Понимание — тип знания, не обладающий самостоятельным значением и не способный ни подтвердить, ни опровергнуть содержание знания⁵⁵.

Понять — усвоить смысл, открыть и пережить то духовное состояние, которое пережил автор текста в процессе творческого акта. Понять можно лишь знаковую систему, которая ранее была наделена смыслом. Наделены смыслом продукты человеческой деятельности, т. е. феномены материальной и духовной культуры. Они все воплощают в себе мысли, чувства, цели человека и поэтому могут стать объектами понимания.

Понимание вовсе не есть соприкосновение душ. Мы понимаем мысль автора настолько, насколько мы оказываемся конгениальны ему; в мысли же запечатлевается духовный мир автора, однако не полностью и не только этот духовный мир, но и реальность, преломленная в нем. Автору не удастся полно самоосуществить себя в тексте. Зазор остается. Кроме того, объем духовного мира автора шире самого обширного авторского текста. Понимание имеет дело с текстом, а не с духовным миром человека, хотя они и не чужды друг другу.

Понимаемое интерпретируется в процессе понимания. В ряде работ по герменевтике понимание рассматривается как прида-

⁵³ Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. М.; Л., 1933, т. 1, с. 191.

⁵⁴ См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 364.

⁵⁵ См.: Малиновская К. В. Понимание и его роль в науке.— Филос. науки, 1974, № 1, с. 49—55.

ние, приписывание смысла тому, что мы понимаем⁵⁶. Такое объяснение сути понимания носит явно субъективистский характер. «Приписывание» смысла предполагает его привнесение в текст от воспринимающего. Конечно, нельзя отрицать рецептивную активность читателя (слушателя, зрителя), которая участвует в самом онтологическом конституировании текста, в его исторически меняющемся социальном бытии. И все же понимание выявляет объективный онтологический пласт культурных традиций, запечатленных, с одной стороны, в тексте, а с другой стороны, в духовном мире и культурной подготовке интерпретатора. Мера и степень понимания в значительной степени зависят от уровня адекватности или схожести, или близости этих традиций. А. Л. Никифоров следующим образом развивает свою концепцию понимания: «Смыслы, которые индивид приписывает объектам понимания, он черпает из своего внутреннего мира — мира индивидуального сознания, образующего основу понимания»⁵⁷. О проблеме «приписывания смысла» объекту понимания я уже говорил выше, отрицая субъективизм этой формулировки. А. Л. Никифоров усугубляет субъективизм своей концепции понимания, подчеркивая, что его основой является внутренний мир, индивидуальное сознание воспринимающего. Между тем в не меньшей степени, чем на индивидуальное сознание, понимание опирается на коллективный опыт и традицию, запечатленные в языке, на знаковую систему, зашифровавшую смысл, на знание кода и историко-культурных контекстов эпохи написания текста, и эпохи, в которую происходит его восприятие, и т. д.

Индивидуальное сознание возрастает на основе социальной действительности данной эпохи, ценностных ориентаций, культурных традиций и установок социальной группы, к которой принадлежит данная личность. Это индивидуальное сознание определяет понимание. Осознавая текст, личность включает его в свой внутренний индивидуальный смысловой контекст, сопоставляя и сообразовывая с ним смысловые единицы, и через эти сопоставления интерпретирует текст и выявляет его смысл. Индивидуальный контекст верно определяется А. Л. Никифоровым как возникающий из усвоения человеком культуры общества (общее) и личного жизненного опыта (индивидуальное). Однако не только этот контекст участвует в процессе интерпретации. Понимание всегда встроено в определенную культурную традицию и опирается на объективную инвариантную программу переживания и смыслообразования, заложенную в тексте.

В отличие от познания понимание имеет дело с интенциональными явлениями, с преднамеренной культурной деятель-

⁵⁶ Никифоров А. Л. Семантическая концепция понимания.— В кн.: Проблемы объяснения и понимания в научном познании. М., 1982, с. 51.

⁵⁷ Там же, с. 53.

ностью. Понимание связано с познанием, но не тождественно ему.

К. Маркс писал: «Познавательные возможности эпохи обусловлены горизонтом понимания. Мы можем познавать только при данных нашей эпохой условиях и лишь настолько, насколько эти условия позволяют»⁵⁸ Понимание отличается от познания. Понимание не относится к природным явлениям, т. е. они не обладают ни целью, ни смыслом. Только теологическая точка зрения, согласно которой природные явления выражают цели и смысл, заложенные в природу богом, позволяет говорить об их смысле и о понимании через природу ее творца.

Взаимоотношение между герменевтикой и гносеологией — предмет раздумий ряда философов. Так, Р. Чиз в статье «Понимание: эпистемологические вопросы» (заметим, что эпистемологией в западной философской традиции часто называют теорию познания, гносеологию) подчеркивает, что для процесса познания важны и продуктивны дедукция и индукция, однако они не достаточны ни для понимания, ни для объяснения механизма этого процесса. Вместе с тем, по мнению Чиза, рациональное обоснование понимания может быть достигнуто лишь на основе гносеологии⁵⁹. Последователь Чиза Г. Кюнг считает необходимой разработку особой логики понимания⁶⁰.

Интерпретация — основа понимания текста, охватывающая все межличностные и межгрупповые коммуникации, все семиотические системы. Музыкант интерпретирует исполняемое произведение, литературный критик — произведение текущей литературы, переводчик — мысли, выраженные на языке оригинала, истукновед — картину, математик — формулу.

Понимание — творческий результат процесса интерпретации.

ДИАЛЕКТИКА ИСТОРИЧЕСКОГО, ГРУППОВОГО И ИНДИВИДУАЛЬНОГО В ПОНИМАНИИ ТЕКСТА

Писательство есть осуществление потребности в общении. Известный физиолог А. А. Ухтомский писал: «Были и есть счастливые люди, у которых всегда были и есть собеседники и, соответственно, нет ни малейшего побуждения к писательству. Это, во-первых, очень простые люди, вроде наших деревенских стариков, которые рады-радешеньки всякому встречному человеку, умея удовлетвориться им как искреннейшим собеседником. И, во-вторых, это гениальнейшие из людей, которые воспринимаются человечеством как почти недостижимые исключения; это уж не искатели собеседника, а можно сказать, вечные собеседники для всех, кто потом о них слышал и узнавал.

⁵⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 556.

⁵⁹ Chisholm R. Verstehen; The Epistemological Questions.— *Dialectica*, v. 33, N 3/4, p. 233.

⁶⁰ Kung G. Understanding and its Rational Justification.— *Ibid.*, p. 219—222.

Таковы Сократ из греков и Христос из евреев. Замечательно, что ни тот, ни другой не оставили после себя ни строчки. У них не было поползновения обращаться к далекому собеседнику. О Сократе мы ровно ничего не знали бы, если бы за ним не записывали слов и мыслей его собеседники — Платон и Ксенофонт...»⁶¹.

Ухтомский подчеркивает, что писательство возникает из неудовлетворенной потребности в собеседнике. Одним из важнейших аспектов общения является понимание собеседника. Писатель осуществляет свою мысль в художественном тексте, который становится опосредствующим звеном общения с читателем.

Произведение интенционально, т. е. направлено на читателя, на определенный тип читательского восприятия. Оно несет в себе определенный объем и вектор мыслей и чувств, определенную программу переживаний, в тексте запечатлевается определенная интонационная система. Авторская интонация, воплощенная в произведении, находит отзыв в уме и сердце читателя. Интонация рождает не только стих, но и прозу, и характеры в ней. По свидетельству Каверина, Ю. Тынянов говорил: «Речевая интонация смещается в прозе, но это не мешает ей упорно стремиться к воспроизведению живой разговорной речи. В дальнейшем развитии интонация связывается с жестом, а жест подсказывает лицо, персонаж, характер. (Впоследствии я не раз был свидетелем практического воплощения этой мысли: работая, Ю. Тынянов „превращался“ в Кюхельбекера, Булгарина, Грибоедова и даже Нессельроде). Как ни далека художественная проза от устной речи с ее бесчисленными оттенками интонации, все равно в конечном счете *каждая книга становится „говорящим лицом“*, т. е. *обращена к читателю, как речь, и требует отзыва, ответа*» (Курсив наш.— Ю. Б.)⁶².

Присвоение читателем богатств, заложенных в произведении, предполагает понимание его смысла. «Напрасно думают иные,— пишет Тургенев,— что для того, чтобы наслаждаться искусством, достаточно одного врожденного чувства красоты; без уразумения нет и полного наслаждения; и самое чувство красоты также способно постепенно уясняться и созреть под влиянием предварительных трудов, размышления и изучения великих образцов...»⁶³.

Произведение не равно себе. Оно меняется, ибо вступает в диалогическое взаимодействие, в «общение» (в коммуникацию с обратной связью) с читателем. Восприятие последнего есть сотворчество. Своим жизненным и художественным опытом читатель обогащает смысл произведения, несущего в себе запечатленный жизненный и художественный опыт автора. Понима-

⁶¹ Цит. по: Каверин В. Собеседники, с. 218—219.

⁶² Там же, с. 78.

Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12-ти т. М., 1953—1958, т. 2, с. 317.

ние есть зеркальный по отношению к творчеству акт. Об этом хорошо говорит Д. Н. Овсяннико-Куликовский: «Усвоение художественного произведения есть несомненно умственная работа: оно, в известных границах, является повторением творчества автора»⁶⁴. Читательский опыт меняется от эпохи к эпохе, и поэтому каждая эпоха «свежими и нынешними очами» по-своему прочитывает художественное произведение. Читатель «вычитывает» в нем не только то, что сохраняет аромат и смысл эпохи, о которой идет речь в произведении, не только то, что составляет суть эпохи, в которую создавалось произведение, но и особенно активно то, что созвучно эпохе, в которую живет он сам, читатель. «Существует не один Шекспир, но каждая эпоха имеет своего Шекспира, в полном смысле своего, целиком отличного от Шекспира прошлых и последующих времен»⁶⁵.

Не только один и тот же автор, но и одно и то же произведение, и даже один и тот же образ по-разному прочитываются в разные эпохи. При этом быстрое общественное развитие порою в течение 2—3-х десятилетий существенно меняет понимание смысла произведения. Об этом пишет Г. В. Плеханов: «Известно, что Писарев отнесся к Татьяне совсем отрицательно и удивлялся, каким образом в сердце Белинского нашлась симпатия к неразвитой „мечтательной деве“. Эта разница в отношении двух просветителей к одному и тому же женскому типу чрезвычайно замечательна. Дело в том, что взгляд Белинского на женщину существенно отличался от взгляда на нее просветителей шестидесятых годов. Татьяна подкупала его силой любви, а он продолжал думать, что в любви главное назначение женщины. В шестидесятых годах так уже не думали, и потому для тогдашних просветителей перестало существовать смягчающее обстоятельство, в значительной степени мирившее Белинского с Татьяной»⁶⁶.

Опыт читателя обусловлен не только исторически: внутри каждой эпохи существует ряд рецептивных групп со своими типологическими жизненным и художественным опытом. Характер восприятия произведения в каждой из этих групп иной.

Ги де Мопассан писал: «В сущности, публика состоит из множества групп, которые кричат нам:

- Утешьте меня.
- Позабавьте меня.
- Дайте мне погрустить.
- Растрогайте меня.
- Дайте мне помечтать.

⁶⁴ Овсяннико-Куликовский Д. Н. И. С. Тургенев.— В кн.: Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т., т. 2, с. 98.

⁶⁵ Неудлы З. Старое и новое искусство.— В кн.: Статьи об искусстве. Л.; М., 1960, с. 97.

⁶⁶ Плеханов Г. В. Литературные взгляды В. Г. Белинского.— В кн.: Плеханов Г. В. Избр. филос. соч.: В 5-ти т. М., 1956—1958, т. 5, с. 226—227.

- Рассмешите меня.
- Заставьте меня содрогнуться.
- Заставьте меня плакать.
- Заставьте меня размышлять.

И только немногие избранные умы просят художника:

— Создайте нам что-нибудь прекрасное в той форме, которая всего более присуща вашему темпераменту»⁶⁷.

Внутри каждой рецепционной группы отдельный читатель, подчиняясь общему для данной группы типу прочтения, тем не менее прочитывает произведение по-своему, в соответствии со своей неповторимой индивидуальностью и ее неповторимым жизненным опытом.

Художник рассчитывает на вариантность восприятия произведения, имеет в виду неоднозначность его прочтения, отзвук на разные художественные запросы и читательские интересы. В шутливо-иронической форме об этом пишет А. С. Пушкин, завершая свой грандиозный роман в стихах:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
 Друг, недруг, я хочу с тобой
 Расстаться нынче как приятель.
 Прости. Чего бы ты за мной
 Здесь ни искал в строфах небрежных,
 Воспоминаний ли мятежных,
 Отдохновенья ль от трудов,
 Живых картин, иль острых слов,
 Иль грамматических ошибок,
 Дай бог, чтоб в этой книжке ты
 Для развлечения, для мечты,
 Для сердца, для журнальных сшибок,
 Хотя крупицу мог найти,
 Засим расстанемся, прости!⁶⁸

Однако не только от исторических обстоятельств, не только от рецепционной группы, не только от индивидуальности зависит понимание произведения. Сама индивидуальность имеет свою историю, разные этапы развития и состояния души, и все это сказывается на характере прочтения произведения. Последнее обстоятельство заставляет артистов, в течение многих лет играющих одну и ту же роль, время от времени по-новому «перечитывать» и истолковывать все произведение. К. К. Станиславский авторитетно свидетельствует об этом процессе обновления смысла произведения: «Мне пришлось играть в пьесах Чехова одну и ту же роль по несколько сот раз, но я не помню спектакля, во время которого не вскрылись бы в моей душе новые ощущения, а в самом произведении — новые глубины или тонкости, которые не были мною раньше замечены»⁶⁹.

⁶⁷ *Мопассан Ги де*. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. М., 1958, т. 8, с. 7—8.

⁶⁸ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М., 1937, т. 6, с. 189.

⁶⁹ *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1954—1961, т. 1, с. 221.

Созвучную мнению К. С. Станиславского мысль о росте понимания произведения в ходе роста самого актера высказывает и С. М. Михоэлс: «...весь опыт, весь запас накопленных впечатлений, знаний и вся дисциплина мысли идут на разработку образа...»⁷⁰.

Большое значение в углублении понимания искусства одним и тем же индивидом играет обогащение его жизненного опыта, общий духовный рост. «Если Пушкин приходит к нам с детства,— пишет А. Твардовский,— то мы по-настоящему приходим к нему лишь с годами»⁷¹. А. И. Герцен отмечает, что и взросление человека, и взросление человечества глубоко меняет характер восприятия великих творений: «Места, приводившие меня, пятнадцатилетнего, в восторг, поблекли... а те, которые едва обращали внимание, захватывают душу. Да, надобно перечитывать великих поэтов... Человечество своим образом перечитывает целые тысячелетия Гомера, и это для него оселок, на котором оно пробует силу возраста»⁷².

Прав Дильтей: понимание смысла только по аналогии с собой не раскрывает всей сути глубины содержания феномена художественной культуры. Однако личностное начало, созвучность запечатленных в тексте жизненных моментов читательским интересам и запросам безусловно существенны для процесса прочтения смысла.

И. Н. Певцов писал по этому поводу: «Мне всегда казалось, что, когда мы что-нибудь читаем, мы понимаем только то в читаемом, что составляет комплекс наших собственных (для данного периода) чувств, мыслей и знаний, или то, что составляет уже канун наших познавательных способностей, все же остальное проходит, как бы не задевая нашего существа. Читая Пушкина в 14 лет, я читал себя четырнадцатилетним; читая, скажем, в 30 лет,— себя в 30 лет; и, наконец, читая теперь, читаю себя, едущего из Фрунзе в Ленинград и пишущего эти строки»⁷³.

Таким образом, в понимании художественного текста всегда имеет место диалектика общего (исторического), особенного (рецепционная группа) и отдельного (личность читателя).

АВТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЕГО ПОНИМАНИЕ

Один из важных герменевтических и рецептивно-эстетических вопросов современной критики: является ли авторская интерпретация собственного произведения единственно правильной и не следует ли критику, в случае существования

⁷⁰ Михоэлс С. М. Об образе вообще и мире в частности.— В кн.: Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. М., 1964, с. 137—138.

⁷¹ Твардовский А. Т. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1966—1971, т. 5, с. 12.

⁷² Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1954—1966, т. 1, с. 279.

⁷³ Певцов И. Н. Из писем и записных книжек.— В кн.: Илларион Николаевич Певцов. Л., 1935, с. 87—88.

такого авторского истолкования, свести весь смысловой анализ произведения к выявлению предложенного автором смысла? Современные рецептивно-эстетические концепции, как уже говорилось выше, доказывают, что произведение вступает в общение («диалог») с читателем (слушателем, зрителем). В этом диалоге жизненный опыт реципиента «идет навстречу» и взаимодействует с жизненным опытом автора, запечатленным в тексте. Текст выступает как посредник этого общения. Впрочем, между текстом и автором и текстом и читателем имеется еще один посредник: критика, которая вырабатывает парадигму прочтения текста⁷⁴. Взаимодействие автора и читателя, протекающее по принципу общения, диалога, формирует сам онтологический статус произведения и приводит к разным трактовкам текста. Последние всякий раз зависят от сути исторической эпохи и от характера рецептивной группы, к которым принадлежит читатель, а также от его принадлежности к той или иной культурной традиции и его личного жизненного опыта. Все это говорит о том, что, хотя авторская интерпретация собственного произведения важна и существенна, она не может считаться общеобязательной и единственно правильной. Вместе с тем правомерность множественности прочтений художественного произведения не превращает этот процесс в совершенно релятивный и подлежащий субъективному произволу. Жизненный опыт автора и смысл, запечатленный в произведении, создают устойчивую инвариантную программу переживаний и смыслообретений реципиента в процессе его восприятия и трактовки текста. Сколь ни широка будет амплитуда рецепционных колебаний, сколь ни вариативно будет прочтение произведения, оно будет всегда протекать вокруг определенного стержня, в определенном, пусть и способном к расширению, русле. Поэтому вариативность интерпретаций не приводит к релятивности смысла произведения. Именно эту диалектику изменчивости и устойчивости, вариативности и инвариантности не учитывают многие современные теоретики, принадлежащие к школе рецептивной эстетики, — В. Изер, П. Шонди, Г. Яусс и др.

Наша трактовка при всей своей вариативности и множественности возможных смыслов произведения обусловлена рядом объективных и непреложных факторов: той социальной действительностью, что обусловила создание произведения, и той, что обуславливает его прочтение. Последнее относится также к культурно-исторической и собственно литературной традициям, к полю авторского творчества (предшествующие данному тексту произведения того же автора), к биографии автора и т. д. Все эти объективные факторы внешних связей произведения с действительностью и культурой, его породившими, создают устойчивые объективные параметры вариатив-

См. подробнее: *Борев Ю.* Искусство интерпретации и оценки: (Опыт прочтения «Медного всадника»). М., 1981, с. 41—44.

ной множественности прочтений смысла произведения. Объективные факторы интерпретации не исчерпываются внешними связями произведения с действительностью и культурой. Столь же существенное значение имеют внутренние связи произведения (структура и принципы организации текста, его знаково-семиотическая система, его стиль и т. д.), а также социальное функционирование текста (его читательские интерпретации, предшествующие данной трактовке, поле общественного мнения, критические и литературоведческие прочтения и т. д.). Все эти факторы, имеющие свое объективное фиксированное выражение, обуславливают определенность прочтения смысла художественного текста, несмотря на множественность, вариативность его прочтений.

ГЕРМЕНЕВТИКА — ТЕОРИЯ ПОНИМАНИЯ

Герменевтика происходит от греческого *ερμηνεύω* — «разъясняю», «истолковываю». Этимологию слова герменевтика связывают с именем Гермеса, которого древнегреческая мифология рисовала посланцем олимпийских богов, передававшим их повеления и сообщения людям. В обязанность Гермеса входило истолкование и объяснение того текста, который он передавал. Гермесу приписывали изобретение речи и письма, а также покровительство всей сфере понимания. Роль Гермеса в системе древнеримской мифологии играл Меркурий, он также был посредником между богами и людьми⁷⁵. Говоря о близости термина «герменевтика» с именем бога Гермеса, вспоминают также и то обстоятельство, что порой этого бога наделяли функцией покровительства торговле, а последняя предполагает взаимопонимание.

Герменевтика (теория интерпретации, учение о понимании смысла), как и гносеология (теория познания) и аксиология (теория ценностей), составляет неотъемлемую часть развернутой философской системы. Эта часть не всегда терминологически и структурно выделялась и оформлялась в специальную философскую дисциплину. Отечественная философия вопросами аксиологии занимается вплотную лишь последние 25 лет. Вопросы герменевтики в этом отношении еще «моложе», и здесь пока не так много серьезных работ.

Герменевтика ныне полагает себя сферой духовной деятельности, без которой литературоведение не сможет обстоятельно осмыслить свои задачи. Герменевтика — «явление неоднородное, к ней принадлежат, ее представляют мыслители, по-разному ориентированные и теоретически и социально-политически»⁷⁶.

См.: Черны И. Проблемы анализа текста в марксистско-ленинской философии.— Филос. науки, 1977, № 2, с. 122.

Гайденко П. П. Философская герменевтика и ее проблематика.— В кн.: Природа философского знания. М., 1975, ч. 1, с. 209.

В герменевтике, в соответствии с принципиальными возможностями интерпретационной ориентации, сложился ряд течений, каждое из которых дает свое понимание предмета, целей, методов этой дисциплины: натуралистическое, философское, культурологическое, психологическое, аллегорико-символическое, грамматическое, стилистическое.

За текстом стоит определенная реальность, которая отражается, описывается, фиксируется в тексте. Предметно-объектная герменевтика выявляет реальность, о которой говорится в тексте, и рассматривает интерпретацию как воспроизведение объекта, соответствующего тексту; превращает прочтение произведения в средство постижения воспроизведенной, запечатленной в нем реальности; поясняет через текст описываемый им объект и воспринимает знак в его соотносительности с обозначаемым. При этом критик и историк литературы понимают творчество писателя как зеркало реальности. Исторический процесс нарушает тождественность текста и объекта, о котором говорится в этом тексте. Интерпретация возвращает читателю знание об объекте, стоящем за текстом. Такой подход содержит в себе элемент историзма.

Философское направление рассматривает герменевтику как метод выявления духовного содержания текста, который трактуется как знак присутствия мысли, и ставит себе задачу постичь духовную сущность мыслительной деятельности.

Всякий текст при всей своей неповторимости является представителем некоей общности, он — репрезентация определенной духовной традиции, символ присутствия духовности. В философской герменевтике интерпретация направлена на выявление в тексте духовности, которая, исторически меняясь, сохраняет некую неизменную сущность и своим постоянством обеспечивает непрерывность духовности, отражающую единство исторического процесса.

Согласно культурологической герменевтике текст и объект, о котором говорится в тексте, всегда сохраняют свое единство. Оно не нарушается историей. Культурологическая традиция в теории понимания уходит своими истоками к средневековым антиисторическим и теологическим формам. Предмет, стоящий за текстом, понимается не как реальность, а как традиция (т. е. культура). Объектом интерпретации становится тем самым непрерывность культурной традиции. Текст говорит о культурной ситуации эпохи, в которую он был создан. Поскольку традиция не меняется, текст говорит и о современной интерпретатору культуре, даже если он отделен веками от автора. В этом случае задача герменевтики применительно к литературоведению заключается в том, чтобы вскрыть в тексте постоянное, устойчивое начало — культурную традицию, воплощающую сущность человеческой истории.

За всяким текстом стоит определенная личность автора, которая запечатлевается и самовыражается в тексте. Психологи-

ческая герменевтика (Ф. Шлейермахер, ранний В. Дильтей) направлена на выявление личности автора, стоящей за текстом и запечатленной в нем. Этот тип теории понимания дает анализ точки зрения автора и его отношения к описываемым событиям.

Аллегорико-символическая герменевтика направлена на интерпретацию «темных» мест в тексте и обусловлена необходимостью пояснения его смысла. В этом случае интерпретация направляется на постижение неясностей и «темных» мест, что предполагает использование культуры в качестве «третьего» члена, через который объясняется смысл текста.

Грамматическая герменевтика нацелена на понимание текста через рассмотрение языковых его особенностей.

Стилистическое направление в герменевтике стремится к постижению стилистических особенностей текста и исходит из представления о стиле текста как о важнейшем носителе его смысла.

Помимо этих основных направлений развития герменевтики, исследователи называют еще ряд школ и разновидностей методологии в теории понимания. Так, западногерманский социолог В. Бюль, работающий над проблемами теории понимания, дал классификацию методов понимания, предлагаемых разными теоретическими школами:

1) «понимающий функционализм» (Н. Луман, Г. Мид, Б. Томас), опирающийся на социологическую теорию деятельности (М. Вебер, Х. Беккер) и системный подход (Т. Парсонс);

2) феноменологическая трактовка понимания (А. Шютц, Р. Бертер, Т. Лукман);

3) «понимающий материализм» (Ж.-П. Сартр, А. Лефевр, Д. Колаковски) и «диалектическая социология» (Г. Маркузе, Т. Адорно);

4) лингвистическая герменевтика (Р. Винч, Г. Гадамер, Ю. Хабермас, П. Рикер);

5) критико-идеологическое направление (К. Мангейм, И. Габель)⁷⁷

Эта классификация дополняется некоторыми авторами следующим образом:

6) историческая школа (Л. Ранке, И. Г. Дройзен) и связанная с ней культурологическая теория понимания (поздний В. Дильтей)⁷⁸;

7) онтологическая герменевтика (М. Хайдеггер);

8) герменевтика как общая методология (Э. Бетти, П. Уинч);

9) герменевтика Риккерта и Шелера, предполагающая при-

Luhl W. Verstehende Soziologie: Grundzüge und Entwicklungstendenzen. München, 1972, S. 7—8.

⁷⁸ См.: Федотова В. Г. Понимание в системе методологических средств современной науки.— В кн.: Проблемы объяснения и понимания в научном познании, с. 98.

общение интерпретатора к значениям, заключенным в логике или языке сообщения;

10) герменевтика, социологизирующая предпосылки понимания (Т. Кун, П. Фейерабенд, М. Маклэй, штарнбергская группа)⁷⁹.

При всем многообразии направлений, школ и методологических подходов герменевтики общей чертой для всех них является «недоверие к непосредственным свидетельствам сознания, к провозглашенному Декартом принципу непосредственной достоверности самосознания и обращения к „косвенным“ свидетельствам о жизни сознания, которые воплощаются не столько в логике, сколько в языке»⁸⁰.

Герменевтика стремится к духовной интерпретации текста. Этот завершающий этап герменевтического анализа, раскрывая смысл и значение текста в универсуме культуры, служит развитию духовности в человеке, становлению его как личности, как субъекта культуры.

Одна из трудноразрешимых проблем теории понимания — проблема герменевтического круга. В разных школах герменевтики сложились разные концепции герменевтического круга. По Ф. Шлейермахеру, герменевтический круг состоит в том, что целое понимается через части, а часть постигается только через целое. По В. Дильтею, познающий субъект познает себя через других, но других он понимает через себя. По Г. Гадамеру, постигая традицию, интерпретатор сам находится внутри нее.

Самое распространенное представление о герменевтическом круге: целое нельзя понять, не понимая его частей. Понимание части предполагает, что целое уже понято. Казалось бы, этот круг неразрешим. Однако эта неразрешимость мнимая. Как постичь всеобщее, когда читатель каждый данный момент имеет дело только с отдельным? Герменевтика отвечает: сама природа понимания преодолевает этот круг. Его разрывает духовное отношение, на каждом шагу учитывающее целостность интерпретации. Природа духовной целостности культурного феномена такова, что всеобщее содержит в себе каждый отдельный момент текста, а каждый отдельный его момент содержит в себе всеобщее. Постигая всеобщее, мы постигаем и все отдельное, все частности, и наоборот.

Герменевтический круг размыкается и разрешается, во-первых, тем, что понимание начинается с предварительного уяснения некоторого целого (предпонимание); во-вторых, тем, что части рассматриваются во взаимосвязи и взаимодействии с целым. «Опираясь на... ограниченное понимание целого, в ходе дальнейшей интерпретации добиваются уточнения значения

⁷⁹ Hermeneutik als Weg heutiger Wissenschaft. Salzburg; München, 1971, S. 85—89.

⁸⁰ Гайденко П. П. Герменевтика.— В кн.: Философский энциклопедический словарь. М., 1983, с. 112.

частей, а затем уже, исходя из этого, достигают более полного и глубокого понимания целого. Этот процесс взаимодействия частей и целого повторяется и дальше, приводя каждый раз к уточнению и углублению нашего понимания»⁸¹.

В понятии герменевтического круга раскрывается диалектика взаимодействия частей и целого в ходе понимания. Герменевтика полагает, что понимание есть процесс, на каждом этапе которого достигается определенный уровень понимания (первого порядка, второго порядка, третьего и т. д.). «...Диалектический характер взаимодействия частей и целого в процессе интерпретации свидетельствует об относительном характере всякого понимания. Но это, конечно не исключает, а скорее предполагает абсолютный момент в понимании»⁸². Важные положения, помогающие преодолеть герменевтический круг, мы встречаем в теоретическом наследии В. И. Ленина. Он пишет: «Нельзя понять вне процесса понимания ...Процесс (преходящего, конечного, ограниченного) познания и *действия* превращает абстрактные понятия в законченную объективность»⁸³.

И далее: «Чтобы понять, нужно эмпирически начать понимание, изучение, от эмпирии подниматься к общему»⁸⁴. В этом суждении герменевтическая концепция выстраивается симметрично гносеологической. В ленинской теории познания речь идет об углублении познания от явления к сущности, от сущности первого порядка к сущности второго порядка и т. д. В ленинском представлении процесса понимания речь идет о понимании, идущем от эмпирии к общему. Последнее имеет также ряд уровней («порядки»). Это суждение Ленина также дает ключ к преодолению герменевтического круга.

Предпонимание обуславливает и понимание и познание, поэтому для успешности этих процессов столь важна традиция культуры, в поле которой протекает любое исследование и любая интерпретация. В. Гейзенберг писал: «...нам нужны понятия, при помощи которых мы могли бы ближе подойти к интересующим нас явлениям. Обычно эти понятия берутся из истории науки; они подсказывают нам возможную картину явлений. Но если мы намерены вступить в новую область явлений, эти понятия могут превратиться в набор предрассудков, скорее тормозящих прогресс, чем способствующих ему. Однако и в этом случае мы вынуждены использовать их и не можем преуспеть, отказавшись от понятий, переданных нам традицией»⁸⁵.

⁸¹ Рузавин Г. И. Проблема интерпретации и понимания в герменевтике.— В кн.: Проблемы объяснения и понимания в научном познании, с. 34.

⁸² Рузавин Г. И. Понимание как комплексная методологическая проблема.— Там же, с. 15.

⁸³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 187, 177.

⁸⁴ Там же, с. 187.

⁸⁵ Heisenberg W. Traditions in science.— In: The nature of scientific discovery. Washington, 1975, p. 219—220.

В диалектическом процессе понимания высшей категорией и гарантом преодоления идей герменевтического круга является целостность. Видный французский математик Жак Адамар пишет: «...всякое математическое доказательство, как бы сложно оно ни было, должно мне представиться чем-то единым; у меня нет ощущения, что я понял его, до тех пор, пока я не почувствовал его как единую, общую идею»⁸⁶. В еще большей степени проблема целостности восприятия и понимания относится к художественному тексту.

Литературная критика предполагает и анализ текста и его интерпретацию (т. е. сочетание рассудочной и интуитивной деятельности) при постижении художественного произведения. Рассудочная деятельность (анализ) видит в произведении закрытую его материальную форму и непроницаемую для прямого восприятия замкнутую целостность, в которую можно проникнуть лишь путем «хирургии» рассекающих, членящих эту целостность процедур. Для интерпретации же произведение прозрачно, и его понимание имеет дело не с материальной формой, а со скрытым в ней бесконечным, подвижным смыслом.

Художественная критика, призванная всесторонне и целостно охватить произведение, должна включать в себя — не в эклектическом, а в системном виде — все богатство методологических подходов и использовать в сочетании как рассудочно-аналитические, так и интуитивно-герменевтические способы постижения художественного смысла.

ВАЖНЕЙШИЕ ЭПИЗОДЫ ИСТОРИИ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Исторически менялись не только тип, но и предмет, сфера, цель герменевтики. Она зародилась в античной культуре, которая содержала в зародыше все будущие типы теории понимания, в том числе и в литературно-критическом их преломлении. Это сказалось, например, в аллегорических и других формах трактовки Гомера. Так, учителя-грамматисты, истолковывая «Илиаду» и «Одиссею», выступали в роли герменевтиков⁸⁷. Неоплатоники также полагали задачей герменевтики интерпретацию древних художественных текстов, особенно гомеровских поэм. Однако развернутые методологические принципы начали появляться гораздо позже — в эпоху Просвещения.

В истории герменевтики проявились себя две тенденции интерпретации, заложенные филологами александрийской и антиохийской школ: исторического толкования (введение контекста изображаемой эпохи) и символически-аллегорического толкования (приписывание знаку нового значения, коренящегося не

⁸⁶ Адамар Ж. Исследования психологии процесса изобретения в области математики. М., 1970, с. 63.

См.: Бласс Ф. Герменевтика и критика. Одесса, 1881, с. 1.

в системе представлений, данных в тексте, а в мире представлений воспринимающего текст истолкователя).

В средние века большое развитие получили интерпретационные приемы экзегетики — своего рода герменевтики, приспособленной к истолкованию Библии. Герменевтика выполняла задачу «истинной» интерпретации священных текстов, и в первую очередь Библии. Эти тексты истолковывались в свете церковной традиции. Теологи использовали герменевтику и в богословских спорах.

Начиная с эпохи Возрождения все более утверждается текстуально-историческое истолкование. Оно стремится к прояснению значения неясных слов и воспроизведению исторического контекста мысли. Ф. Бэкон стремился «очистить разум» во имя совершенствования процесса познания и процесса понимания. В этой позиции Бэкона проявилось его противостояние средневековой схоластике. Он стремился освободить сознание от «идолов» и «аффектов», в которых проявлялись ошибки как догматизма, так и субъективизма.

Эпоха Просвещения (И. М. Хладениус, Т. Ф. Майер) выдвинула концепции интерпретации, опирающиеся на исторические установки. Герменевтика этой эпохи стремится к воспроизведению исторического контекста, в котором должен быть понят текст, что служит способом устранения дистанции между автором и читателем. Интерпретатор выступает в качестве медиума, переводчика, посредника между разными культурами и эпохами. Просветители представляли себе историю как дискретный ряд изменений. Методология герменевтики была направлена на постижение своеобразия художественного текста, а его понимание рассматривалось как приведение к согласию автора и реципиента. При этом считалось, что последний, воспроизводя замысел автора, не обязан полностью принимать его точку зрения и может даже понять больше, чем предполагал высказать автор. В этой связи Хладениус вводит понятие непосредственного и опосредованного понимания: 1) внимание к интерпретируемому тексту приводит к непосредственному пониманию; 2) на основе последнего происходит конкретизация текста, открывающая возможность его опосредованного понимания, которое несет в себе и историческую обусловленность (объективность), и точку зрения читателя (субъективность). Просветительская герменевтика исходила из представления об онтологической устойчивости произведения.

Ф. Шлегель и другие деятели раннего немецкого романтизма разрабатывали общефилософские проблемы герменевтики.

Следующим шагом в истории герменевтики стала теория понимания немецкого философа начала XIX в. Ф. Аста, в которой ключевым понятием было понятие духа⁸⁸. Аст исходил из того, что единство человеческой истории заключается в единст-

⁸⁸ *Ast F. Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*. Landshut, 1808.

ве духа. В герменевтике Аста дух — условие понимания текста и устранения неясностей в нем.

По Асту, интерпретация достигается на основе духовной универсальности. Поэтому конкретно-исторические различия не должны приниматься во внимание как преходящие формы. От них в процессе понимания можно абстрагироваться. Понять же надо «дух», заложенный в тексте. Литературовед должен вникнуть в духовную сущность культуры с помощью философии и эстетики. По Хладениусу, интерпретация — виденье за текстом породившей его и отраженной в нем реальности. По Асту же, интерпретация — духовное прозрение, виденье за текстом духовного богатства, передаваемого нам художником. Аст, а затем и Шлейермахер объектом понимания делали автора.

Аст заострил интерес к проблеме герменевтического круга и полагал, что последний разрешается благодаря посылке: познание отдельного содержит в себе познание целого. Аст произвел классификацию интерпретаций: 1) историческое понимание направлено на содержание; 2) грамматическое — на форму и речь; 3) духовное — на дух писателя и его эпохи.

Установки герменевтики Аста не во всем приемлемы для современной критики, так как интерпретация произведений должна быть направлена на постижение не только идей автора, но и запечатленной им реальности. Отрицательным моментом в герменевтике Аста и Шлейермахера был отход от историзма просветителей.

«Отец современной герменевтики», как его называют западные теоретики, протестантский теолог и филолог-классик Ф. Шлейермахер утверждал, что назначение герменевтики — понимание чужой индивидуальности и ее воплощения в выражении.

Шлейермахер разграничил в герменевтической интерпретации текста два момента: понимание речи как факта 1) языка и 2) мысли. Первый момент — сфера грамматической интерпретации. Второй — психологической (вчувствование в мысль). Единство грамматической и психологической интерпретации, по Шлейермахеру, обеспечивает целостность понимания⁸⁹.

Ф. Шлейермахер отказался от старого взгляда на герменевтику как на искусство истолкования и превратил ее в науку о лингвистическом понимании. Согласно Шлейермахеру, герменевтика не является системой приемов и способов интерпретации текста, а вырабатывает общие принципы понимания его конкретного содержания. Шлейермахер стремился построить общую герменевтику как теорию понимания, рассматривающую смысл не только текстов, но и живых диалогов, речи. Понимание — реконструктивный процесс. Шлейермахер считал, что объяснение есть способ представления понятого. Для Шлейермахера интерпретация — диалог интерпретатора с автором.

⁸⁹ *Schleiermacher F. Hermeneutik. Heidelberg, 1969, S. 80.*

В этом диалоге читатель реконструирует текст и постигает его, опираясь на воображение и перевоплощение.

По Шлейермахеру, понимание текста есть процесс проникновения в духовный мир автора и повторение акта его творчества. Шлейермахер считал понимание реконструктивным процессом: автор строит высказывание, кодирует смысл; реципиент реконструирует и расшифровывает, чтобы постичь смысл высказывания. «Искусство интерпретации может выработать свои правила только из позитивной формулы, т. е. из исторической и духовной, объективной и субъективной реконструкции данного выражения»⁹⁰. В ходе понимания, согласно Шлейермахеру, интерпретатор должен превратить себя в другое лицо, постичь его индивидуальную направленность⁹¹. Язык, для Шлейермахера, необходимое, но не достаточное средство интерпретации (лингвистический подход). Достаточным он становится при преобладающем значении субъективной стороны интерпретации (психологический подход). Шлейермахер разработал понятие герменевтического круга. Для Шлейермахера, по характеристике Г. Гадамера, вся проблема интерпретации состоит в проблеме понимания. Герменевтика Шлейермахера ориентировалась в своем основании на лингвистику. Шлейермахер подчеркивал важность соотнесения текста с историческими и культурными факторами, обусловившими его появление. Понимание, по Шлейермахеру, есть производная от «отношения к жизни». Это положение стало позже отправной точкой герменевтической концепции Дильтея. Если реципиент не может жить жизнью других людей с их оригинальным опытом жизни, то через интерпретацию, включающую воображение и перевоплощение, можно достичь вторичной непосредственности⁹². Понимание, по Дильтею, избегает теоретических моментов и является интуитивным и спонтанным процессом.

Если у Шлейермахера герменевтика — филологическая теория понимания, то Дильтей в герменевтике видит методологию «наук о духе» (социально-гуманитарных исследований, по современной терминологии). Это несостоятельная претензия.

В книге «Жизнь Шлейермахера» Дильтей подчеркивает значение субъективно-психологических факторов познания и понимания. Герменевтика Дильтея опирается на его «философию жизни», и в этом истоки его обращения в процессе понимания к жизненному опыту личности.

Герменевтика Дильтея исходит из антирационалистических, антипозитивистских традиций Руссо, Гердера, Фихте, Ф. Ницше, Бергсона, Джемса, Дьюи. Дильтей стремился придать герменевтике общеметодологическое значение. Согласно Дильтею для объяснения явлений природы используются законы причинно-

⁹⁰ Ibid., S. 87.

⁹¹ Ibid., S. 109.

⁹² *Dilthey W. Gesammelte Schriften*. Stuttgart, 1958, Bd. 7, S. 322.

сти, а для понимания человеческой деятельности — интерпретация. Необходимо историческое понимание явлений культуры, которое раскрывает их реальную уникальность и специфичность различных форм человеческой деятельности.

В. Дильтей полагал, что понимание — специфический метод психологической реконструкции духовного мира личности и переноса этого духовного мира в настоящее, если он принадлежал к одной из предшествующих эпох. Согласно Дильтею, понимание в отличие от объяснения имеет дело с интенциональной, преднамеренной деятельностью.

Методологию гуманитарных исследований Дильтей основывает на психологической концепции понимания, полагая, что попытка создать опытную науку о духе без психологии обречена на провал⁹³. Однако, вопреки мнению Дильтея, опирающаяся на психологию герменевтика не может быть всеобщей гуманитарной методологией. Р. Дж. Коллигвуд справедливо опровергает эту дильтеевскую абсолютизацию психологической герменевтики: «Утверждение, что история становится понятной только тогда, когда она осмысливается в категориях психологии, означает признание невозможности исторического знания»⁹⁴. Дильтей полагает, что понимание раскрывает духовный мир автора и духовные возможности реципиента. Как и Шлейермахер, Дильтей считает, что механизм понимания включает в себя перевоплощение в другого человека и последующее интуитивное постижение. Согласно Дильтею, понимание происходит помимо теоретического, интуитивным способом. Интерпретация включает в себя воображение и перевоплощение, что позволяет жить жизнью других людей, в том числе жизнью личностей с богатейшим жизненным опытом⁹⁵. Дильтей отвергает и критически опровергает понимание по аналогии с собой (постижение духовной жизни автора через самонаблюдение над собственной духовной жизнью и учет своего субъективного опыта). Понимание духовного мира человека происходит через истолкование его мыслей, проявившихся в его деятельности, речи, жестах, мимике. Особенно полно постигается духовный мир человека, если он выражается в произведении искусства. Согласно Дильтею, внутренняя жизнь автора раскрывается через интерпретацию его произведений. Герменевтика позволяет понять, как во внутреннем мире автора запечатляется его жизненный опыт и как последний объективируется в продуктах человеческого духа. В. Дильтей развивал антипозитивистскую позицию в философии. Он полагал, что понимание социально-гуманитарных процессов не сводимо к их причинам. Люди в своих действиях руководствуются определенными целями. Их раскрытие достигается герменевтической интерпретацией. Ее основа — воображение, перевоплощение и интуиция.

⁹³ См.: Дильтей В. Описательная психология. М., 1924, с. 12.

⁹⁴ Коллигвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография. М., 1980, с. 166.

⁹⁵ Dilthey W. Op. cit., S. 322.

Дильтей резко противопоставлял гуманитарное знание естественнонаучному и выступал против позитивистского стремления переносить методы естественных наук в область социального знания и понимания. Он считал, что восприятие, переживание протекает во времени. Поэтому понимание, согласно Дильтею, носит исторический характер. Понимание, для Дильтея,— процесс, в котором одна жизнь познает другую. Однако историзм Дильтея ограничен, так как он не видит связей духовного мира человека с социальной действительностью. У В. Дильтея, как и у Л. Ранке или И. Г. Дройзен, герменевтика предстает как метод исторической интерпретации.

Дильтей считает, что герменевтика — это «искусство понимания письменно фиксированных жизненных проявлений»⁹⁶. Герменевтика, по Дильтею, постигает смысл текста с помощью понимающей психологии, которая позволяет непосредственно осознать целостность духовной жизни. Последняя же выступает как замкнутый, непроницаемый мир, что вызывает основную трудность понимания: «Как может индивидуальность сделать предметом общезначимого объективного познания чувственно данное проявление чужой индивидуальной жизни?»⁹⁷ — спрашивает Дильтей.

Ответ на этот вопрос попыталась дать феноменологическая школа герменевтики. Феноменологи подчеркнули, что понимание предполагает выход за рамки психологической трактовки индивидуальности. По мнению основателя феноменологической школы Гуссерля, в «чистом сознании» всегда присутствует неосознаваемый интенциональный фон, «нетематический горизонт», дающий «предварительное знание» о предмете. Горизонты отдельных предметов сливаются в единый «жизненный мир», в контексте которого и происходит понимание смысла любого текста культуры. Г. Риккерт полагает, что у каждого человека есть свой особый и неповторимый смысловой контекст, определяющий понимание. Различие этих контекстов определяет различие интерпретации и понимания смысла текста у разных людей. Однако эти различия не приводят к разрушению общения людей, так как многообразие пониманий не исключает их единства, обусловленного единством 1) мира, 2) языка общения, 3) культурных традиций, составляющих широкий культурный контекст восприятия смысла. Помимо этого, при всех различиях существуют сходства индивидуальных смысловых контекстов, обусловленные единством исторической эпохи, в которую живут общающиеся люди, а иногда и общностью рецепционно-культурной группы. Близость смысловых контекстов автора и реципиента обуславливает лучшее понимание произведения. Комментарий литературоведа сближает индивидуальные смысловые

⁹⁶ Ibid., Bd. 5, S. 332—333.

⁹⁷ Ibid.

контексты читателя и автора и обуславливает их художественное общение (рецепционный «диалог» читателя с автором).

В 60—70-е годы нашего века шло бурное обсуждение проблем герменевтики с точки зрения возможностей ее применения в качестве общегуманитарной методологии. Так, Т. Абель отрицает за герменевтикой ее значение как метода гуманитарных наук. Он делает понимание абсолютно релятивным, утверждая, что оно «не верифицируемо». Никакое понимание, по концепции Абели, нельзя отбросить как неистинное⁹⁸. Все это вносит беспредельный релятивизм в понимание текста. Некоторые современные теоретики полагают, что герменевтика не может быть общенаучной методологией, ибо сама нуждается в методе. Так, для Д. Поллесдела понимание есть придание смысла понимаемому тексту, и этот процесс осуществляется с помощью гипотетико-дедуктивного метода⁹⁹.

Предпринимаются попытки вернуть герменевтике утраченный ею историзм. Так, западногерманский социолог В. Бюль утверждает, что интерпретацию следует оценивать в историческом контексте ее возникновения.

М. Вебер как представитель «понимающего функционализма» различает два вида понимания: 1) объясняющий, 2) актуальный. Первый — раскрывает причины и ситуационные смысловые значения изучаемых явлений. Второй — отождествляет феномены сознания исследователя с социальными феноменами. Актуальное понимание — идентификация «идеальных типов», нахождение смысла социальных образований.

Крупнейшей фигурой в герменевтике XX в. является немецкий философ М. Хайдеггер, основавший онтологическую школу герменевтики. Если для Шлейермахера герменевтика есть теория понимания литературно-художественного текста, а для Дильтея — общий метод гуманитарного исследования, то для Хайдеггера она — особая система мирозерцания.

Для Хайдеггера реальность «жизненного мира» — языковая реальность. Этот философ пытался очистить теорию понимания от субъективизма и психологизма. Для Хайдеггера язык — исторический горизонт понимания, «дом бытия»: не мы говорим языком, а он «говорит нами».

Герменевтике Хайдеггер придает широкое философско-онтологическое значение: она выступает не как теория понимания, а как «свершение бытия», которое говорит через поэтов, через их многозначные тексты, нуждающиеся в герменевтической интерпретации. Хайдеггер акцентирует и разрабатывает смысло-раскрывающий аспект герменевтики.

До Хайдеггера понимание часто рассматривалось как инст-

⁹⁸ *Abel Th. The Operation called Verstehen.*— In: *Theorie und Realitat: Ausgewählte Aufsätze zur Wissenschaftslehre der Sozialwissenschaft.* Tübingen, 1964, S. 177—178.

⁹⁹ См.: *Pollesdal D. Hermeneutics and the hypothetico-deductive method.*— *Dialectica*, v. 33, N 3/4, p. 319—336.

румент, необходимый для решения частных практических задач. Хайдеггер же выявил универсальный характер понимания, указал на его роль в решении самых универсальных проблем бытия. Человеческое существование — по Хайдеггеру — бессмысленно, если оно не является понимающим, не наделено пониманием. Смысл существования индивида заключается в том, чтобы найти свое место между прошлым и будущим, внутри традиции, уходящей в грядущее.

Ключевое понятие философии Хайдеггера — «заброшенность». Заброшенность есть способность бытия через рефлексию проецировать себя в будущее. Бытие делает бросок. Понимание, по Хайдеггеру, своей ограниченностью не должно препятствовать подлинности этого броска.

Рациональным моментом в концепции Хайдеггера является трактовка понимания как бытийной способности человека. Лишь бытие дает понимание. Понимание зависит от качества и содержания личностного бытия. Сознание человека так же бытийно и предметно, как другие формы деятельности. Понимание смысла того или иного феномена культуры, а также художественно-исторического памятника может быть дано только в истинном бытии. Для человека, не обладающего способностью истинного бытия, смысл художественной культуры остается недоступным. Смысл открывается в меру истинности бытия реципиента и постигается только при опоре на его данность в жизненном опыте человека. Понимание смысла художественного произведения плодотворно, если в личности воспринимающего пересекаются традиции и современность.

Ученик Хайдеггера, западногерманский теоретик Г. Гадамер считает, что герменевтика не может быть ни теорией понимания, ни методом гуманитарных наук, — она имеет онтологическое значение. Для Гадамера герменевтика — учение о бытии, онтология. Гадамер отрицает романтическую и историческую герменевтику. Он рассматривает герменевтику как учение о бытии. При этом Гадамер объединяет хайдеггеровское и гегелианское мышление, герменевтику и диалектику. Для Гадамера в процессе понимания текста нет необходимости в актуализации личности интерпретатора и воссоздании в ней культурного контекста эпохи. По его мнению, это лишь затуманит, а не прояснит текст. Отключение актуальных и исторических связей текста выявляет его истинную ценность. Интерпретация начинается, по Гадамеру, с «предварительного понимания», заданного традицией. Это «предварительное понимание» не может быть отвергнуто и лишь корректируется в процессе углубления в текст¹⁰⁰. Беспредпосылочное мышление — фикция рационализма, не принимающая во внимание исторического характера человеческого опыта. Язык, по мнению Гадамера, идущего вслед за Хайдеггером, является носителем понимания и тради-

¹⁰⁰ *Gadamer H. G. Wahrheit und Methode. Grundzuge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen, 1960, S. 140—162.*

ции. Язык, а не говорящий на нем, является субъектом речи: «играет сама игра, втягивая в себя игроков». Сама история есть для Гадамера игра внутри стихии языка, и поэтому герменевтика — инструмент постижения истории и участия в ней. Наиболее полно субъективизм и релятивизм герменевтики Гадамера проявляются в его идее «эстетической необязательности» бытия и его понимания, находящихся свое выражение в «двусмысленности оракула»¹⁰¹. Для Гадамера бытие, которое может быть понято, представляет собою язык. Такова лингвистическая онтология и соответствующая ей лингвистическая герменевтика Гадамера. Он полагает, что цель герменевтики — перенести смысловую связь из другого мира в собственный мир читателя.

Г. Гадамер и французский теоретик П. Рикер единственным инструментом понимания художественного текста считают собственное сознание интерпретатора. Поэтому, по мнению этих теоретиков, отпадает всякая нужда в методике (приемы, средства) постижения смысла произведения. Эти установки грозят критике субъективизмом.

Рикер не пошел вслед за расширительно-онтологическими концепциями Хайдеггера и Гадамера и вернулся к точке зрения на герменевтику как на учение об интерпретации. Для Рикера герменевтика есть совокупность правил и теоретических постулатов, управляющих интерпретацией частного текста, или совокупности знаков, которые могут считаться специфическим текстом¹⁰². В число этих текстов входят и художественные произведения и сны, трактуемые фрейдистским психоанализом.

В трудах Э. Бетти и П. Уинча герменевтика предстает как общая методология. Итальянский историк права и теоретик понимания Э. Бетти сближает герменевтику с методологией гуманитарных наук. Рассматривая герменевтику в традиции Дильтея, Бетти полагает, что она «позволяет перемещаться и в чужую субъективность»¹⁰³. Э. Бетти полагает, что герменевтика должна форсировать субъективное начало, личность исследователя, призванного воссоздать в себе культурный контекст этой эпохи, к которой принадлежит изучаемый текст.

Современный американский теоретик литературы Р. Пальнер сосредоточился на разработке герменевтической техники анализа литературного текста. В его трудах герменевтика предстает как частная (литературоведческая) методология.

Современный западногерманский представитель рецептивной эстетики В. Изер считает, что понимание художественного произведения требует установления соответствия личной структуры читателя структуре художественного текста. Струк-

¹⁰¹ См.: Гайденко П. П. Герменевтика, с. 112.

¹⁰² Ricoeur P. De L'interpretation. P., 1965.

¹⁰³ См.: Hermeneutik als Weg heutiger Wissenschaft.

тура личности изменчива. Это, по мнению В. Изера, приводит к подвижности смысла произведения.

Другой западногерманский ученый — П. Шонди¹⁰⁴ видит в герменевтике путь к культурно-исторической критике, способной осмыслить историческое развитие своих категорий и выявить в литературном тексте как историческое, так и семантическое начало. Современное литературоведение, по мнению Шонди, стремится к объединению теории литературы и теории понимания, к превращению в литературную герменевтику. Шонди, считает, что ныне «герменевтика является инструментом критики»¹⁰⁵. Однако, хотя теория понимания действительно имеет методологическое значение, нельзя согласиться с Шонди, утверждающим необходимость растворения науки о литературе в герменевтике. Шонди тем самым не учитывает значение, например, аксиологии, а также и то обстоятельство, что критика решает задачу не только интерпретации, но и оценки художественного произведения.

В последние годы обострилось внимание к герменевтике в связи с методологическими поисками критики. Прикладное, методическое назначение (сумма приемов и процедур понимания) герменевтика стремится дополнить методологическим (духовная система принципов понимания, деятельность, обогащающая критику философским самоопределением, осмыслением своих задач).

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Современные философы П. Рикер (Франция) и Г. Гадамер (ФРГ) ошибочно полагают, что нельзя формализовать герменевтические операции постижения смысла произведения. Эта позиция ведет к методологическому разоружению критики.

Герменевтическая методология находится еще в стадии становления и является областью споров. Вместе с тем уже сейчас можно перечислить важнейшие принципы, приемы, средства, операции, инструменты, технику интерпретации художественного текста, выработанные герменевтикой.

1) Включение «третьего элемента» в процесс понимания: первый элемент «я» (личность читателя); второй элемент — авторский текст. Третий элемент, посредством которого осуществляется понимание, в разных школах интерпретации различен: социальная действительность, породившая текст (социологический анализ); аналогичные художественные тексты (сравнительный анализ); другие факторы культуры (историко-культурный анализ); личность автора (биографический анализ) и т. д.

¹⁰⁴ *Scondi P. Einführung in die literaturische Hermeneutik. F. a. M., 1975, Bd. 5.*

¹⁰⁵ *Ibid., S. 191.*

Важный интерпретационный прием, раскрывающий смысл и значение художественного текста,— сопоставление текста с породившей его реальностью и сопоставление с современной читателю действительностью. Последнее актуализирует текст. Особенно существенно также сопоставление текста с культурой, с ее устойчивым духовным ядром.

«Третий элемент» в герменевтическом процессе интерпретации не есть что-то стороннее по отношению к интерпретатору («я», «первый элемент») и к тексту («другое», «второй элемент»). Напротив, «третий элемент» есть то, что является «общим», то, что роднит «первый» и «второй» элементы.

2) «Вживание», сопереживающее проникновение в художественную логику текста, «вчувствование в текст».

3) Постигание художественного текста протекает в форме *идентификации*¹⁰⁶ (реципиент сопоставляет художественные образы со своей личностью и своим жизненно-эстетическим опытом). Типы идентификации: *ассоциативный* — сопоставление себя с героем произведения как персонажем, участвующим в игровом действии, происходящем в воображаемом мире; *адмиративный* — сопоставление себя с несоизмеримо лучшим или худшим героем, воплощающим идеал или противоположным идеалу; *симпатетический* — сопоставление себя с будничным героем, в своей обыденности соизмеримы с реципиентом; *катарсический* — продуктивное приращение личностного начала путем сострадательного сопоставления себя с трагическим героем; *иронический* — критическое отношение к антигерою, включающее рефлексия по поводу своего эстетического переживания.

4) «Примеривание» героев произведения на свою личность, «перекос», сопоставления с собою, понимание других через себя, через свое «я» (Дильтей считал малопродуктивным понимание, основанное на принципе аналогии с собой. Во многих случаях такая методология понимания действительно не плодотворна или, по крайней мере, недостаточна).

5) Чтение как превращение себя в других, перевоплощение в персонажей произведения.

6) Использование гипотетико-дедуктивного метода.

7) Преодоление герменевтического круга также предполагает определенные приемы и операции. Для понимания важно уметь расшифровать не только каждую семиотическую единицу текста (например, каждое слово в тексте), но и знать грамматические принципы их сопряжения, знать контекст всей фразы, воспринимая ее в контексте всей речи, а последнюю — в общем контексте культуры. Только в рамках целого раскрывается значение каждого смыслообразующего элемента речи.

8) Расширение духовного горизонта реципиента, расширение

¹⁰⁶ См.: *Follesdal D. Hermeneutics and the hypothetico-deductive method.— Dialectica, v. 33, N 3/4, p. 320.*

контекста (действительность, культура, личный опыт), в котором воспринимается художественное произведение.

С помощью этих и других мыслительных операций интерпретация дает «приращение» смысла путем творческого домысливания, которое опирается на личный эстетический опыт критика, но не является произвольным, а протекает по программе, заложенной в тексте произведения.

9) Воображение — один из необходимых элементов методологии герменевтики.

Оно направлено на то, чтобы использовать личный опыт субъекта и обеспечить интуитивное понимание текста. Интуитивное понимание — предварительное условие понимания теоретического.

Герменевтика считает, что понимание текста предполагает постижение и применение в процессе интерпретации правил и норм языка, на котором выражен данный текст; выявление индивидуальности автора и свойственного ему стиля и способа мышления.

Недостатки герменевтики и рецептивной эстетики:

1) Теоретиками и практиками герменевтики и рецептивной эстетики не всегда преодолевается опасность релятивизации смысла произведения. Этим направлениям часто присуще неумение найти меру субъективности восприятия, что порою ведет к субъективистско-относительному пониманию смысла художественных явлений.

Советские исследователи отмечают, что отрицательным аспектом герменевтики является опасность субъективизации и релятивизации знаний (так, в трудах Шлейермахера и Дильтея герменевтика предстает как канал субъективизации знаний)¹⁰⁷.

2) Герменевтика и рецептивная эстетика часто преувеличивают значение художественно-смысловых и преуменьшают значение художественно-ценностных аспектов восприятия произведения. Можно сказать, что эти теоретические школы часто пренебрегают оценкой произведения.

Герменевтика не всегда учитывает аксиологию и ее значение в постижении ценности художественных феноменов. Аксиология — общая теория ценностей — дает научно обоснованные критерии оценки, без которых постижение произведения будет односторонним.

Герменевтика имеет ряд положительных моментов, особенно ценных для гуманитарных наук:

1) В своих методологических аспектах учитывает специфику гуманитарных наук.

2) Защищает их от сциентизации и от засилия позитивизма, игнорирующих смысл человеческой деятельности.

¹⁰⁷ См.: Гайденок П. П. Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции. — Вопр. лит., 1977, № 5, с. 130—165.

3) Обращает внимание не только на цели и результаты деятельности людей, но и на ее мотивы, смысл.

4) Ориентирует гуманитарные науки на системный характер понимания в ходе интерпретации текстов культуры.

5) Значима как основа интерпретации текстов, как систематизация приемов и принципов понимания.

Опыт герменевтики весьма существен для современной литературной критики, так как это философское учение об интерпретации 1) ставит вопрос о том, что следует видеть за текстом: авторскую личность? вопросы современной эпохи? реальность исторической эпохи, породившей данное произведение? культурную традицию? и т. д.; 2) дает методологические приемы интерпретации (герменевтика — один из важнейших аспектов методологии современной критики); 3) ориентирует на выявление конкретно-исторического содержания культуры; 4) направляет критика на неэмпирический, целостный, концептуально-философский подход к произведению; 5) способствует применению текста в современной культурной жизни.

«ОБЪЕКТИВНОЕ» И «СУБЪЕКТИВНОЕ» В КРИТИЧЕСКОМ АНАЛИЗЕ

Взаимоотношение объективного и субъективного в критическом анализе и в понимании художественного произведения — одна из центральных проблем методологии критического анализа. В практике буржуазной художественной критики, литературоведения, искусствоведения, как и в их теории и методологии, выявились две противоположные и равно ошибочные тенденции: абсолютизация объективного начала и абсолютизация субъективного фактора.

Абсолютизация объективного начала имеет под собою в качестве теоретического фундамента следующее рассуждение. В художественном тексте интерпретатору задана четкая и незыблемая программа понимания художественного смысла. Критический анализ должен, согласно этому подходу, выявить объективное, ни от кого уже не зависимое, однажды автором созданное и зафиксированное (т. е. объективированное в тексте) художественное содержание. Последнее мыслится как герметически замкнутое, неизменное, объективно данное. Абсолютизация объективного начала критического анализа, преувеличение незыблемости и неизменности смысла произведения порождает ложную уверенность в возможности создания точных, математически достоверных методов изучения художественного произведения. При таком подходе упускается из виду гуманитарный характер художественно-критического суждения и роль в нем личностного начала интерпретатора. Абсолютизация объективности критики игнорирует исторически обусловленный ее характер, историческую изменчивость ее суждений. Так называемые точные методы критического анализа (герметические формы

структурализма, микроанализ, семиотический подход, стилистический подход и т. д.) связаны с абсолютизацией объективного начала в критике и исходят из того, что художественный текст замкнут, так что ни история, ни современность, ни читатель, ни критик не могут на него влиять и с ним взаимодействовать. Задача критики в этом случае сводится к выявлению содержания, объективно заложенного в художественном тексте, не привнося в процесс интерпретации ни духа своей эпохи, ни исторического опыта прошлого и современности, ни своего личного вкуса, жизненного опыта, мирозерцания и взгляда на вещи.

Кризис «точных» методов, разочарование в возможности достижения с их помощью единственных и неопровержимо-незыблемых результатов анализа произведения породили в буржуазной критике и в ее методологии прямо противоположную крайность. Возникла тенденция к абсолютизации субъективных начал художественно-критического анализа. Критика стала рассматриваться как доведение до кондиции художественного текста. Последний выглядит при этом как полуфабрикат, нуждающийся в интерпретационно-критической доработке.

Субъективизации критики сильно способствовало новое теоретико-методологическое течение: рецептивная эстетика. Согласно этой концепции, всякое произведение осуществляет себя и получает свое социально-художественное завершение в восприятии реципиента. Каждое восприятие имеет свой резон и в идеале должно быть учтено в критической интерпретации произведения. Различия в художественном восприятии возникают с изменением исторической ситуации. Каждая эпоха по-своему прочитывает произведение. И каждое эпохальное прочтение по-своему верно. Новое прочтение не отменяет и не делает ошибочным исторически прошедшее прочтение. Кроме того, согласно рецептивной эстетике в одну и ту же эпоху существуют многообразные варианты прочтения произведения, зависящие от существования различных рецепционных групп. Каждый тип аудитории читателей, зрителей, слушателей предлагает свой тип прочтения произведения. И каждое такое прочтение правомерно и равноправно существует наравне с любым другим. Наконец, каждый реципиент по-своему прочитывает произведение, и его интерпретация отличается даже от толкования, предлагаемого любым другим членом той же рецепционной группы.

Таким образом, рецептивная эстетика утверждает наличие по меньшей мере трех степеней субъективности читательского прочтения произведения: 1) исторически-эпохальный субъективизм (зависимость восприятия от эпохи); 2) рецептивно-групповой субъективизм (зависимость восприятия от принадлежности к определенному типу аудитории); 3) личный субъективизм (зависимость восприятия от особенностей неповторимой индивидуальности). К этим трем степеням субъективности восприятия произведения некоторые рецептивно-эстетические концепции

прибавляют еще две степени; 4) субъективизм, порожаемый возрастом человека (зависимость восприятия от периода жизни личности); 5) субъективизм состояния духа (зависимость восприятия от сиюминутного настроения и психологического расположения реципиента). Произведение существует лишь в восприятии и его бытие зависит только от читателя, слушателя, зрителя — такова субъективистская крайность некоторых концепций рецептивной эстетики. Эти взгляды, таким образом, размывают неразрывное единство объективного и субъективного начал в критике.

Примечательно, что в реальном процессе развития критики обе крайности (абсолютизация как объективности, так и субъективности критики) не только сходятся, но и перетекают друг в друга. Так, «новая критика», претендующая на точность своих методов и строгую объективность результатов анализа, нередко устами своих адептов утверждает, что художественный текст нуждается в критическом субъективном домысливании, в сотворческой доработке, в доведении до законченного смыслового значения.

Каждая из этих крайностей двузначна и таит в себе опасность субъективизма или претендующего на «точность» объективизма, а с другой стороны, содержит необходимое субъективное начало (авторская позиция критики) и необходимое объективное начало (опору на реальный художественный текст, следование художественной логике произведения). В этих полярных суждениях запечатлевается двузначность самого субъективного начала в критике.

В практике буржуазной художественной критики и в ее рефлексии о своей методологии дают себя знать вышеохарактеризованные противоположные тенденции. С одной стороны, есть немало работ, приверженных «точным» методам. Безоглядная апология «точных» методов ведет к устранению личности критика из критического процесса. Получается, что в такой сфере духовной культуры и истинно гуманитарной области, как художественная критика, дело обстоит так же, как и в математике, где 2×2 всегда 4, а $\sqrt{9}$ всегда равен ± 3 , и эти результаты не зависят от личности, производящей данную математическую операцию. Критический анализ принципиально не может и не должен достигать такой математической степени «точности», при которой он оказывается отрешенным от неповторимой личности критика, от его жизненного опыта, вкуса, мирозерцания, от его образа бытия. Наиболее истовые приверженцы структурализма склонны сводить весь критический анализ произведения к структурному его рассмотрению, готовы видеть в операциях структурного анализа полную аналогию с точными математическим и естественнонаучным методами. Такая абсолютизация объективности критики, с помощью «точных» методов якобы достигающей единственно возможного, неизблемого и адекватного прочтения художественного текста,

снимает проблему личности критика, сводит ее на нет в процессе анализа произведения. Тем самым критика выводится из гуманитарной сферы знания и переводится в епархию естественных наук, что противоречит гуманитарной природе, задачам и функциям критики, ее непреложной и органичной связи с областью духа.

Субъективное начало предстает в современной критике и в своем необходимом положительном виде как активная авторская позиция, как нравственные требования к искусству, и в своем отрицательном виде как субъективизм, как интерпретационное насилие над художественным текстом.

Субъективизм некоторых крайних представителей рецептивной эстетики сказывается в том, что единственным инструментом постижения художественного текста, по их мнению, является собственное сознание реципиента. Эти теоретики ошибочно полагают, что нельзя провести формализацию герменевтических операций, нельзя дать методiku постижения смысла произведения, ибо суть интерпретации якобы не имеет отношения к методу, а полностью зависит только от позиции сознания. При таких субъективных взглядах и установках критик остается методологически не оснащенный, а акт понимания смысла рискует оказаться чисто интуитивным.

В современной критике получили развитие и тенденции субъективистского насилия над художественным текстом, превращающие его в плоскость, на которую опрокидываются личные вкусы, пристрастия, миросозерцательные представления, а порою и заблуждения. Писатель современный, а порою и классик, берется некоторыми критиками в союзники для обоснования, оправдания и утверждения идей, не находящихся в иной форме сочувствия у читателей и зрителей. В этом случае именем известного современного писателя или авторитетом классика освещаются благоглупости недостаточно проясненного и недостаточно гуманного мышления критика.

Крайности критического субъективизма в критике не менее опасны, чем крайности критического объективизма. Современная буржуазная критика не всегда соблюдает меру в согласовании субъективных и объективных начал. Об этом наглядно свидетельствуют имена и названия, которыми нарекают сами себя современные критические школы и направления; так, школа именует себя «точной», «научной», «новой», «структуралистской», «философской», «стилистической», «эссенцистической», «социологической» и т. д. Многие из этих прилагательных¹⁰⁸, столь охотно применяемых критическими школами для своего наречения и обозначения своей специфики, характеризуют их

¹⁰⁸ К сожалению, этот перечень можно было бы продолжить некоторыми метафорическими эпитетами и определениями критики: критика «эмоционального всхлипа», «импрессионистическая», «взгляд и нечто», «восторженная», «строгая», «железобетонная» и т. д.

тяготение к крайностям субъективизма или крайностям объективизма.

Абсолютизация как объективного, так и субъективного начал не учитывает реальной их диалектики при восприятии и критической интерпретации произведения. Для всей сферы художественной культуры одной из важных категорий является категория меры. В искусстве все то прекрасно и истинно, что в меру. Мера необходима и художественной критике. В ней важна гармония субъективного и объективного начал. Нарушение их единства в ту или другую сторону чревато отрицательными последствиями для критического анализа.

Факторами, обуславливающими известную объективную стабильность критической интерпретации, ее относительную точность и адекватность тексту, зеркальность рецепции по отношению к художественному замыслу писателя, являются: 1) программа художественных переживаний и эстетических ориентаций, художественное содержание, заключенные в художественном тексте; 2) объективная историческая включенность текста в социально-культурный контекст, превращающая художественный текст в реальный социальный феномен: художественное произведение.

Факторами, обуславливающими известную субъективную подвижность и вариативность восприятия произведения, являются влияющие на понимание и оценку произведения 1) историческая эпоха и ее жизненный и художественный опыт; 2) социально-психологическая группа, к которой принадлежит читатель; 3) его личные качества; 4) его психологическое состояние в момент рецепции; 5) критические методы и подходы, инструменты и установки, которые применяет критик при анализе.

Именно диалектика этих объективных и субъективных начал и обуславливает субъективно-объективный, устойчиво-изменчивый, инвариантно-вариативный, «точно»-многозначный характер прочтения и оценки произведения художественной критикой.

В силу этого только сочетание всего рационального в «точных» и «гуманитарных» методах и может обеспечить всеобъемлющий целостный анализ художественного произведения, соответствующий задачам, назначению и самой природе художественной критики. В этой связи следует обратить внимание на возникающую в современной критике тенденцию к многоподходности, к сочетанию разных методологических инструментов при анализе произведения.

Многоподходность, способная обеспечить истинную меру в сочетании объективных и субъективных начал критики, таит в себе и свои опасности. Дело в том, что многоподходность критического анализа грозит критике эклектизмом методологии, разорванностью критического сознания, несопрягаемостью результатов, полученных от применения разных исследовательских инструментов. Преодолеть эту опасность можно, лишь

сплавив воедино все рациональное в современном и предшествующем критическом опыте, лишь соединив на монистической основе принципа историзма все «работающее», все лучшее и здоровое в традиционной и новой методологии. Необходима единая методологическая система целостного критического анализа, на монистической основе историзма вбирающая в себя традиционные и новые, «точные» и гуманитарные, рациональные и интуитивные, интерпретационные и оценочные подходы¹⁰⁹. В осуществлении этого сочетания подходов и заключается гарантия нахождения истинной меры в сопряжении объективного и субъективного начал критики.

Критический анализ, соблюдающий меру во взаимоотношениях субъективного и объективного начал в критике, оставляет произведению его открытость, предполагает бесконечность, многовариантность и определенность смысла художественного текста и исходит из его значимости в прошлом, настоящем и будущем, что полно соответствует истинной природе искусства.

¹⁰⁹ См.: *Борев Ю.* Искусство интерпретации и оценки.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ И ПРОБЛЕМЫ ПОНИМАНИЯ ТЕКСТА

А. Я. Зись, М. П. Стафеева

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ФЕНОМЕНА КУЛЬТУРЫ

КУЛЬТУРНАЯ ЗНАЧИМОСТЬ И ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В понимании культуры как памяти человечества заключен глубокий смысл. Она хранит и транслирует накопленное историей духовное богатство, аккумулирует жизненный социально-исторический опыт и передает его от поколения к поколению, от эпохи к эпохе. В системе культуры искусство выступает в качестве феномена, несущего в себе ее существенные фундаментальные особенности и достижения. В художественном творчестве находят свое выражение различные концепции мира и личности. Отражая действительность во всей ее сложности и самых многообразных проявлениях, искусство фокусирует в себе разнообразные сферы духовной жизни людей — политические идеи и философское мышление, моральные взгляды и правовые представления, научное осмысление бытия и обыденное сознание в их взаимодействии и историческом развитии. Разумеется, искусство не иллюстрирует ни политических, ни философских и т. д. идей, оно их эстетически трансформирует, представляет жизнь в ее наиболее целостном виде и оказывается способным дать наиболее полный, идеальный слепок эпохи. Причем такой, который характером самого отражения включает в себя определенные ценностные ориентации, активно воздействует на формирование у реципиента известной системы оценок и критериев, концептуально связывает факты и явления, представленные в произведении, в единую идейно осмысленную картину. Идеологическая направленность произведения обнаруживается именно в характере содержащейся в нем художественной концепции мира и личности, в характере предлагаемых им ценностных ориентаций и критериев оценки. Идеологический потенциал произведения наиболее полно реализуется в ходе взаимодействия с адекватным (идентичным) ему идеалом реципиента. С другой стороны, идеологическое и психологическое состояние реципиента, не соответствующее

идейной направленности художественного произведения, может привести к тому, что его социальное воздействие на читателя (зрителя, слушателя) окажется весьма незначительным, хотя в других отношениях, например в эмоционально-эстетическом, оно и сумеет произвести определенное впечатление. Разумеется, такое разграничение весьма относительно и его никак нельзя абсолютизировать. Не исключены и совершенно противоположные возможности воздействия произведения, ведущие к существенным изменениям в психологии и идеологии реципиента. Между такими крайними точками находится довольно значительный ряд произведений различных по глубине, действительности и направленности возможностей идейно-эстетического влияния на реципиента.

В буржуазной эстетической литературе вульгарные представления об искусстве как феномене культуры характеризуются либо отрицанием какой бы то ни было идеологической направленности художественного творчества, либо, напротив, сведением его к одной только идеологической проблематике. В таких концепциях дает о себе знать расщепление целостности эстетического содержания художественного произведения — в зависимости от среза общественного сознания меняется его эстетический статус. Но если признать за художественными явлениями тот статус, который теоретически выдвигается различными концепциями буржуазной эстетики, или же закрепить за ними те характеристики, которые дает им определенная психологически и идеологически настроенная аудитория, то перед нами окажется односторонний и теоретически неверный образ произведения, провоцируемый либо концептуальной несостоятельностью теории, либо субъективной ограниченностью того или иного общественного слоя реципиентов. Так, например, сторонники леворадикалистских концепций утверждают, будто высшее назначение художественной культуры состоит в том, что она находится в оппозиции по отношению ко всякой официальной идеологии. Буржуазные мыслители типа Адорно, Хоркхаймера, Хабермаса полагают, что альтернативой антагонизма идеологии и художественной деятельности является лишь протитуированное искусство в рамках «индустрии культуры». Совершенно очевидно, что рассмотрение сложного вопроса о соотношении идеологии и культуры, об особенностях идеологической направленности искусства здесь доведено до крайнего упрощения и выступает в виде искусственной альтернативы — искусство либо отождествляется с идеологией, либо принципиально противопоставляется ей. К какой бы из сторон этого альтернативного рассуждения ни обратиться, в них в равной мере обнаруживается не только теоретическая несостоятельность, но и совершенно определенная социальная установка — манипуляция идейным смыслом произведения в пропагандистских целях, а именно в интересах той или иной идеологии, которая в исходной посылке была объявлена несовместимой с

искусством. Вмонтированное в буржуазно-идеологически ориентированную систему идей, художественное произведение становится фетишем и приманкой для общественного мнения.

Критика, естественно, не вправе сводить анализ произведения лишь к выявлению его социально-идеологического содержания. Только при поверхностном вульгарно-социологическом подходе идеологическая направленность произведения выступает как единственно сущностная его характеристика. Но такой взгляд как раз и способствует тому, чтобы идеологическое манипуляторство достигало своей цели. Критика, если она не хочет быть вульгарно-социологической, не вправе воспринимать произведение только с точки зрения его идеологической направленности. Анализ идеологической функции художественного явления — это первый, необходимый, но недостаточный шаг в процессе теоретического и критического осмысления современной художественной культуры. Художественный процесс намного богаче и многостороннее. Марксистско-ленинская теория и критика исходят из того, что в произведении сложно и органично сопряжены художественное и идеологическое содержание. Они выявляют социальные и исторические условия, ставшие причиной того, что художественное содержание оказалось втиснутым в узкие рамки той или иной социально ориентированной интерпретации. Критик должен учитывать многозначность художественной мысли и знать границы этой многозначности в каждом данном произведении.

Острота современной идеологической борьбы в области художественной культуры акцентирует необходимость, во-первых, выявления непосредственной идеологической функции социально-программных произведений и, во-вторых, раскрытия и осмысления того культурно-личностного и художественно-эстетического смысла, продуцированием которого является художественная деятельность, направленная, как и другие формы человеческой деятельности, на познание природной и социальной жизни. Искусство как форма культурно-исторической деятельности человека является частью общественно-исторической практики. Искусство своими корнями уходит в историю, в пласты культурной традиции. Как язык, мысль, труд, так и художественная форма деятельности является неотъемлемой частью человеческого существования. Художественная культура — одна из важнейших предпосылок целостного и подлинного развития человеческой истории, самоосуществления сущностных способностей и сил человека. А это означает, что художественная деятельность связана с традицией и общественно-исторической практикой не только через формы рефлексии, но и через личностные структуры. Осмысление художественной культуры предлагает учет различных пластов: от непосредственно читаемого в контексте определенной идейно-теоретической системы до более широкого, включенного в контекст культурной тра-

диции. Смысловые пласты художественной культуры диалектически взаимосвязаны и переплетены.

Для теорий интерпретации искусства, выдвигаемых в последние десятилетия западной эстетикой, характерно сближение концептуальных положений и исследовательской методологии. Новые направления в интерпретации искусства возникают не на основе размежевания, не на основе углубления какого-либо одного аспекта или методологического принципа, а в ходе слияния и переплетения различных теоретических концепций. Эстетики и критики, искусствоведы и литературоведы стремятся включить в теоретический арсенал самые различные, порой даже несовместимые идеи, использовать разносторонний инструментальный анализ. Современные теории интерпретации искусства включают в себя идеи феноменологии, герменевтики и рецептивной эстетики, теории информации, структурализма, лингвистики, философской антропологии и т. д. Практически почти нет такой области гуманитарных исследований, к которой не обращались бы современные интерпретаторы, возводящие плюрализм концепций в универсальный принцип анализа художественных произведений.

С одной стороны, такая ситуация всеобщего эклектизма является научно несостоятельной, разрушительной для эстетики и теории искусства. С другой стороны, она отражает возросшую потребность включения в структуру анализа художественного процесса методологических принципов, разрабатываемых в различных гуманитарных науках, что ведет — хотя это и недостаточно осознается теоретиками искусства — к постановке проблемы исторических форм функционирования искусства в западном обществе. Однако этот вопрос, конечно, не может быть решен в ходе изучения отдельно взятого художественного текста, что столь характерно для методологических установок западной эстетической мысли.

Ни эстетическая, ни художественная ценность не могут быть исчерпаны тем, что непосредственно дано в художественных структурах произведения. Для выявления природы этих феноменов необходимо обратиться к глубинной сфере общественных отношений, к тем пластам культуры, в которых они прослеживаются в их подлинной сущности. Вне обращения к процессам, казалось бы, и не имеющим непосредственного отношения к эстетике и искусству, невозможно теоретически обоснованно и методологически грамотно анализировать художественные явления. Попытки подобного рода анализа в западной теории искусства, как в первой, так и во второй половине XX в., оказались в научном отношении несостоятельными и чаще всего — вульгарными. В связи с этим достаточно сослаться на фрейдистские концепции искусства, получившие широкое распространение еще в первой половине XX в. или на так называемую генетическую социологию Л. Гольдмана, столь популярную одно время во второй половине нашего столетия. И та и дру-

гая концепции обращались к внехудожественным сферам как к источнику художественной жизни, что каждый раз было совершенно необоснованным, произвольным и антинаучным актом. В подобных случаях буржуазные теоретики чаще всего пытались установить непосредственную связь между художественными явлениями и универсумом социальной жизни, не учитывая опосредствованного характера отношений между искусством и реальной жизнью. Сам факт опосредования не был для них предметом теоретического анализа. Хотя в их исследованиях и ощущалась некоторая «смещенность» художественных идей по отношению к действительности, ее пытались объяснить, исходя то из символической природы искусства, то из интуитивной природы творчества, то из природы творческого воображения и т. д.

В последние десятилетия в западном искусствознании и литературоведении остро обозначилась потребность определения внутренних механизмов интерпретации искусства, выявления значимых звеньев этого механизма, раскрытия составных элементов художественного значения и сущности искусства, взятого в различных его измерениях — социальном, художественном, нравственном, технологическом и т. д. В буржуазной литературе это приводит, однако, не столько к прояснению самой проблемы, сколько к ее дроблению и отражению во множестве органично не связанных методологических зеркал, как бы разрывающих искусство на разрозненные сферы. Целостность самой проблемы ускользает, остается не зафиксированной, а сама проблема четко и однозначно не сформулированной. Многоаспектность рассмотрения искусства и художественного произведения оборачивается против основной цели исследований, т. е. не служит углубленному проникновению в специфику искусства, а скорее препятствует выявлению его современных специфических функций, его места в исторической традиции культурного развития. В исследованиях буржуазных методологов множество подходов плохо скоординированы между собой, выстроены мозаично и стихийно, между ними нет упорядоченной системы связей.

Методологические концепции западной эстетики лишены монистического подхода, который позволял бы раскрыть единые доминантные структуры буржуазного эстетического сознания.

За каждой концепцией искусства стоит определенная структура эстетического сознания, в сущностных моментах одинаковая для разных буржуазных взглядов. Цель нашего исследования состоит в том, чтобы акцентировать общее содержание, доминирующее в эстетическом сознании буржуазного общества, а также выявить некоторые показательные изменения, обозначившиеся в буржуазной эстетике в последние десятилетия в связи с возникновением ряда новых интерпретационных подходов искусству и художественному произведению.

В эстетическом сознании XX в. большое место занимает вопрос о соотношении художественного и личного, иначе — о характере отражения художественной ценности в сознании личности и о созидательном значении эстетического в структуре технической цивилизации. Именно этим обусловлена тенденция буржуазной эстетики любой ценой отделить эстетическое от художественного, противопоставить эстетическое философско-теоретическому и разрушить традиционную иерархию форм сознания в культуре. Конечно, не всегда это стремление выражается в прямой форме, и в нем не всегда последовательно обозначены все акценты. Буржуазные теоретики в силу пороков своей методологии не в состоянии дать анализ художественно-культурной реальности в современном мире и различных форм эстетической деятельности в буржуазном обществе. Это не позволяет им осмыслить эстетическое как один из ведущих мотивов человеческого существования, как важнейший элемент бытия современного человека. Деятельность деструктивных сил в современном буржуазном искусстве и разрушительные акции в современном художественном процессе в буржуазном обществе осуществляются якобы во имя человека, во имя спасения его «естества», во имя «свободы», которая на поверку оборачивается произволом. В своих манифестах все современные художественные течения ратуют за «гуманизм». Однако художественная практика, организованная согласно этим идеям, но не окрыленная сознанием реальной гуманистической миссии, естественно, не только не соответствует прокламируемой цели, но, более того, она, как правило, усугубляет общий кризис художественной культуры буржуазного общества.

Критика современного буржуазного эстетического сознания не может обойтись без критического исследования логики движения идей, являющихся опорными для понимания искусства и его функций в культуре. Одной из таких центральных идей является идея реконструирования естественной самости человека, подвергающегося тотальному разрушению в современной буржуазной цивилизации. Разум, рациональное мышление, как критерий верификации содержания человеческой жизнедеятельности, отвергнут сторонниками «нового гуманизма». Критерий разумности уступил место принципу эстетического удовольствия, как правило, на практике отождествлявшемуся с чувственным удовольствием. Именно фактическая ориентация на принцип чувственного удовольствия привела к тому произволу, который воцарился в художественной и эстетической практике и печать которого так ощутима в культурной жизни современного буржуазного общества.

Утверждение спонтанности развития художественной культуры — глубинная тенденция развития западной эстетики первой половины XX в. Во второй половине века идея спонтанности в буржуазной эстетике оборачивается идеей герметизма художественной культуры, утверждением ее оторванности от

социальной жизни. Многие современные эстетические концепции и теории интерпретации искусства сопряжены с попытками теоретического осмысления культурной значимости этой проблематики¹. Существует реальная потребность в осмыслении процессов современного художественного развития, в выделении социальных коллизий, обусловивших соответствующие изменения в их характере. Однако в буржуазной теории искусства и культуры она не нашла своего отражения в соответствии с действительными историческими обстоятельствами нашей эпохи, хотя и были выдвинуты некоторые теоретические положения и концептуальные построения. Назовем некоторые из них. Первое: искусство выполняет культурную функцию, связанную с формированием человеческой личности. Второе: интерпретация искусства связана с выявлением и определением его культурной функции. Третье: культурная функция искусства исторически изменчива и определяется контекстом всей культурной жизни в целом. Четвертое: понимание искусства опирается на соответствие личностно-субъективного и культурно-объективного.

Эти положения получили разную трактовку в марксистской и буржуазной эстетике. Марксизм подчеркнул социальную обусловленность, классовую ориентированность художественной культуры, необходимость ее исторического рассмотрения. В буржуазной эстетике возобладали принципы герметического, антиисторического рассмотрения искусства. Для понимания особенностей современной буржуазной эстетики необходим анализ ее философских истоков, выявление противоречий и иллюзий эстетического сознания, а также обнаружение методологических выводов, вытекающих из теоретических положений буржуазной эстетики.

Такие видные исследователи современных модификаций эстетического сознания, как Ортега-и-Гассет, Адорно, Маркузе, Хаузер, Бюргер — при всех существующих между ними различиях — согласны в том, что новые направления в искусстве XX в. (читай: модернистские течения) выражают новую мировоззренческую позицию и находятся в оппозиции по отношению к культурной и художественной традиции. Они предприняли попытки создания новой концепции личности и нового художественного мироощущения, свободного от норм теории, культуры, нравственности, политики и т. д. Анализ художественной ушности модернистских исканий в XX в. не есть раскрытие характерных для такого искусства изобразительно-выразительных средств, художественного языка и т. д. (хотя, разумеется, эта сторона дела существенна ввиду того, что здесь речь идет о целенаправленном разрушении всякой образности и особенно — традиционного художественного сознания). Традиционные методы и приемы анализа образности, содержания, сюжета,

См., например: *Bürger P. Theorie der Avantgarde. F. a. M., 1977.*

структуры и художественной идеи в применении к модернизму вообще лишены смысла. Чтобы не просто выразить отрицательное отношение к модернистскому направлению, а выявить сущность модернизма как явления буржуазной культуры, должны быть установлены причины его возникновения, вскрыта логика его развития, проанализированы его художественные программы. В этих программах излагаются и обсуждаются глобальные претензии художников-авангардистов, их стремление представить более «широкий» взгляд на природу творчества и назначение искусства. В модернизме осмысление перелома в эстетическом сознании, который произошел на рубеже веков, отражено, однако, в превратном, искаженном виде.

Деструкция традиционных норм творчества и соответственно анализа художественной продукции в XX в. еще больше заострила проблему понимания и интерпретации искусства, усилила потребность в раскрытии логики развития художественного сознания и эстетической мысли.

КУЛЬТУРНАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА

В развитии теоретических идей об искусстве обнаруживается тенденция выявления все более универсальных и общих его характеристик, концептуализации представлений раскрытия и осмысления его структурного и функционального единства. Так, еще в то время, когда эта тенденция только зарождалась, Аристотель, обосновывая функции трагедии и комедии, обращался к конкретным видовым и жанровым образованиям, выявляя при этом некоторые более общие закономерности художественного творчества. Так, в новое время классики немецкой эстетики Кант и Гегель выдвинули ряд положений, относящихся к раскрытию природы и функций искусства с учетом их преломления в конкретных его видах. Естественно, что в процессе формирования теоретического знания об искусстве сложилось множество теорий и представлений, неравнозначных по своей концептуальности и методологической актуальности. Однако существуют выстраданные историей эстетической мысли и такие теоретические суждения и положения, вне учета которых не может разрабатываться методологическая проблематика современной эстетики. К ним относится, в частности, основополагающее представление об искусстве как явлении культуры и социальной истории. Но это положение в западной эстетике во многом лишь внешне, да и то не всегда, стало достоянием теории, направленной на изучение и определение сущности и функций искусства. С претензией прояснить это положение выступает современная герменевтическая концепция. Ее сторонники прокламируют требование адекватного восстановления смысла художественных явлений и их интерпретации в историческом контексте и их значении в ходе формирования культурной традиции. Принципы интерпретации искусства изменчивы

ввиду их конкретно-исторической обусловленности. Позитивное начало, заключенное в герменевтической методологии, даже безотносительно к тому, как оно реализуется в конкретном материале, состоит в ее тяготении к историзму и стремлении те или иные толкования искусства соотнести с традицией, понять их в историческом контексте культуры. Такой подход отстаивается герменевтикой как условие адекватного понимания текста. Необходимо иметь в виду, что историзм герменевтических концепций в западной эстетике не является последовательным, не преодолевает ограниченности буржуазного мышления. Соотнося любое толкование искусства с контекстом культуры, герменевтика, однако, не соотносит его с контекстом исторического развития социальной жизни и ее закономерностей, без чего невозможен подлинно научный исторический анализ. Но именно социально-исторического анализа в широком смысле в герменевтике нет.

Герменевтика выдвигает принцип — рассмотрение художественного произведения с точки зрения заключенного в нем культурного смысла и значения, которые объективированы в тексте. Тем самым конкретизируются задачи и функции интерпретации. Во-первых, она должна актуализировать знаково объективированный смысл; во-вторых, для выполнения этой задачи необходимо исходить из культурной функции искусства. Только в рамках ясного представления о культурной функции искусства можно выявить и понять смысл того или иного художественного произведения и определить его художественное значение. Культурная функция искусства выступает в качестве объективного критерия исследования и оценки художественного произведения. Культурная функция искусства относится к художественному значению произведения как целое к части, как всеобщее к единичному. Согласно принципам герменевтики целое не может быть понято без понимания его частей, а часть, единичное, в свою очередь, уже содержит в себе целое. Искусство определенной исторической эпохи, несмотря на наличие в нем видовых, стилистических, индивидуальных, национальных различий, выполняет единую культурную функцию. Каждое конкретное произведение является носителем этой культурной функции; поэтому объективное определение его художественного значения нуждается в соотношении с культурной традицией в целом. Художественное значение произведения, его художественный смысл раскрываются адекватно при условии выявления культурной функции художественной формы как таковой. Историческое изменение культурной функции искусства влечет за собой изменение художественного значения произведения для исторически новой аудитории. Этот факт был эмпирически обнаружен и засвидетельствован в рецептивно-эстетических исследованиях. Однако этот феномен научно не осмыслен в буржуазной эстетике.

Что представляет собой культурная функция искусства? По-разному решался этот вопрос в истории эстетической мысли. Так, Гегель в своих лекциях по эстетике указывал на то, что сохранение в искусстве непосредственной чувственности — характеристика, лежащая на поверхности, содержащая много случайного, несущественного для понимания сущности, специфики и направленности художественного творчества. Не своеобразиие чувственного восприятия определяет сущность искусства, а многообразие действительности и общественной практики, обуславливающей потребности в художественном отношении к миру. Не материал и не чувственная форма определяют художественное своеобразие идеи, а художественная идея ищет воплощения в рамках того искусства, которое по своим выразительным возможностям наиболее созвучно ей и наиболее ярко и отчетливо передает ее культурное содержание. Гегелевская идея, хотя и на почве идеалистического мышления, дает диалектическое и динамичное представление о развитии искусства, о его связи с социокультурной ситуацией, о формах его «доминантности» в различных системах культуры, о его исторической активности. Такое понимание вело в гегелевской эстетике к ответу на вопрос, почему то или иное искусство становится наиболее яркой и выразительной формой самосознания эпохи, той конкретно-исторической направленности человеческого духа, которая свойственна человеческой культуре на каждой определенной ступени исторической практики. Обращаясь к этим положениям гегелевской эстетики, М. Бахтин на материале художественной литературы показал, какое громадное методологическое значение имеют они для понимания специфики искусства и его места в культуре. Он исходил из того, что для определения художественной специфики искусства важно различать собственно художественный момент и технический аспект, которые составляют естественно-чувственные, внешние предпосылки материала и его восприятия. Слово для литературы является только материалом, с помощью которого можно выражать художественно и культурно значимую мысль. С точки зрения Бахтина, соотношение между технической и собственно художественной стороной для любого искусства является исходным в определении его сущности и функций. В связи с этим Бахтин писал, что «язык для поэзии, как и для познания и для этического поступка и его объективизации в праве, в государстве и проч., — является только техническим моментом»², но не непосредственным выражением художественного значения. В ходе эстетического восприятия художественное просвечивает через техническое, но это не должно приводить к ошибочному заключению, будто материал, изобразительная сторона, является самостоятельным и доминирующим компонентом художественного творчества, выражающим его сущность. Материал и

Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 46.

идея слиты для созерцания, но они должны предстать в своей различности в рамках теории, и прежде всего в интересах определения сущности и функций искусства и их необходимых взаимосвязей в системе художественной культуры. В этом отношении и была предложена М. Бахтиным идея так называемого преодоления материала в теоретическом раскрытии сущности искусства и его культурной функции. Причем такое «отталкивание» от материала и акцентирование роли лишь обозначаемой им ценности Бахтин считал важным для интерпретации не только литературы, но и любого искусства. Он писал, что «имманентное преодоление есть формальное определение отношения к материалу не только в поэзии, но и во всех искусствах»³ Поскольку художественная ценность искусства выражается в той культурной функции, которую выполняют конкретные произведения в рамках того или иного вида искусства, то соотношение и общественная значимость разных видов художественного творчества также определяются их культурными функциями. Функционирующее в культуре произведение — это эстетический объект, который «как содержание художественного видения и его архитектоника... есть совершенно новое бытийное образование, не естественнонаучного, — и не психологического, конечно, — и не лингвистического порядка (Бахтин имеет в виду эстетический объект в литературе. — А. З., М. С.), это своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности»⁴.

В разные эпохи и в разных культурах эстетический объект имел различные смысловые нагрузки и ему были присущи не одинаковые содержательные и формальные функции. Конкретное искусство является сущностной определенностью со стороны эстетического объекта, а не со стороны материала искусства. Иными словами, эстетическая определенность искусства заключается в его художественном бытии, которое есть тип преодоления его материально-предметной определенности и вещной закреплённости.

Рассматривая искусство не с точки зрения его внешней определенности материалом, а как продукт общественно-исторической практики человечества, К. Маркс соотносил его с «историческим качеством» человека как совокупностью всех общественных связей и отношений. В художественной деятельности, как в любом из видов деятельности, происходит опредмечивание сущностных сил человека, проявление того конкретно-исторического качества, которым является человек на каждом данном этапе исторического развития. Художественную деятельность следует рассматривать как с точки зрения функции самопознания, так и с точки зрения функции самосозидания че-

³ Там же, с. 49.

⁴ Там же, с. 49—50.

ловеческой личности и смысла ее жизнедеятельности. Искусство выступает как эстетическая репрезентанта эпохи. Но ввиду того, что оно развивается неравномерно, в каждую историческую эпоху выдвигается наиболее репрезентативное конкретное искусство. Здесь следует оговориться, что по отношению к современной культуре это утверждение нуждается в уточнении. Возникновение массовой аудитории и массового отношения к искусству требуют дополнительного социологического анализа. С одной стороны, существует репрезентативное искусство как наиболее популярное с точки зрения потребителя; с другой — репрезентативное искусство, наиболее полно выражающее его социокультурные функции и трансляцию культурных ценностей от эпохи к эпохе. Именно в этом втором смысле репрезентативная функция искусства по своему назначению является очень важной для исторического развития и для сохранения непрерывности культурной традиции. Через нее происходит становление и формирование культурного самосознания каждой исторической эпохи.

Что касается наиболее популярного искусства, то его статус в культурной жизни определяется спецификой массового восприятия и массового потребления художественной продукции, а обусловлен он не столько мотивами художественного характера, сколько общей социально-экономической и культурной ситуацией, общественным мнением и его производными. Конечно, можно абстрактно предположить, что стихийно сформировавшееся обыденное «Я», повседневная самость читателя, зрителя и т. д. будет узнавать в художественной идее и конкретном ее воплощении культурную проекцию самого себя именно с теми акцентами, которые важны для становления культурного самосознания человека в плане личного развития, а не просто накопления информативного багажа или эксплуатации природно-чувственных механизмов (на что ориентирована, например, на западе «массовая культура»). Однако массовый потребитель не всегда может сразу и полно уловить культурное и художественное значение, которое заложено в конкретном произведении искусства. Для реципиента важно удостовериться в доступности художественного содержания, поэтому он выбирает те искусства, которые предоставляют для него наибольшую наглядность содержания. Таковыми являются искусства, в которых даны в более развернутом виде сюжет и фабула, в которых символика и значения вынесены на поверхность и располагаются по внутреннему рисунку общественного мнения. В современной культуре наиболее доступными для массовой аудитории выступают такие, скажем, искусства, как кино и литература, а также телевидение, т. е. те виды искусства, которые ориентированы на выпуклый сюжетный каркас и зримую схему действия. Восприятие легче усваивает пространственно организованную логику, которая визуально осуществлена в кино и на телевидении, легко подразумевается в литературе.

Репрезентативность искусства определяется его культурной функцией. Историческое движение влечет за собой изменение места и роли тех или иных видов искусства в системе культуры. Историческая динамика искусств и их структурные взаимосвязи в системе культуры достаточно хорошо изучены как процессы, обусловленные материальной реальностью, как внешняя предметность произведения в рамках того или иного вида искусства. Но раскрытие этой же динамики как процессов, сопряженных с развитием человеческой личности, рассматривалось в литературе гораздо реже и требовало анализа именно социально-культурной функции искусства. В эстетической литературе функции искусства часто так или иначе связывались или с чисто мировоззренческим, или с гедонистическим эмоционально-чувственным воздействием. В этом отразилась характерная для философии нового времени трактовка человека как противоречивого единства чувственного и рационального начал. Исторические интерпретации эстетикой функций искусства отражали этапы понимания культурной функции искусства и его значения для конституирования человеческой личности. В западной литературе это значение стало более отчетливо осмысливаться в наше время, хотя, конечно, о конститутивном характере некоторых искусств в этом отношении велась речь и раньше. Так, хорошо известно, что именно этой проблеме посвящено знаменитое положение Аристотеля о катарсисе в трагедии или, скажем, суждения немецких романтиков XVIII в. о творчестве как подлинной форме личностного бытия и т. д. Человеческая субъективность осуществляется через сложное взаимодействие мыслительных и бытийных структур человека, рефлексии и эмпирической непосредственности. Теоретическая деятельность совершенствует рефлексивные формы мыслительного процесса, усложняет понятийно-теоретический инструментарий осмысления действительности. Искусство формирует и стимулирует погружение рефлексии в бытийную основу жизни человека. В процессе своего исторического развития эта особенность искусства не только по-разному раскрывается в различных искусствах, но именно благодаря тому, что в них происходит образное отражение окружающей действительности и практики человеческой деятельности во всем их многообразии, оказывается способным выразить конкретно-историческую сущность личности в ее многогранности и развитии. Искусство демонстрирует человеку его человеческие качества, и в той мере, в какой эта демонстрация охватывает исторически наиболее актуальные для данной социокультурной ситуации характеристики, следует говорить о реальной доминантности того или иного искусства. При этом прослеживается вышеназванная закономерность, которая становится особо наглядной в современной культуре: не всегда репрезентативность искусства, вытекающая из его культурной функции, совпадает с реальной социальной признанностью. Это несовпадение является след-

ствием неадекватного культурного самосознания, неадекватной интерпретации культурных явлений в формах теоретического сознания. В современном буржуазном обществе это вызвано социальным и идеологическим диктатом, направляющим интересы и потребности людей в русло социальной системы. Подобного рода манипуляции — естественное следствие незаинтересованности в личностном становлении человека.

Понятие культурной функции позволяет анализировать искусство как целостное социокультурное явление. Другие его функции, которые выводятся из условий социальной, нравственной, психологической, эмоциональной и т. д. организации человеческого существования, представляют собой реализацию его культурной миссии, выражают конкретно-исторические грани ее проявления. Представляется поэтому нецелесообразным исходить из того, будто существует устойчивый, неизменный набор функций искусства, поскольку их проявление, соотношение, слияние, взаимопроникновение и т. д. зависят от конкретно-исторического проявления культурной функции, от социально-исторической ситуации, определяющей место искусства в универсуме культуры. Наоборот, выявление культурной функции искусства, знание ее исторической логики, конкретных форм ее преломления и реализации в различных исторических эпохах и в различных культурах позволяет в каждую эпоху увидеть актуальный набор более частных функций, обнаружить взаимоотношения между ними, объяснить историческое усиление какой-либо из них, а также осмыслить их исторически подвижную иерархию и характер их взаимодействия, хотя при всех условиях она цементирует художественные структуры как нерасторжимую целостность. Искусство формирует такие механизмы функционирования сознания, которые позволяют человеческой личности быть «мыслящей тотальностью», сохранить свою целостность и воспроизводить себя в культурной традиции.

* * *

Вычленение культурной функции искусства в современном обществе, раскрытие особенностей исторической смены культурных функций искусства, выявление функций искусства в типологически разных культурах — задачи, методологически тесно связанные между собой. Объясняется это тем, что продуктивное понимание этих проблем представляет собой одну из предпосылок такого теоретического взгляда на художественную культуру, в котором эксплицитно присутствует представление об искусстве как о социально объемном, многомерном, общественно целостном феномене. Адекватное понимание искусства требует универсальности взгляда на природу и развития человеческой культуры. Выше уже отмечалось, что при таком подходе искусство должно рассматриваться не со сторо-

ны его обусловленности материалом и предметно-чувственной формой, а со стороны специфики культурного содержания «формы духовности», которое объективировано в предметно-функциональной форме и преломлено в эмпирически фиксируемых художественных явлениях.

Некоторые современные буржуазные исследователи рассматривают социальное функционирование художественных произведений вне традиционно эстетической проблематики, вводя новый терминологический инструментарий. Отказ от богатства традиций, сложившихся в истории эстетической мысли, естественно, не способствует продуктивному осмыслению природы искусства. В противовес такому подходу советская эстетика продолжает развивать глубинные традиции мировой эстетической культуры. Так, например, ориентация на осмысление искусства в горизонте художественной культуры весьма характерна для получивших мировое признание концептуальных идей М. Бахтина. Как известно, в его концепции акцентируется не материально-продуктивная, а духовно-продуктивная активность искусства. Бахтин рассматривает механизмы символизации смысла в предметно-чувственных формах художественной деятельности и выявляет методы вычленения духовного смысла из предметных объективаций.

Если анализировать художественное творчество не как формообразование или не только как формообразование материала, то на первый план выступает такой аспект творческой деятельности, как ее направленность на преодоление предметно-чувственной заданности материала. На примере художественной литературы эту проблему и рассматривал М. Бахтин. С одной стороны, поскольку материалом литературы является слово, в ней труднее провести различие между замодовлеющим значением словесного материала и тем духовно-символическим значением, которое сообщает слову литературное творчество. С другой стороны, осуществление такого различия по отношению к литературе дает основания утверждать, что оно актуально по отношению к любому виду художественной деятельности и составляет специфический момент осмысления искусства в его социокультурной обусловленности.

Различение значимости предметной формы и художественного смысла, носителем которого она является, выступает в качестве необходимого методологического условия для определения культурной сущности художественной деятельности, для адекватного понимания конкретно-исторических ориентаций искусства. Это важно еще и потому, что именно предметные формы, функционирующие в той или иной социальной системе, издают определенные возможности для фетишизации конкретного художественного содержания. В интересах прояснения социологической картины восприятия художественных произведений существенным поэтому представляется выявление фетишизма предметно-функциональной формы.

М. Бахтин стремится отличить собственно искусство как форму самосознания человека от других форм деятельности, обслуживающих многообразие эмоциональных и практических потребностей человеческой личности. Методология, предложенная Бахтиным, служит вычленению собственно культурной функции искусства в ее конкретно-исторической и культурной обусловленности. Эту функцию Бахтин прослеживает в процессе преобразования материала, с которым соприкасается творческий импульс художника.

Как известно, еще К. Маркс, анализируя сущность товарного производства, отмечал, что раскрытие природы товарного фетишизма невозможно в сфере потребления потому, что здесь он выступает со стороны своей предметно-чувственной определенности, в которой неразличима его общественная сущность. Это методологическое указание имеет принципиальное значение по отношению к осмыслению любого явления в истории как социального и культурного феномена. Искусство не представляет собой исключения в этом отношении.

В соответствии с известным положением Маркса художественное произведение, как и всякое социально-значимое явление, следует рассматривать согласно его собственной мере, согласно логике тех значений и того смысла, которые исторически были определяющими для художественной деятельности, продукт которой был избран объектом исследования. Рассмотрение художественных произведений идет путем реконструирования смысловой структуры культурного универсума, в рамках которой соотносимы историческая и функциональная логика произведения.

В современной теории искусства часто какое-либо направление научных исследований, выдвигаясь на первый план, как бы захватывает инициативу в осмыслении и интерпретации объекта. В этом отношении Бахтин разграничивает в ходе осмысления искусства и его функций строго эстетическое и искусствоведческое толкование рассматриваемого вопроса. По его мысли, в основе размежевания эстетического и искусствоведческого понимания искусства лежит эксплицитно не выраженная теоретическая концепция, в которой материально-функциональной стороне искусства уделяется основное внимание. Эту концепцию Бахтин определяет как «материальную эстетику». На «материальную эстетику» опирается узкоспециализированный искусствоведческий подход, ориентированный на рассмотрение данной художественной формы и данной выразительной техники ее создания. Такой подход, для которого художественное произведение предстает как вещь, как организованный материал, направлен на разграничение и изоляцию отдельных искусств в культуре и способен в лучшем случае «обосновать лишь хронологическую таблицу изменений приемов техники данного искусства», но не способен дать представление о месте искусства в

историческом становлении культуры⁵ Бахтин ставит важный методологический вопрос о значимости целостного эстетического и социологического взгляда на искусство, о необходимости осмысления искусства и художественной деятельности в общем контексте культуры.

Эти взгляды Бахтина представляют не только теоретический интерес, они актуальны и в практически-идеологическом отношении. В свете его концепции хорошо раскрывается несостоятельность выдвигаемых буржуазными исследователями искусства положений, согласно которым искусствоведческую теорию можно развивать независимо от эстетической традиции. Подобная тенденция воспроизводит логику той самой «материальной эстетики», которая была подвергнута Бахтиным обстоятельной критике. Именно материальная эстетика полагает, что материально-функциональная форма, составляя эстетическую сущность искусства, замыкает горизонт его художественной значимости. Ее сторонники акцентируют именно те направления и дисциплины, которые занимаются разными аспектами функционирования предметно-материальных форм. Однако при этом они уделяют недостаточно внимания обобщающему взгляду на явления художественной культуры. Разумеется, непродуктивно объемное, целостное исследование явлений художественной культуры подменять чисто эмпирическим подходом к изучению искусства, ставящим целью освоить лишь материально-предметную и функциональную стороны художественной деятельности. Прикладные и конкретно-эмпирические исследования художественной культуры, их распространенность и разветвленность, их информативная насыщенность и инструментальная надежность могут привести к углублению наших знаний об искусстве, и эти знания обретают тем большую значимость, чем глубже опираются такого рода исследования на общие основания эстетической теории. Поэтому методологически важен вопрос о правомерности и границах общих суждений, материал для которых доставляют научные дисциплины, фиксирующие эмпирические данные.

Семантический подход, смысловое отношение к искусству начинается со стремления отделить в произведении собственно художественное от материально-технического, от всего, что обусловлено свойствами материала и традицией восприятия его внеэстетических особенностей. Последние «оживают» в моменте восприятия. Интерпретация искусства основывается на понимании и определении его культурной функции, которая не тождественна ни одной самой по себе взятой форме социально эффективного и социально фиксируемого воздействия (например, воспитательной, познавательной и др. функциям), а является их интегралом. Искусство осуществляется именно в своей культурной функции. Она, конечно, дана посредством предмет-

⁵ Там же, с. 23.

но-функциональных форм, но не просто как фиксируемый эмпирический факт, а как целостная и глубоко укорененная в жизнь общества смысловая связь множества культурных феноменов.

Так, например, в средние века художественная форма являлась органичной частью эстетически окрашенной духовной жизни. В искусстве этой эпохи икона, храмовая архитектура — необходимые элементы культа, что исключает их определение через предметно-материальное функционирование произведения. Между тем некоторые авторы, вырывая произведение из контекста средневековой культуры, рассматривают его именно с точки зрения предметной воплощенности. Конечно, храм как исторический памятник определенной эпохи произведет на современного посетителя совсем другое впечатление, чем на человека, который участвовал в отправлении культа. Однако готика, например, символизировала определенный тип миропонимания, олицетворяла духовную устремленность человека в его качественной целостности. Сошлемся на суждение А. Ф. Лосева: «... если отвлечься от отдельных эпох и стран и начать рассматривать готику в виде общей художественной категории, то прежде бросается в глаза характерный для готики принцип становления, и притом становления не вширь и не вглубь, но ввысь. Готика же началась в те времена, когда человеческий субъект уже переходил к фиксации самого себя как такового, к рефлексии над собственным самочувствием и к изображению того, что с ним делалось внутри в минуты „небесных“ прорывов, восхождений и взлетов... Что существует мир горний и мир дольний, это в ней разумелось само собой, и не разделение ее интересовало, ее интересовало именно объективное состояние души, восходящей из мира дольного в горний. В этом смысле можно сказать, что готика стала как бы синтезом романского стиля и стиля византийской иконописи, но такой синтез заключал бы для нас нечто слишком отвлеченное и холодное»⁶. Автор этой пространной цитаты недвусмысленно указывает, какая форма духовного самоосознания была объективирована в конкретных предметно-функциональных явлениях искусства рассматриваемой им эпохи. Именно мера духовного преодоления чувственного материала выступает характеристикой и определением природы художественности. «И вот,— продолжает Лосев,— свершилась та центральная особенность готики, которую, если употребить метафору, иначе и нельзя назвать, как каким-то историческим чудом. Тяжеловесный камень оказался в готике совершенно невесомым... Камень превращался в одухотворенность — он уже перестал быть камнем»⁷.

Предметно-чувственные формы искусства отражают путь духовного становления человеческой личности, формы и ступе-

⁶ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978, с. 185—186.

⁷ Там же, с. 186—187.

ни ее культурно-исторического самоосознания. Только как таковые они могут быть адекватно поняты в искусствоведческом анализе. Готика раскрывается Лосевым как конкретно-историческая форма объективации личностного сознания в эпоху позднего Ренессанса. Он подчеркивает, что «в готике мы находим небывалую эволюцию самосознающего человеческого субъекта, который, все еще находясь в атмосфере средневековья, уже наблюдает за своими внутренними состояниями, уже рефлексивно понимает необходимость для него небесных взлетов...»⁸. Искусство со стороны меры духовной преобразованности материала и со стороны духовной направленности сознания реконструируется по следам предметно-материальных форм художественной культуры.

Для такого подхода важно выявление духовно-созидательной стороны искусства и внутренней структуры духовно-созидательного начала искусства. Творческое отношение к миру рассматривается как структурная единица человеческого «Я» в его мировоззренческой и бытийной целостности. Осмысливая эстетическую сущность возрожденческого искусства, необходимо учитывать общий мировоззренческий настрой эпохи, те более общие посылки, которые, определяя ориентацию культуры в целом, обуславливали специфику художественного творчества эпохи.

В соответствии с вышеобозначенными принципами искусствоведческого анализа характеризует А. Ф. Лосев и появление перспективы в живописи Ренессанса. Является ли это стихийным отражением окружающей действительности, просто «правильным» визуальным воспроизведением окружающей предметности? Принятие такого предположения привело бы нас лишь к утверждению, согласно которому человеческий глаз в эпоху Возрождения стал «правильно» видеть, «правильно» смотреть на мир, что свело бы живопись этого периода к копированию пространственных связей и отношений. С точки зрения духовного становления человека, развертывания его человеческих сущностных сил появление перспективы было явлением, характеризующим форму осмысления человеком своей сущности. Приведем еще одно рассуждение А. Ф. Лосева: «В эпоху Ренессанса человек впервые стал думать, что реально и субъективно-чувственно видимая им картина мира и есть самая настоящая его картина, что это не выдумка, не иллюзия, не ошибка зрения и не умозрительный эмпиризм, но то, что мы видим своими глазами,— это и есть на самом деле»⁹.

Возрожденческая живопись объективирует определенный образ личности, который определяет мироощущение человека того времени. Согласно этому образу, возрожденческий человек воспринимает себя как функцию окружающей и созерцаемой

⁸ Там же, с. 188

⁹ Там же, с. 55.

им реальности, как функцию обозримой пространственности. В эту пространственность человек вписан эмпирически, это — основная достоверность его эмпирической самости.

Рассуждения Лосева вскрывают определенный методологический принцип анализа предметных форм художественной культуры как форм объективирования исторического самопонимания и самополагания человеческой личности. Известная историческая отстраненность анализируемой эпохи — эпоха Ренессанса — дает возможность более наглядно вычлениить и показать образ человеческого самоощущения и самополагания, который лежит в основе предметно-чувственных форм возрожденческого искусства¹⁰. Предметно-функциональные формы художественной культуры рассматриваются с точки зрения их культурно-смысловой обусловленности, как формы объективации мироощущения и исторического самополагания человека. Формы художественной культуры зависят от культурной традиции и от исторического развития в целом. Таковы некоторые методологические достижения советской науки в реализации культурологического подхода к искусству.

ГЕРМЕНЕВТИКА И КУЛЬТУРНЫЙ СТАТУС ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В известной мере любой анализ произведения искусства является его интерпретацией. Интерпретацией в узкопонятийном смысле можно назвать только такое отношение к произведению, которое нацелено на выявление его культурного статуса, материализованной в нем культурной традиции, т. е. на функцию «перевода». Интерпретация художественного произведения — это перевод его культурного содержания из знаково-мертвых форм в реально-конститутивные, функциональные формы культуры. Без понимания и определения этой конечной цели и культурной функции интерпретация лишена смысла и значимости.

Когда неокантианцы, выдвинув проблему специфики гуманитарного познания, пытались представить и решить ее с помощью понятия ценности, то они, по сути, возродили — в другой терминологии — ту же проблематику, которой традиционно занималась герменевтика. Правда, вскоре Дильтей соотнес ценность и герменевтику, рассматривая последнюю как теорию постижения ценности, однако историческая логика развития герменевтики как самосознания гуманитарной науки оказалась смещенной. Это дало повод рассматривать герменевтику в узкоприкладном аспекте: как набор «герменевтических процедур» (вчувствование, вживание и др.), соответствующих природе цен-

¹⁰ В таком же методологическом ключе проводится анализ модернистского искусства в работах А. Михайлова.

ности (литературной, культурной, этической и т. д.) и обеспечивающих ее «понимание»¹¹. При такой постановке вопроса «ценность» и «понимание» составляют не более чем два статических полюса. Простое отождествление герменевтики с вопросами интерпретационно-процедурного характера не позволяет ставить вопрос о смысле интерпретации¹². Буржуазное литературоведение и искусствоведение обращаются к герменевтике не для того, чтобы решить вопрос о смысле интерпретации литературы, а преследуют узкоприкладную цель — расширить инструментальный диапазон, «освоить» притягательные своей эффективностью процессы «вживания» (снять с них эмоционально-чувственное клише). Что может дать герменевтика критике — на этот вопрос нельзя ответить однозначно. Такие, например, определения, как «герменевтика является инструментом критики»¹³, нуждаются в конкретизации. Обращаясь к герменевтике, необходимо апеллировать к теоретическому самосознанию, к духовному «Я», к гуманитарной интуиции с определенной целью: чтобы «расстаться с идолами и прислушаться к символам»¹⁴, чтобы восстановить историческую перспективу сознания и подвергнуть критике ложное сознание¹⁵.

В Зальцбургском семинаре по герменевтике, итальянский философ Эмилио Бетти, ссылаясь на Т. Литта, подчеркнул, что в сегодняшней теории забыта богатейшая традиция герменевтического опыта¹⁶. Это привело к тому, что гуманитарные науки фиксируют внешние аспекты отношения к объекту и выдают это за «объективную картину понимания». Бетти полагает, что разрастание научных исследований в гуманитарной области заострило проблему универсального метода и возникла необходимость снова вернуться к идее герменевтики и в ее свете обособить задачи гуманитарной науки.

В отношении литературоведения эту мысль подчеркивает западногерманский исследователь П. Шонди¹⁷. В своих лекциях по литературоведческой герменевтике он отмечает потребность в разработке теоретических основ литературоведения на базе освоения герменевтической традиции. Согласно Шонди, из всех традиций именно герменевтика наилучшим образом может быть ориентиром для теоретического становления и совершенствования литературоведческой методологии.

По сравнению с традиционной герменевтикой, где аспект применения интерпретации был одним из центральных, современное использование герменевтики для решения задач интерпретации часто ограничивается созданием «инструментария», операционализацией «вживания».

¹² *Iser W* Der Akt des Lesens. München, 1976, S. 30.

¹³ *Scondi P.* Einführung in die literarische Hermeneutik. F. a. M., 1975, S. 191.
Ricoeur P. Interpretation. Ein Versuch über Freud. F. a. M., 1969, S. 68.
Ritoeur P. Hermeneutik und Strukturalismus. München, 1973, S. 28.

Betti E. Problematik einer allgemeinen Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften.— In: Hermeneutik als Weg heutiger Wissenschaft. Salzburg; München, 1971, S. 13.

Scondi P. Einführung in die literarische Hermeneutik.

Какие же идеи герменевтики, согласно Шонди, могут служить преодолению эмпиризма и формального сосуществования разных методологических ориентаций? Что в традиции герменевтики может пролить свет на современную картину исследований литературы и стать основой для их методологического объединения?

Совершенно закономерно возникает вопрос, что вынуждает Шонди обращаться к герменевтической традиции, когда так много новых направлений вошло сегодня в обиход теоретических и методологических исследований. Обращение к герменевтике в западном литературоведении находится в русле поиска духовного и смыслового обоснования литературы и ее функций в обществе. В этом плане с герменевтикой связаны надежды на целостное и смысловое понимание литературы, на понимание ее значимости для культуры, на создание универсальных смысловых критериев интерпретации литературного произведения. Западную науку привлекает сформировавшееся в герменевтической традиции представление о произведении как знаковой объективации традиции культурного опыта. Иначе говоря, к произведению нужно относиться как к некоторому факту «понимания», факту культуры и реконструировать его место в духовной истории человечества. Герменевтическое «понимание» нацелено на реконструирование смысла, на воссоздание непрерывности духовного и культурного опыта человечества¹⁸, на приобщение нового поколения и новой эпохи к прошлому, к традиции.

Изучение герменевтической традиции, в которой отношение к произведению формировалось как отношение к факту истории культуры, носит в данном случае методологический характер. Какие моменты интерпретации акцентировала герменевтика? Как в ней кристаллизовалось понятие интерпретации и исторически развертывалось представление о смысле и целях понимания?

Гадамер справедливо отмечает, что без знания герменевтической традиции, без знания исторического генезиса представления об интерпретации нельзя адекватно обсуждать проблему понимания. Опыт герменевтики — это опыт отношения к памятнику культуры и опыт осмысления этого отношения. Это опыт, который исторически изменялся, развивался и совершенствовался. Кратко остановимся на основных этапах становления герменевтической традиции, чтобы описать логику соотношения «предметной» и личностно-функциональной, «мертвой» и «живой» культур, чтобы показать, как осознавалась связь деятельно-функционирующего субъекта со знаково объективированной культурной традицией, как мыслилась преемственность культуры, как определялась роль и функции памятников культуры.

¹⁸ См.: *Betti E. Problematik einer allgemeinen Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften*, S. 16.

Вслед за античностью развитие герменевтики сопряжено с толкованием текстов Библии, рассматриваемых как знаковая запись священного откровения. Тогда герменевтика складывалась в виде двух различных тенденций интерпретации: текстуально-исторического и символически-аллегорического толкования. Текстуально-историческое направление сделало предметом интерпретации историческое изменение языкового содержания. Представители этого направления полагали, что основное препятствие для понимания текста заключено в его языковой и исторической отстраненности от интерпретатора. Интерпретация в данном случае мыслится как наведение мостов между разными историческими явлениями. Символически-аллегорическое направление герменевтики рассматривало знаковый текст как след озаренности духа, след прозрения. Сторонники этого направления, полагая, что озаренность духа не видна непосредственно при знакомстве с текстом, пытались с помощью интерпретации показать, как текст ведет к прозрению.

Возникнув в лоне теологического мышления, эти тенденции нашли свое отражение в развитии герменевтической проблематики и в более широкой сфере культуры, свободной от религиозного содержания. Каждая из этих тенденций акцентировала свое отношение к предмету интерпретации, в определенной мере характеризующему природу и направленность этого отношения. Символически-аллегорическое направление исходило из признания единства интерпретируемых объектов: тексты — это множество знаковых записей единого духа, это конкретные формы его присутствия.¹⁹ Текстуально-историческое направление, учитывая множество текстов (знаковых записей) и различное их звучание, стремилось путем восстановления единства предметной истории показать и обосновать их связь.

Последняя точка зрения обсуждалась и подробно развивалась в эпоху Просвещения. В работах Хладениуса и Майера обстоятельно анализировались вопросы интерпретации текстов. Развивая текстуально-историческое направление герменевтики, просветители особое внимание уделяли проблеме критериев интерпретации и однозначности прочтения. С одной стороны, просветители подчеркнули, что интерпретация должна завершить логически и содержательно тот исторический контекст, в котором дано произведение. Толкование — с их точки зрения — это логическое завершение нашего знания, условие его полноты. Согласно Хладениусу, «толкование является не чем иным, как добавлением тех понятий, которые необходимы для полного понимания какого-либо места»²⁰. С другой стороны, такое полное понимание осуществляется на основе направленности взора на предметную историю. Предметное содержание, которому соответствует языковой знак, является условием со-

¹⁹ См.: Гегель Г Соч. М.; Л., 1935, т. 11, с. 31—76.

²⁰ Цит. по кн.: Scondi P. Einführung in die literarische Hermeneutik, S. 36.

гласия между автором и читателем, и именно на его устойчивость должно опираться толкование.

Для просветителей герменевтика была толкованием и пояснением словесного выражения суждения, воспроизведением исторического контекста, специальным анализом значений «непонятных» слов, неоднозначных по смыслу или не выражающих достаточно наглядно контекст времени. Просветители полагали, что воспроизведение исторического контекста слов, устранение дистанции между писателем и читателем являются основной задачей интерпретации тогда, когда речь идет о литературных произведениях.

Для Хладениуса и для Майера интерпретатор осуществляет связь между разными эпохами внутри одной культуры и разными культурами в более широком смысле²¹. Просветительская точка зрения, опирающаяся на текстуально-историческое направление герменевтики, содержала отношение к истории как дискретному ряду явлений, событий, свершений, как последовательности, восстанавливаемой по предметным формам. Задачи интерпретации поэтому усматривались в воссоздании исторического своеобразия и неповторимости именно как исторически отдаленного, вне коррекции его современными представлениями: дискретность текста абсолютизировалась, а его соотнесенность с прошлым рассматривалась только как принадлежность к нему. Такое понимание вело к соответствующему концептуальному рассмотрению истории культуры как исторической последовательности памятников и произведений, как исторически упорядоченной совокупности продуктов культурной деятельности.

Символически-аллегорическое толкование, как оно сложилось в эллинистической и христианской традиции, внутренне предполагало другое понимание истории и в первую очередь подчеркивало «тотальность» исторического движения. Интерпретация этого типа, согласно Шонди, вдохновляется знаком, «которому она приписывает новое значение, коренящееся не в системе представлений, данных в тексте, а в мире представляемых самими собой интерпретатора»²². Символически-аллегорическое толкование апеллирует к общему знаменателю исторического движения, к единственно возможному постоянству: к единству духовного опыта. Именно благодаря этому единству возможна преемственность духовного и культурного развития.

В таком ключе пытается решить проблему интерпретации, например, предшественник Шлейермахера Ф. Аст. Опираясь на шеллингианскую философию тождества, он рассматривает единство человеческой истории как единство духа. У Аста интерпретация впервые в понятийно отчетливой форме опреде-

²¹ См. об этом еще: *Schulte-Sasse J. Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung. München, 1971, S. 59.*

²² *Scondi P. Einführung in die literarische Hermeneutik, S. 19.*

лена как процедура мысли, которая, отталкиваясь от внешней видимости культурных объектов, нацелена на выявление их сущности, их смысла и значимости для человека, для культуры. В герменевтике Аста «заклинание духа» становится условием понимания. Согласно такой точке зрения герменевтика впервые выступает в качестве универсальной методологии отношения к явлениям культуры. При этом литературовед должен быть больше чем просто филологом. Грамотность обращения с предметом — литературой, — как бы парадоксально это ни звучало, требует более широкого взгляда на литературу, чем это может дать история и теория литературы как специальные дисциплины. У Аста ясность понимания и интерпретации мыслится как некоторое духовное прозрение. «Другим» выступает уже не предметно данная знаковость, а «другой» акт понимания. Именно здесь обнаруживается важный поворот в истории герменевтических идей: «У Аста и Шлейермахера предметом понимания не выступает уже отдельный отрывок или текст, которые в свою очередь относятся к предмету, представляя степень его познания и являясь в конечном итоге целью интерпретации, — предметом понимания становится сам автор»²³. Другими словами, начиная с Аста и Шлейермахера, целью интерпретации становится восстановление мыслительного поля, в котором возникло исследуемое произведение. Перефразируя Майера, можно сказать, что условием интерпретации и понимания произведения является «равность духовного уровня». У Майера это является основой суждения вкуса и оценки произведения.

Шлейермахер удаляется от общих суждений и приближается к рассмотрению языка как носителя культурно значимой мысли. Язык как воплощение универсальности становится для него непосредственным объектом интерпретации.

По мысли Шлейермахера, в языковой ситуации дана противоположность между индивидуальным и идентичным. Язык несет в себе идентичное, творческая активность писателя — индивидуальное. Отсюда возникает необходимость в двух направлениях герменевтики, о которых и идет речь у Шлейермахера. Грамматическое направление рассматривает язык как всеобщность, как идентичность смыслов и структур. Для психологически-технической интерпретации значима оригинальность творческого акта, оригинальное употребление языка. Она нацелена прежде всего на стиль. Сочетание обоих типов интерпретации, их синтез, согласно Шлейермахеру, дает вариант гениальной интерпретации²⁴. Однако при отсутствии индивидуального автора психологическая интерпретация неприменима. Шлейермахер также ввел понятие герменевтического минимума, употребляемое в отношении природных явлений (язык ветра, язык волн и т. д.).

²³ Ibid., S. 143.

Schleiermacher F. Hermeneutik. Heidelberg, 1959, S. 83.

В представлении о том, что предметом интерпретации является не просто чужое жизненное восприятие, а чужой мыслительный опыт, момент духовной истории, знаково объективированный в произведении, заложена идея диалогичности интерпретации. Сознание интерпретатора, обращенное к произведению, должно вопрошать так, чтобы знаковость обрела реальный смысл в актуальных жизненных структурах личности²⁵.

Исторические определения герменевтики в известной мере раскрывают само ее понятие. Как отмечено выше, первоначально сущность и функции герменевтики усматривались в интерпретации текстов Священного писания, в выявлении того, как нужно понимать то или иное место из Библии, что имеется в виду под тем или иным высказыванием или упоминанием. Одним словом — герменевтика как бы была ответственна за правильное, наиболее адекватное, т. е. наиболее соответствующее духу Священного писания, прочтение религиозных текстов. Именно здесь и проявились вышеназванные направления герменевтики, в видоизмененном варианте проходившие через всю историю ее развития вплоть до нашего времени. Мотивация герменевтической проблематики и направлений ее развития в теологии была представлена примерно в следующем виде. Священное писание — текст, в определенной степени отчужденный от реальной культурной истории, однако функционирующий в ней в виде некоторого совокупного морально-нравственного норматива, в виде сводного кодекса законов, правил, заповедей, определяющих поведение и всю жизнь человека. Однако форма изложения такова, что в тексте нет готовых, конкретных рекомендаций и советов, а законы и правила поведения и отношения необходимо реконструировать, опираясь на притчу, аллегорию, описание символической или реально-жизненной ситуации. Так, Августин Блаженный в «Христианской науке» писал, что для лучшего понимания Священного писания, для улавливания его смысла необходимо просмотреть как можно большее количество переводов и вариантов текста, поскольку это помогает прояснить все аспекты значения данного места, адекватно проинтерпретировать и постигнуть всю глубину его смысла.

В средние века и в эпоху Возрождения предмет герменевтики расширяется. Наряду с текстами Священного писания объектом герменевтического анализа становятся произведения классической литературы. В новое время принципы герменевтики распространяются на исторические и юридические науки. Просветители обсуждают задачи исторической и юридической герменевтики. Другими словами, герменевтика становится неотъемлемой частью любой области гуманитарного знания. Таким образом герменевтика входит в различные области чело-

Этот момент нашел отражение в модели Коллингвуда «вопрос—ответ».

веческого знания и становится необходимой частью адекватного постижения предмета. В связи с этим в герменевтике появились новые аспекты.

В новое время, например, в эпоху Просвещения, активное обсуждение вопросов герменевтики велось главным образом в области языка. Доминировало убеждение, что герменевтика содержит правила перевода с одного языка на другой (при этом «другим» может быть как исторически отдаленный язык, ставший чужим, так и современный язык, развившийся на другой основе). Однако уже тогда начали появляться и иные взгляды, согласно которым герменевтика должна прояснять не собственно язык, а то мыслительное содержание, которое дано посредством определенной языковой формы. Еще более четко и определенно эта идея сформулирована Шлейермахером. Он подчеркивал, что до Вольфа и Аста герменевтика считала своим предметом только тексты классической литературы и Священного писания и не предполагала, что любая языковая коммуникация содержит в себе аспект понимания и в этом смысле также является предметом герменевтики. В этот период сформировались некоторые принципы герменевтики, которые опирались и на все предшествующее ее развитие. Основными среди них были следующие: во-первых, любое место в тексте можно понять только на основании всего материала в целом, только исходя из общего контекста; во-вторых, для понимания текста важную роль играет знание традиции и всего предшествующего опыта понимания; в-третьих, интерпретация текста проводится с целью обеспечения его адекватного воздействия, с целью реализации его смысла и функций; другими словами, герменевтика служит обеспечению применимости текста в реальной культурной жизни.

Суждение о характере и мере воздействия произведения определяется тем, актуализировалась ли представленная в нем традиция, духовный опыт или нет. Этот критерий интерпретации произведения в западном литературоведении представлен недостаточно четко²⁶ Исторически герменевтическая интерпретация складывалась из трех моментов: во-первых, из понимания собственно произведения; во-вторых, из эксплицитного выражения этого понимания понятийно-логическими средствами и, наконец, в-третьих, из применения этого понимания в собственном опыте²⁷ Сегодня конструктивный момент интерпретаций остается наименее ясным. Только путем осмысления герменевтической традиции можно восстановить эту забытую целостность и раскрыть все стороны понятия герменевтики. С этой целью Гадамер подчеркивает, что теоретическое обосно-

²⁶ В практике исследований экспликация приравнивается к Application, а конституитивность последней вообще ускользает из поля зрения.
Gadamer H. G. Wirkungsgeschichte und Application.— In: *Rezeptionsästhetik.* München, 1975, S. 121.

вание литературоведческой герменевтики является одновременно ее историческим обоснованием²⁸. При этом следует учитывать, что герменевтическое направление, сформировавшееся в XVIII в. в рамках классической филологии, представляло только одну ветвь герменевтической традиции. Нельзя поэтому, опираясь только на концепции того времени, выстраивать современное понятие о литературоведческой и, в более широком смысле, — эстетической герменевтике.

Так, у Шлейермахера и Дильтея из поля зрения уходит представление о функции герменевтики актуализировать знаково отчужденный культурный опыт. Вместе с психологизацией, субъективизацией понимания и характеристикой его в таких терминах, как «вчувствование», «вживание», «сотворчество», укоренилось отождествление культурного опыта с непосредственным знанием и переживанием, с ярким эмоциональным аффектом, позволяющим прорваться внутрь смысла художественного произведения и постигнуть значение любого памятника культуры. Однако смысл культурного опыта, данного в объективированно-знаковых формах, не может быть исчерпан субъективно-эмоциональным измерением, хотя, только проходя через это измерение, и возможно актуализировать объективированный смысл. Дильтей же обращал внимание только на эмоциональный аспект человеческой субъективности, на непосредственность восприятия, а момент всеобщности, момент традиции остался вне поля его зрения. Это не позволило ему понять все значение человеческой субъективности как определенного механизма актуализации культурной традиции и генерирования ее в будущем, как инстанции, которая отвечает за непрерывность культурной традиции и является связью между прошлым и будущим. У Дильтея, с одной стороны, завершается субъективизация понимания и заостряется момент психологичности в нем, но, с другой стороны, утрачивает свою онтологическую значимость сам смысл, на который направлено субъективное напряжение. Более того, поскольку для постижения смысла необходима особая способность, то тем самым интерпретируемый объект вообще выносится за пределы человеческого опыта и оказывается в ситуации потусторонности, нездесьности. Сразу возникает вопрос об отношении смысла к реальности, вопрос о необходимости этого отношения. Каждая объективация, воспроизводимая в интерпретации, предстает как нечто особенное, неповторимое, отгороженное от всего культурного контекста в силу субъективной неповторимости акта своего создания. При этом понимание текста предполагает конгенитальность интерпретатора, его возвышение до уровня автора.

У Шлейермахера и особенно у Дильтея сложностью интерпретации знаковости текста, обусловленной неповторимостью акта его создания, снимается всеобщность проблемы воспроиз-

²⁸ Ibid., S. 121.

водства культурной традиции. Проблема ставится не в ее всеобщем плане, не как интерпретация и актуализация объективированного в знаковых формах смысла, а как объективация творческой способности художника. Знак предстает со стороны своей единичности, а не всеобщности, не как всеобщая форма объективации культурной традиции, а только как конкретная объективация той или иной творческой способности. Дильтей прямо утверждал, что «личная гениальность становится техникой, и эта техника развивается с развитием исторического сознания»²⁹. С другой стороны, он понимал, что все объединяет стихия жизни и за каждой объективацией стоит «тайна жизни», которую, однако, можно представить только как ряд индивидуальных целостностей. Если можно было бы представить связь общего и индивидуального как принцип индивидуализации, реализующейся в акте понимания, тогда интерпретация поэтических произведений была бы условием проникновения в «тайну жизни»³⁰. Но в процессе понимания раскрывается «царство индивидуальности». Человеческая история представляет собой единство объективного духа и силы индивидуальности. На эту последнюю, прежде всего, и направлена герменевтическая интерпретация, поскольку именно она нуждается в понимании и адекватной интерпретации. «Произведение гения репрезентирует общность идей, душевной жизни, идеалов своего времени»³¹, однако все это опосредовано индивидуально-личным и поэтому не может, по Дильтею, быть выражено с помощью понятийно-логической конструкции.

Гадамер ратует за историко-критическое отношение к идейному наследству герменевтики. Он стремится избежать крайностей, свойственных суждениям Дильтея, полагавшего, что филологическая герменевтика может стать прообразом всякого гуманитарного познания. И хотя «классическая филология, в которой развилось искусство герменевтики как перевода памятников умершей культуры на язык живой культуры, представляла собой нечто вроде гуманистической литургии, богослужения языческой образованности»³², в ней было утрачено представление о конститутивном назначении интерпретации. Это назначение акцентировалось в юридической и теологической герменевтике, в которых проблема интерпретации рассматривалась прямо в аспекте применения.

В литературоведческой герменевтике проблема применения сопрягается с инструментализмом, с поиском конкретных приемов и методов литературоведческого анализа. Например, Г. Р. Яусс, указавший на необходимость решить проблему ли-

²⁹ Seminar: Philosophische Hermeneutik. F. a. M., 1979, S. 216.

³⁰ Ibid., S. 213.

³¹ Ibid., S. 207.

³² Гайденок П. П. Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции.— Вопр. лит., 1977, № 5, с. 134.

герменевтического применения герменевтики, полагает, что нужно развивать не общие теоретико-понятийные принципы интерпретации, а разработать конкретный герменевтический метод, чтобы практически осваивать историческое движение литературного опыта³³. В принципе не возражая против конкретизации общих понятий, Гадамер считает, что в современной методологической ситуации не следует акцентировать представление о герменевтике как методе, ибо это сразу ассоциируется с возможностью объективного познания избранного произведения по типу точных наук. Кроме того, конкретно-исторический метод, внеся методическое постоянство и прочность в анализ произведения, подменил бы бесконечность конечностью. В герменевтике, по мысли Гадамера, может быть только внутренний метод, служащий руководством к бытию. Его функционирование задает ситуацию понимания, ситуацию соответствия произведения интерпретатору. Согласно Гадамеру, герменевтику следует рассматривать как путь преодоления инструментализма и акцентировать в ней традицию воспитания утонченности духа, просветленности отношения к произведению, благодаря которым возможно настоящее и глубокое «понимание»³⁴.

В герменевтике, наследовавшей традицию теологической интерпретации Священного писания, литературное произведение рассматривалось как культурно значимое сообщение, которое нужно понять, чтобы усвоить и следовать ему как некоторому духовному руководству. Такой подход позволил расставить некоторые важные акценты в понимании произведения и задач самой интерпретации.

В герменевтике Аста и Шлейермахера, как показал исторический обзор герменевтических идей, задача интерпретации была осознана как задача реконструирования духовности, объективированной в произведении. Это углубило понимание функций интерпретации. В ее задачу вошло не только реконструирование исторического контекста, частью которого являлось литературное произведение, но и восстановление исторической непрерывности человеческой культуры. Это восстановление непрерывности культуры становится условием «понимания» произведения. Как подчеркивал Гадамер, интерпретация в конечном итоге является не прокладыванием мостов над пропастью между прошлым и настоящим, а рассеиванием иллюзии, будто такая пропасть существует³⁵. С помощью интерпретации знаково и исторически распавшаяся культурная традиция реконструируется в своей монолитности и непрерывности. Поэтому задача интерпретации произведения в конечном итоге имеет смысл только тогда, когда в решении ее обозначена эта цель — выход в непрерывность культурной традиции.

³³ *Jauß H. R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. München, 1977, S. 8.*

³⁴ *Gadamer H. G. Op. cit., S. 120.*

³⁵ *Gadamer H. G. Wahrheit und Methode. Tübingen, 1965, S. 281.*

В герменевтической традиции четче и адекватнее, чем в других формах теоретического сознания, осознавались цели, предмет и функции литературоведческих интерпретаций, чего нельзя сказать о современных западных теориях литературного анализа. В традиционных концепциях специфическая сложность достижения целей интерпретации была сформулирована в проблематике герменевтического круга. Эта проблема обсуждалась у Шлейермахера³⁶, Дильтея³⁷, Гадамера³⁸, в ряде современных работ³⁹. Сложность состоит в том, что как «понимание» интерпретация должна быть, с одной стороны, аналитическим и обобщающим знанием, дающим понятие о произведении, а с другой — художественным восприятием и переживанием всех деталей интерпретации. Обычно проблему герменевтического круга в теоретической литературе представляют как вечный круг познания: части определяют целое, и сами, в свою очередь, определяются этим целым. Следовательно, здесь отражена диалектика познания. Однако Шлейермахера не занимала эта проблема в ее гносеологическом аспекте, поэтому он и трактовал ее не совсем так. Это подтверждается и развитием его последователями представлений о герменевтическом круге. Шлейермахера волновало то, что позже было сформулировано Дильтеем как проблема понимания, Гуссерлем — как проблема очевидности мысли, Хайдеггером — как проблема «здесь-бытия как понимания». Ситуацией герменевтического круга Шлейермахер определил механизм актуализации смысла, механизм «понимания», обусловленный рефлексивно-онтологической структурой субъекта⁴⁰.

С проблемой герменевтического круга были связаны конкретные вопросы интерпретации, определения ее целей и задач. В развитии герменевтических идей проблема круга связывалась с разными аспектами и сильно модифицировалась. Ее решение искали и в проблеме субъекта-объекта, и в проблеме историчности и конечности субъекта, и в проблеме исторического горизонта познания. В современных концепциях герменевтики (Хайдеггер, Гадамер) проблема круга соотносится с онтологической природой понимания, а интерпретация осмысливается как способ бытийствования личности. Это ведет к сдвигу методологического акцента. Задача интерпретации мыслится не как преодоление или разрыв круга, а как проникновение в его механизм, как раскрытие его функции, как вхождение в круг. Согласно такому подходу, «герменевтический круг» перестает обозначать внутреннее препятствие интерпретации, а становит-

³⁶ *Schleiermacher F.* Op. cit.

³⁷ *Dilthey W.* Gesammelte Werke. Göttingen. 1968, Bd. 5.

³⁸ *Gadamer H. G.* Wahrheit und Methode.

³⁹ См., например: *Maraldo F.* Der hermeneutische Zirkel. Freiburg; München, 1974.

⁴⁰ Не случайно в современной литературоведческой герменевтике, сменившей «конститутивное напряжение понимания» на познавательный оптимизм, проблема герменевтического круга предана забвению.

ся символом движения и непрерывности человеческой истории и духовной традиции.

В герменевтической традиции были выработаны важные стороны понимания природы интерпретации произведения: во-первых, рассмотрение самого произведения как объективации мысли; во-вторых, рассмотрение интерпретационной деятельности не как простой рефлексивной процедуры, а как конститутивного постижения значимого. В герменевтике сформировалось представление о художественном произведении как моменте дискретности культурной традиции. Ее заслуга в открытии того, что задачей смысловой интерпретации является актуализация культурной традиции и создание предпосылок для ее непрерывности, обеспечение связей между прошлым и будущим.

Другими словами, герменевтика стремилась к восприятию чистого смысла путем его реконструирования из дискретных, знаково объективированных явлений культуры. Однако такая чистая и прозрачная герменевтическая посылка возможна была в рамках классического понимания культуры, когда функционирование сознания и личности еще можно было рассматривать как самодостаточные процессы.

В современной западной культуре герменевтическая процедура выглядит гораздо сложнее, чем это представляет классическая схема интерпретации — «сознание — смысл». Интерпретирующее сознание перестало быть монолитной устремленностью к смыслу, а представляет собой сложное, многоступенчатое и многогранное сооружение с разного рода идеологическими фильтрами, различные пласты которого, согласно, например, Адорно⁴¹, имеют неодинаковые ориентации, работают по разным логикам, рассогласованы между собой. Поэтому в процессе интерпретации необходимо еще выяснять и уточнять, какому пласту сознания принадлежит каждое конкретное суждение и в какой мере это суждение еще нужно очищать от разного рода напластований. Идею интерпретации, выявленную и осознанную в герменевтике, нужно конкретизировать в ситуации современной культуры. При этом возникают новые трудности: проблема функционирования личности в социальной системе, проблема социологических характеристик интерпретации как социального отношения, проблема идеологического преломления картины действительности при ее осознании и т. д.

Современная герменевтика, продолжая традицию интерпретации смысла в его онтологической чистоте, не выдвигает вопроса об условиях и правилах его реконструирования из эмпирического, идеологизированного восприятия. Такие авторы, как Хайдеггер и Гадамер, полагают, что сознание, вышедшее из герменевтической традиции, обладает «секретом» тематизирования социологического восприятия и способностью различать смысл. А какова роль сознания, которое должно

⁴¹ Adorno Th. Philosophische Terminologie. F. a. M., 1970, Bd. 1, S. 113—114.

пробиться через идеологизированное кривозеркалье, которое отталкивается от стихийно-эмпирического восприятия и не имеет другого опыта? Как оно может научиться быть герменевтическим, быть понимающим, быть смыслообразующим? Само интерпретирующее сознание как наиважнейший «инструмент» понимания литературного произведения становится для современной герменевтики Хайдеггера и Гадамера проблематичным, ставится под сомнение его компетентность. Прежде чем выполнять функцию интерпретации, это сознание должно стать герменевтическим, смыслообразующим, иначе не эффективна сама процедура интерпретации.

Выдвижение на передний план проблемы сознания как инструмента интерпретации видоизменяет акценты в процессе изучения произведения: интерпретация рассматривается как производная от восприятия литературного произведения. Начиная от социологических исследований восприятия публики и кончая изучением специализированных литературоведческих анализов, социология литературы, идеологически-критические теории литературы и рецептивная эстетика пытаются выявить те структуры сознания, которые определяют конкретно-историческое восприятие произведения и тем самым его понимание и интерпретацию.

Положительные стороны герменевтических концепций удачно сформулированы Ю. Боревым: «„Рациональное зерно“ в опыте герменевтики существенно для современной художественной критики. Это философское учение об интерпретации, во-первых, ставит важную проблему соотношения как между художественной и нехудожественной реальностью, так и вопрос о взаимодействии между различными звеньями самой художественной структуры (или вопросы современной эпохи, или реальность исторической эпохи, породившей данное произведение, или культурную традицию, или авторскую личность и т. д.); во-вторых, акцентирует разработку методологических инструментов интерпретации; в-третьих, ориентирует на выявление конкретно-исторического содержания культуры и на целостный, концептуально-философский, неэмпирический подход к анализу произведения»⁴². Однако в современной западной эстетической литературе герменевтические концепции неоднородны, они подвержены различного рода идеологически-извращенным воздействиям, амплитуда их колебаний широка — от внеисторических и субъективистских позиций до концепций, содержащих некоторые позитивные наблюдения и заслуживающие нашего внимания теоретические соображения.

⁴² См.: Боров Ю. Эстетика. М., 1981, с. 350.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ И ЕЕ ПОСРЕДНИК

(Понимание произведения и художественная критика)

До сих пор теория средств массовой коммуникации занималась преимущественно группами коммуникаторов и реципиентов. Сегодня замечается новая ориентация — обращение к фигуре посредника. Высказываются предположения, что его включение в круг вопросов, которым уделяется внимание, позволит продвинуться вперед в изучении отношений между культурой, распространяемой массмедиа, и широкой публикой¹.

БЛОК ПОСРЕДНИКОВ

Культурно-информационный поток буквально заливают современного человека, и он разрывается между конкурирующими между собой сообщениями и деятельностями, которые претендуют на его внимание и распределяют между собой его досуг. В этом хаосе (при отсутствии какой бы то ни было временной дистанции, в течение которой отношение могло бы созреть) личность чувствует себя неуверенной, испытывает острую потребность в точках опоры, в защите и совете. Социологи отмечают, что выбор телевизионных передач, кинофильмов, театральных постановок, книг, газет, способа организации отдыха, спорта неизбежно происходит таким образом, что на индивидуальный выбор давят информация, оценки и указания, распространяемые в обществе, отраженные друзьями и советчиками. Одним словом, мы и шага не можем сделать без посредников и посредничества.

Посредниками являются все те, кто, не имея прямого отношения к выработке послания, вмешивается в процесс его циркуляции, занимая место между сообщением и предполагаемым (потенциальным) получателем, с тем, чтобы сделать возможным или облегчить акт коммуникации.

Существуют противоположные взгляды на характер посредников. Для одних — это профессионалы, уполномоченные блоком передающих, для других — люди с призванием, которые реализуют себя в свободно избранной деятельности. Обе точки зрения выражают определенные реальные настроения и тен-

¹ *Morin E.* Nouveau courants dans l'étude de communications de masse.— In: *Essais sur les mass media et la culture.* P., 1971; *Cazeneuve J.* Les pouvoirs de le télévision. Gallimard; Paris, 1970; *Jakobson R.* Essais de linguistique générale/Éd. Minuit. P., 1963; *Sociologie de l'Information, textes fondamentaux,* Larousse. P., 1973; *Eco U.* Apocalittici e integrati. Bompiani; Milano-1965.

денции, однако в чистом виде они сводят на нет функции посредника.

Посредник — центральная фигура в коммуникативной цепи, нечто вроде буферного звена между двумя основными группами — передающими и принимающими, которые, как известно, связаны конфликтным сотрудничеством. Он поставлен между намерениями передающих и ожиданиями получателей, между призывами коммуникаторов и сопротивлением реципиентов, между генерализующими тенденциями массмедиа и частными оценками различных субгрупп зрителей. *Таким образом, функция посредника — утилитарность*, т. е. он призван способствовать сокращению и преодолению дистанции между двумя полюсами: отправителем и получателем художественной информации, действуя путем непрерывного *уравновешивания* интересов и приведения в соответствие используемых языков. С одной стороны, он «маскирует» интересы: благодаря ему перестают замечать кое-какие зависимости, словно группа передающих не имеет прямого воздействия на принимающую публику. С другой стороны, посредник организует опыт, актуализирует культурный багаж получателя, делает упор на его неосознанные устремления. Создается своеобразная *интерпретационная плоскость*, которая в состоянии обслуживать сферу, гораздо более широкую, нежели узкогрупповой интерес.

Кто выступает посредником?

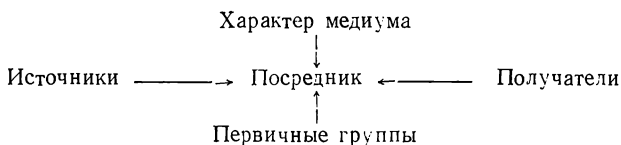
Назовем некоторые из наиболее распространенных видов посредников (посредничества): рекламный агент (реклама), пресс-атташе, член репертуарного совета, консультант в агентстве по туризму, информационная журналистика, представители публики, включенные в различные телевизионные передачи (анкеты, дискуссии, ответы на вопросы зрителей и т. д.). Все это, так сказать, посредники на макроуровне.

Наряду с ними существуют посредники имплицитные, латентные: своего рода «скрытые» посредники. Именно их исследовали Лазарсфельд и его школа, выявившие «лидеров мнения» и «посредников, затерявшихся в толпе»². Их деятельность не является по необходимости преднамеренной или в какой-то форме институализированной. Однако эти посредники формируют представления, в рамках которых члены их группы воспринимают сообщение. Таким образом, посредничество на уровне массовых средств находится в постоянном взаимодействии и конкуренции с «подразумеваемым», имплицитным посредничеством, вытекающим из культурной референции воспринимающего субъекта. Это определяет и точку разворачивания спора о смысле художественного сообщения.

² См.: Lasársfeld P., Katz E. Personal influence: the part played by the people in the flow of mass communications. Glencoe: Free Press, 1955.

Конфликт между различными посредниками (а также проблема выбора между ними) раскрывает множество противоречий самой системы культуры.

У французской исследовательницы Анн-Мари Лолан мы находим детальное описание того натиска, которому подвергается посредник со стороны группы источника (так называемой экономической и идеологической системы), со стороны характера массового средства (измерения и уровня средства коммуникации), со стороны получателя и неформальных групп, к которым он сам принадлежит:



Лолан специально останавливается на личности посредника, психологические проблемы и человеческое поведение которого не следует сбрасывать со счетов. Посредник разрывается не только между основными полюсами коммуникационной цепи, но и в не меньшей мере между суммарным натиском системы и своими собственными культурными требованиями (образом культуры, взглядом на функции искусства, точкой зрения на свою собственную функцию и др.). Вследствие высокой степени детерминированности его деятельность возможна лишь в том случае, если ей удастся обеспечить известное пространство для автономного действия. В этой плоскости находит место латентный и постоянно вспыхивающий конфликт между посредником и некоторыми из основных референциальных групп, которые претендуют на то, чтобы полностью подчинить его себе³.

Аспекты деятельности посредника ускользают из-под контроля группы источников, получателей или его собственной subgroup. Способы, которыми соответствующие группы воспринимают эти «отклонения», проливают свет на характер всей системы культуры. То, что посредник стремится выйти за рамки, навязанные ему претендующей на руководство референциальной группой, создает необходимые условия для *аутентичности* в сложных процессах трансформации сообщений, что и обеспечивает их нормальное движение.

Обратимся теперь к такому широко распространенному типу посредника, как художественный критик, тем более, что к нему относятся многие из приведенных здесь рассуждений. Это умолчание имело целью подчеркнуть существенные различия между критиком-посредником и группой остальных посредников. В большей или меньшей степени, открыто или тайно остальные формы посредничества проявляют склонность к слия-

³ См.: Leulan A.-M. Cinéma, presse et public/Éd. Retz. P., 1978.

нию с референциальной группой, хотя на практике всегда сохраняется какая-то минимальная дистанция (даже реклама может выполнять свою явную функцию лишь тогда, когда она удовлетворяет объективные потребности публики, независимо от намерений источника сообщения).

Застрахована ли критика от подобного поведения?

КРИТИК-ПОСРЕДНИК ИЛИ КРИТИК В КАЧЕСТВЕ ПОСРЕДНИКА

О функциях, роли и современном состоянии критики все время идут большие споры. Кое-кто из буржуазных теоретиков открыто говорит о кризисе, об уменьшении роли критики. Все реже встречаются такие ее проявления, которые адресуют нас к романтической фигуре критика-титана, чей архетип ведет свое начало от Сент-Бева или Белинского — и которая оказывала решающее воздействие на развитие художественной культуры в целом. Место прежних судей (беспристрастных в оценке на основе здорового вкуса и сравнения произведения с тенденциями эпохи и современной культуры) заняли мелкие, незначительные фигуры. Но не чересчур ли склонны мы поддаваться романтической ностальгии?

В художественной культуре сложилась новая ситуация. Кризис традиционной формы критики связан с новым состоянием культуры в эпоху массовых средств. С изменением традиционных структур общения резко меняется и место критики в процессе контакта с художественным произведением. Раньше критики были своеобразными «*opinion leaders*» сравнительно малочисленной группы творцов и посвященных. Сегодня, когда художественное сообщение адресовано миллионной аудитории, главная задача вышла за пределы профессионального круга проблем, вопрос о принятии произведения публикой выходит даже за рамки компетентности самого художника. От критика ждут повседневной работы с огромной анонимной массой читателей. То есть новый адресат в корне отличается от прежнего, масса является разнородной и неподготовленной, так что судья в силу необходимости превращается в советника (профессиональная оценка при такой перспективе кажется внутренним делом узкого круга посвященных, разговаривающих на непонятном жаргоне). Вот почему не следует удивляться, что сегодня появилось огромное число критиков, которые раньше не посмели бы перешагнуть порог редакции, к тому же их выступления множатся с каждым днем. Они призваны удовлетворить насущную потребность, и их сила измеряется их количеством, а не индивидуальным талантом.

Не будет ли удачнее поискать другие понятия, чтобы обозначить это новое явление? И всю ли критику затрагивают эти изменения?

Новый тип критика эпохи массмедиа вовлечен во множество взаимозависимостей. В принципе критик никогда не останавливался перед художественным произведением, как перед *tabula rasa*, ибо его деятельность была обусловлена социально-культурным контекстом. Но в системе массмедиа он подвергается ни с чем не сравнимому натиску. Критик-посредник, подобно посреднику вообще, находится в конфликте с коммуникаторами и реципиентами и в то же время в одинаковой мере связан с ними. Группа источников уполномочивает его и платит ему. В своем стремлении завоевать доверие публики критик-посредник проявляет тенденцию к устранению характеристик, которые могут говорить о нем, как об агенте группы получателей. Он стремится развивать деятельность, соответствующую желаниям передающих, и в то же время оправдать надежды читателей-кредиторов (ведь они ссужают его доверием, которое он стремится не обмануть).

Место критика-посредника не зафиксировано точно в центре между двумя претендующими на него силами. Он находится в движении по отношению к этим двум блокам, так и не преодолевая до конца разделяющую их дистанцию. Критику-посреднику известно внутреннее расслоение между полюсами критика-наемника и романтической фигурой критика — вольного стрелка. Но если первый представляет собой неприятную реальность, то второй является скорее психологической иллюзией.

В то же время, будучи членом маленькой группы, критик испытывает и другие влияния. Каждое из них заслуживает особого внимания, однако решающим является влияние, исходящее из его профессиональной среды (гильдии критиков).

Анн-Мари Лолан считает, что такая параллельная принадлежность к различным автономным силам характеризует позицию критика как позицию относительности. В силу необходимости критик — наблюдатель частный и всегда выступает как элемент разных подсовокупностей. Такая позиция относительности, по мнению Лолан, обусловлена абстрактностью системы, а не субъективностью критики или стечением обстоятельств⁴.

Абстрактность системы в условиях буржуазного общества обусловлена разобщенностью и антагонизмом интересов основных групп. В условиях социалистического общества налицо благоприятные условия для того, чтобы преодолеть эту разобщенность и определить роль критика в свете тотальности художественной коммуникации, в соотношении с социальной реальностью. Поскольку частные интересы отдельных подсовокупностей не противостоят друг другу антагонистически, и в своей целеустремленности имеют одинаковое направление с интересами системы в целом, критик располагает значительно большей территорией для гармонизации отношений. Все же его

⁴ См.: Ibid.

деятельность не охватывает всей территории коммуникационного отношения.

Противоречия между отдельными элементами массовой коммуникации существуют и у нас. Их полная гармонизация вряд ли возможна, да и вряд ли желательна. У каждой подсистемы есть свои специфические особенности и потребности, которые и следует обеспечивать. Часто мы не признаем или прикрываем противоречия и конфликты между различными коммуникативными сферами, но положение вещей от этого не меняется, и нам приходится бороться с последствиями искривлений либо в сфере творчества, либо в сфере восприятия произведения. Предпочтительнее было бы принять «сотрудничество на базе конфликта» как нормальное состояние существования культуры в условиях массмедиа. В социалистическом обществе, в отличие от буржуазного, указанные конфликты освобождены от бремени классово-корыстной, и, следовательно, существует реальная возможность их позитивного разрешения. Естественно, что определенные экономические механизмы действуют и в сфере социалистической культуры. Однако у социалистического общества имеется широкая возможность контролировать и направлять развитие художественных коммуникаций.

Сошлюсь на такой пример. Болгарское учреждение «Распространение фильмов» в целях удовлетворения потребности публики в разнообразных зрелищах, а также, чтобы выполнить свой финансовый план, иногда ориентируется на откровенно коммерческие фильмы (нечто подобное можно заметить и в практике издательств). Однако, выполняя свой финансовый план, это учреждение получает возможность проводить определенную идейно-художественную политику, показывая или задерживая на экране произведения, которые не пользуются широкой популярностью среди зрителей, но определяют облик репертуара и нуждаются в финансовой поддержке. В свою очередь, художественная критика, выполняя свою идейно-эстетическую миссию, подвергает эти фильмы критическому анализу, вырабатывая у аудитории вкус к идейно-содержательным произведениям. Однако, критикуя эти фильмы, критика ставит под удар финансовый план учреждения и выполнение им идейно-эстетической программы. Положение осложняется еще больше, так как публика чаще всего отказывается следовать советам критики и оправдывает надежды распространителей фильмов, которые, довольные сборами, сердятся на критиков, но недовольны интересом публики к высокозанимательным, но идейно-художественно низким фильмам. Нельзя пренебрегать ни одним из указанных в этом примере противоречий. Они кажутся равномерно распределенными между элементами коммуникативного отношения.

В практике буржуазных массмедиа нажим на посредника бывает и косвенным. Экономическая система создает конкурирующие силы, выдвигает своих, только ей принадлежащих, по-

средников (пресс-атташе, экспертов по репертуару), которых она противопоставляет критике. Последнему все труднее становится отстаивать свою промежуточную позицию, его все больше манит соблазн укрыться в безопасное и спокойное лоно какой-нибудь из крупных референциальных групп. Появляются «отринутые критики», вытесненные в гетто малотиражной профессиональной прессы. Сфера маневрирования катастрофически сужается, а представляющая ценность критическая позиция все больше сводится к имеющим второстепенное значение частностям. В процессе критической деятельности критик стремится мобилизовать свои пристрастия, темперамент, артистизм, странности. Таким образом, он старается создать сферу компенсаторного проявления. В результате этого, как пишет Лолан, смещается роль, которую критик-посредник призван играть во встрече произведения с публикой. Это приводит к такому положению, при котором есть критические фигуры, но нет критика⁵.

В буржуазном обществе основным и преобладающим типом критики все больше становится критика информирующая, объясняющая, обращающаяся к богатству культурных кодов и пр. Экономический и идеологический механизм буржуазного общества отвергает как не функциональные оценку, приговор, соотнесение критического суждения с нехудожественными сферами. Этот механизм не принимает критики, которая пытается предотвратить встречу читателей с произведением и которая порицает его, предупреждает, негодует (критика якобы не должна отвергать личные вкусы и создавать комплексы у индивида, сделавшего «плохой» художественный выбор). Эта тенденция находит своеобразное подтверждение даже в волне критического структурализма, который на научном уровне отражает требования дня: описываются не ценности, а структуры.

Но что это означает — свести роль критика к обычному посредничеству? Это привело бы к ущемлению тех функций, которые определяют саму критику как особый вид художественной деятельности. Это означало бы сделать критику одномерной, оставить ей единственный аспект — утилитарно-прикладной. Тогда ее действия будут ограниченными и кратковременными: для большинства таких критиков линия их творческого горизонта будет ограничена заступничеством за какой-нибудь «трудный» фильм или «ругаемого» автора.

К сожалению, некоторые из указанных симптомов скатывания художественной критики до роли посредника можно обнаружить и в нашей собственной культурной практике. Во многих случаях ведомственные, групповые или личные интересы побуждают диктовать критике методы ее действия и оценки.

⁵ См.: Ibid.

Именно эти отрицательные тенденции были осуждены в Постановлении ЦК КПСС о литературно-художественной критике.

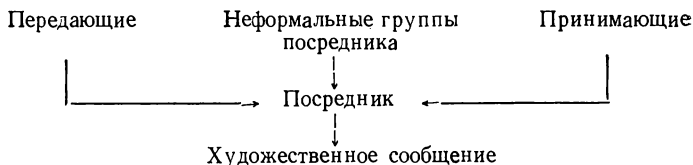
Остановимся на двух конкретных примерах сужения функций критики.

Основным элементом художественной коммуникации является выбор момента критического воздействия: до, во время или после представления художественного сообщения. Постепенно утвердилась практика предоставлять моменты «до» и «во время» посредникам для рекламных объявлений, вводной информации, интервью с создателями произведения и т. д. Все, что связано с моментом «до», передано в сферу обещаний, намеков, адресованных публике, оркестрации ожидания. Время «после» предоставлено критике. Посредине находится территория действия критика-посредника, который должен дать специализированную информацию, сделать культурные ссылки, объяснить, акцентировать внимание и пр. Однако в последние годы в кинематографических кругах несколько раз вспыхивали споры, связанные с нарушением подобного распределения сфер действия. Критики, приглашенные на телевидение для того, чтобы накануне премьеры какого-нибудь фильма рассказать о нем зрителям, позволили себе в ряде случаев дать ему не совсем лестную оценку. Авторы фильмов и творческие объединения реагировали на это очень болезненно и резко, углядев в этом поступке чуть ли не заговор. Они отвергли право критиков «предупреждать» зрителей, влияя таким образом на их последующий выбор. Считается, что несправедливо вот так предопределять неуспех фильма, нанося ущерб тем, кто в нем заинтересован. Разве не был весь этот спор свидетельством того, что в творческих кругах существует тенденция отвергать превентивную функцию критики?

Критике нужна широта интересов, способность видеть национальное в контексте мировой культуры. Однако некоторые критики рассматривают свою деятельность с чисто ведомственной точки зрения и реагируют лишь на те явления и факты, которые непосредственно затрагивают ведомство, творческий союз или конкретную личность. Такая одномоментная, кратковременная выгода чревата расплатой в перспективе нашего культурного строительства.

Эти отрицательные тенденции в области художественной критики вызвали озабоченность широкой общественности, которая нашла выражение в речи тов. Тодора Живкова перед комсомольцами столицы и в ряде официальных партийных документов, в частности специальном Постановлении ЦК БКП о критике. Это создает условия для того, чтобы критика превратилась в подлинного ценителя, организатора и руководителя творческого процесса.

Схему деятельности посредника в художественной коммуникации графически можно представить следующим образом:



Отличие критика от обычного посредника состоит в том, что он творчески преодолевает зависимости, с которыми он должен считаться, и, в свою очередь, превращается в источник особых «нормативных» сообщений в направлении первоначальных референциальных групп. Критик превращает свою зависимость во взаимозависимости, терпеливо добиваясь постепенного изменения самой структуры отношений. Если продолжить вышеприведенную схему и проследить силовые линии, исходящие от критики, то мы получим относительно симметричную цепь:



Посредник-«наемник» не способствует художественной коммуникации, так как не располагает реальной эффективностью — публика не доверяет ему, не идет за ним. А это углубляет кризис, ради преодоления которого посредник и был призван. Публика часто ориентируется самостоятельно, не нуждаясь в посредниках для того, чтобы верно оценить значительное явление искусства. Отказ от таких посредников представляет собой реакцию публики на принижение роли настоящей критики.

ЭЛЕМЕНТЫ КРИТИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ

Чтобы выяснить, какой тип критики (посредничества) нам нужен в условиях существования культуры массмедиа, нужно предварительно сформулировать преследуемые нами цели. Фундаментальное положение социалистического взгляда на роль искусства — стремление к духовному совершенствованию народных масс. Следовательно, как блок передающих (центральная фигура — творец), так и блок посредников (центральная фигура — критик) должны располагать подходящей программой в этом отношении. В практике буржуазных средств массовой коммуникации посредничество обслуживает механизмы культурной индустрии или в лучшем случае отдельные художественные произведения (специализированная пресса и деятельность критиков-наемников) с тем, чтобы сообщение любой ценой достигло масс. Мы отталкиваемся от обратной перспективы: необходимо создавать условия и возможности

публике самой вступить в контакт с искусством и открыть произведения, которые ей подходят, отвечают ее стремлениям. Именно в этой ситуации и становится необходимым бескорыстное вмешательство. Разъяснение критикой художественного сообщения призвано помочь публике осознать то, что испытывает она сама, что живет в ней, но на данном этапе ее развития не может быть сформулировано ею самостоятельно и стать ее руководящим принципом.

Практика художественной коммуникации сталкивает нас с проявлениями неудовлетворительного вкуса со стороны публики, с «неправильным» выбором. По этому поводу было немало пессимистических высказываний. Можно понять горечь сожаления, звучащую в оценках тех, кто посвятил себя миссии совершенствования вкусов. Но нужно проявлять большую осторожность, осуждая публику. Еще Брехт высмеивал метафизичность действий тех критиков, которые вслепую порицают любовь масс к «пошлым» развлечениям. «Вкус публики не улучшится,— говорил Б. Брехт,— если фильмы очистить от безвкусицы, зато фильмы станут хуже, потому что, кто знает — что выбрасывается вместе с безвкусицей? Безвкусица масс коренится в действительности глубже, нежели вкус интеллигенции. В известных общественных условиях утонченность средств наслаждения ведет к их ослаблению»⁶.

Массы выбирают художественные сообщения на уровне своего понимания, и мы должны, по выражению Брехта, учесть «их общественные потребности» даже в сентиментальности. Нужно понять, на основе каких мотивов публика делает свой выбор. Разочарование же во вкусах публики присуще лишь тем, кто ограничивает свой горизонт узкопрактической целью, ставкой на эффект очередного воспитательного мероприятия.

Цели искусства очевидны для всех. Однако каким образом критик должен вклиниваться между художественным сообщением и публикой, оставляя при этом наибольший простор для ее собственной активности и не избегая вместе с тем собственной ответственности как «руководящего» звена?

Когда критик-посредник подчиняется ведомственным нуждам, он волей-неволей превращается в функционирующий придаток быстротечного информационного потока. Сфера его действия ограничивается отдельными художественными фактами. Критик-посредник упускает из поля зрения общий процесс, теряет способность вмешиваться и влиять на него. Он просто включается в механизм «стимул — реакция». В то же время (в этом-то и состоит парадокс) критика, перед которой ставятся мелкие, текущие, прагматические задачи, несмотря на проявляемое ею старание, не в состоянии выполнить даже эти задачи. Как показывают проведенные в ряде стран эмпириче-

⁶ См.: Брехт Б. Трехгрошовый процесс: Социологический эксперимент «Кино и время». М., 1979.

ские социологические исследования, публика нечувствительна к подобного рода внушениям. На публику можно влиять, только находя с нею контакт на базе данного конкретного произведения. Установлено, что критика гораздо в меньшей степени может повлиять на успех или провал уже переданного массам художественного сообщения.

Буржуазные средства массовой коммуникации вынуждены искать ряд корректирующих механизмов, чтобы, сохраняя основную коммуникативную схему, расширять свое влияние на массы.

Экспериментально доказано, что деятельность данного посредника эффективна только тогда, когда она будет вписана в какой-то определенный промежуток времени. Вот почему в основе практики буржуазных массовых средств в области культуры лежит деятельность постоянных комментаторов, которые ежедневно вступают в контакт со своей собственной аудиторией и в рамках старой, узкопрагматической задачи им удается добиваться известного успеха. Это происходит благодаря вмешательству некоего психологического момента, который прикрывает факт наемничества буржуазной критики. Миссия критика-посредника превращается в длительное индивидуальное начинание, в житейское дело, в постоянно возобновляемый диалог-монолог, в котором намечаются известные прочные структуры. Раздробленные элементы критической деятельности складываются в одну общую картину, в своеобразную эпическую мелкотемья. Аудитория проявляет интерес к очередному суждению критика, тем более, что она имеет возможность сравнить это суждение с предыдущим и с линией поведения в целом, располагая реальной возможностью провести «проверку».

Неразумно, что мы пренебрегли такой практикой. Не следует бояться, что мы станем чересчур зависеть от оценки одного и того же человека, который может воспользоваться своим привилегированным положением. Однако скорее произошло бы обратное: постоянный комментатор находится в такой ситуации, которая заставляет его очень твердо придерживаться определенных принципов, так как ему нужен солидный авторитет для последующих встреч с аудиторией. Обеспечить положительный отзыв о посредственном произведении легче с помощью гастроллирующего критика-посредника, чье выступление остается единичным поступком, который может пройти и незамеченным. В наших условиях практика постоянных обозревателей укрепила бы авторитет критики и стимулировала бы ее нравственно.

Ал. Дейков верно отмечает, что коммуникатор и связанные с ним посредники-«наемники», даже если им удалось наладить контакт с публикой, никоим образом не могут контролировать отношение «художественное сообщение — поведение реципиентов» в двух существенных направлениях:

1) не могут контролировать процессы воспроизведения (трансформации) подлежащего расшифровке текста в расшифрованном тексте (имеется в виду борьба за текст, его пересемантизация на каждом этапе коммуникативной цепи);

2) не в состоянии контролировать также процессы воспроизведения воспринятого текста в мотивах и нормах поведения⁷.

Обратимся к механизмам восприятия художественного текста. Остановимся на интересной систематизаторской работе, проделанной Дейковым в его исследовании «Социально-прагматические проблемы критики». Если говорить конспективно, восприятие художественного сообщения представляет собой сложный конгломерат, который включает: перцепцию, эмоциональную реакцию на послание и понимание. Центральным элементом художественного восприятия является понимание, зависящее от социально-культурного контекста, в который попадает сообщение. Понимание — рычаг, позволяющий воздействовать на такие элементы структуры личности, как мировоззрение, интеллект и поведение.

Таким образом, мы вновь подходим к необходимости изучения «маленьких групп», ибо именно на их уровне могут быть раскрыты механизмы понимания (а также покоящегося на нем убеждения). Необходимо экспериментально создавать гипотетические модели понимания. Чтобы интегрироваться в мировоззрение, информация должна быть понята, осмыслена и поднята на уровень убеждения. Как подчеркивает А. Дейков, в решении своих задач индуктор может рассчитывать главным образом на интеллектуальные способности реципиента (вспомним, что блок «интеллект» определяет целостность социальной позиции и, следовательно, акты понимания). Индуктор должен передавать и воспитывать не только и не столько знания, сколько интеллектуальные способности. Знания, информация забываются, а интеллект остается в качестве потенциальной способности к пониманию произвольных текстов, к преодолению произвольных «разрывов» в коммуникации. Здесь пролегает и водораздел между манипуляцией сознанием и формированием осознанного коммунистического мировоззрения⁸.

Это положение по-новому освещает роль критика в качестве посредника, призванного выполнять двойственную функцию: 1) информировать, сокращать путь от произведения до получателя, обеспечивать благоприятный климат для общения автора и читателя посредством текста; 2) на основе работы с конкретными сообщениями, но выходя за их рамки, разрабатывать и культивировать понимание принципов художественного сообщения и типа культуры. Приближаясь к конкретному тексту или

См.: Дейков А. Социально-прагматические проблемы критики.— В кн.: Общетеоретически и методологически проблемы на критиката на съвременната буржоазна философия. София, 1977.

⁸ См.: Там же.

отходя от него, критик создает базу для понимания последующих текстов.

Следовательно, нужна критика, перед которой стоят более высокие цели, нежели те, которые преследует обыкновенный посредник в коммуникационной цепи. Не отменяя посредничества, критика должна выходить за рамки обыденных прагматических целей. Такое действие, основывающееся на скрупулезном изучении внутренних структур читающей публики, будет ориентироваться на существо дела и менять эти структуры. Однако эта перемена не может быть навязана извне. Она возможна лишь посредством стимулирования творческой самодеятельности самих масс. Одним словом, необходимо стремиться к целостному социально-культурному действию, которое приводило бы в относительное соответствие три структуры на различных уровнях: глобальную социальную структуру, структуру аудитории культуры (т. е. структуру ожиданий и читательских стремлений в отношении искусства) и структуру самого искусства, которая является главным компонентом структуры художественного сознания. В этом сложном процессе роль критики в ее классическом высоком понимании, к которому прибавляются и новейшие мотивы ее сознательного включения в осуществление социалистического культурного прогресса, становится особо значительной.

Необходима постоянная дифференциация критики — в противовес тенденции к ее осреднению, которая обусловлена практикой массмедиа. Социалистическая программа эстетического воспитания является всенародной, но в процессе своей конкретной реализации, в своей рабочей стратегии, она в силу необходимости обособляет отдельные, относительно самостоятельные сферы действия. Перемены не могут наступить одновременно во всех составных частях системы, в виде суммарного действия на уровне массовых средств. Они могут осуществиться, в различном количестве и качестве, на разных уровнях (которые, разумеется, не изолированы друг от друга). Нужно внедрять в массы знания, навыки, информацию, отношение к прекрасному. Овладев ими, массы превращаются в ретрансляторов созданных и воспринятых отношений и ценностей. В этом процессе наиболее надежной опорой является структура самих масс, в которых доминируют так называемые маленькие группы, подчиненные «лидерам мнения» и «устной пропаганде». Саму публику нужно привлечь к глобальному процессу культурного посредничества путем создания детализированной иерархии посредничества, обеспечивающей общее эффективное культурное действие.

ОБОСТРЕНИЕ ИНТЕРЕСА К СМЫСЛОВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСКУССТВА И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ ГЕРМЕНЕВТИКИ

В шестидесятых годах, особенно после появления известной книги Г. Гадамера «Истина и метод», герменевтические концепции в западной эстетике начинают в определенной мере отодвигать на второй план позитивистские методологические построения, столь влиятельные в предыдущий период. Из сказанного отнюдь не вытекает, будто в наше время эстетика, искусствознание и литературоведение на Западе освободились от позитивистской методологии. Это, конечно, не так, но есть вполне достаточное основание считать, что в семидесятых годах в центре методологических исканий литературоведения, искусствоведения и эстетики оказались герменевтика и рецептивная эстетика. Этой проблематикой занимаются не только представители различных философских направлений, но и специалисты из разных областей научного знания.

Герменевтика для западного гуманитарного сознания всегда олицетворяла содержательно-смысловое отношение к произведению, целостность интерпретации. Именно с этой точки зрения поворот к герменевтике можно оценить как известную тенденцию отхода от столь типичного для буржуазной культуры позитивистского умонастроения, как выражение его кризиса. Однако доминирование позитивистских и инструментальных подходов к исследованию литературы и искусства создало соответствующую атмосферу, в которой интерес к традиции герменевтики сочетается со стремлением к формализации анализа художественных явлений. Современные литературоведческие и искусствоведческие прочтения герменевтики в значительной мере ориентированы на создание системы правил и моделей интерпретации. Нельзя смешивать гуманитарный пафос герменевтики и «моделирующие прочтения» герменевтики, сводящие ее суть к легко формализующимся методическим положениям и приемам. Последние далеко не тождественны герменевтическим принципам анализа.

Рассмотрение художественно-критической герменевтики не может быть ограничено кругом самих герменевтических концепций. Здесь требуется более широкий анализ методологической ситуации с целью критического восстановления логики исторического развития и самого смысла герменевтических идей в их историческом движении.

В прошлом герменевтика осознавала себя как ведущая сила при формировании гуманитарного сознания и претендовала на роль теоретической позиции гуманитарных наук. Современная

же герменевтика, которая, как уже сказано выше, с одной стороны, может рассматриваться как оппозиция по отношению к позитивистской методологии, а с другой — находится и под прямым ее воздействием, занимается прежде всего освоением структуралистских, а также психоаналитических и феноменологических идей с целью их применения в интерпретации художественного произведения.

Чтобы понять, в какой мере современное западное искусствоведение и литературоведение следуют традиции герменевтической интерпретации, насколько они ориентируются на выявление ценностей и идеалов (иначе говоря, в какой мере они стремятся сохранить гуманистический пафос науки об искусстве и литературе), необходимо прояснить, что представляет собой понятие «интерпретация», каковы ее задачи, в чем ее культурная функция и, наконец, на что она методологически ориентирует литературоведческую и искусствоведческую мысль.

В последние десятилетия поле литературоведческих и искусствоведческих исследований и дискуссий на Западе можно сравнить со своеобразной алхимической лабораторией, в которой идет причудливый поиск все новых и новых методов и теоретико-методологических посылок. Появление каждого «ново-рожденного» метода или принципа анализа художественного произведения сопровождается волна надежд на его универсальность. Теоретики литературы и искусства взвешивают на невидимых весах своего аналитического воображения феноменологические, социологические, аксиологические, рецептивно-эстетические, семиотические, герменевтические и многие другие подходы к произведению и стараются обосновать их теоретическую и методологическую пригодность. Однако в западном искусствознании подавляющее большинство теоретиков и искусствоведов стоит на плюралистических позициях, отстаивая взамен целостной теории художественного творчества концепции, основанные на разработке какого-либо одного аспекта рассмотрения искусства, иногда лишь сопоставленного с другими ракурсами творчества. При этом художественно-критическая методология разрабатывает и предлагает множество подходов, каждый из которых претендует на универсальность постижения произведения. Так, например, сторонники семиотического анализа ограничивают свои цели изучением языковых структур искусства, претендуя в то же время на то, что такое исследование покрывает задачи науки об искусстве¹. Феноменологи, в свою очередь, полагают, что подлинное назначение теории (философии) искусства не в анализе знаковых образований, а в исследовании пластов и актов сознания, через которые осуществляется восприятие произведения². Социально-критическое направление призывает выявлять идеологические структуры,

¹ См.: *Fricke H. Die Sprache der Literaturwissenschaft. München, 1977.*

² *Eykmann Ch. Phänomenologie der Interpretation. Bern; München, 1977.*

которые ориентируют и определяют восприятие³ и т. д. Эстетика, литературоведение и искусствоведение, как и другие формы гуманитарного знания, как бы «проигрывают» целый набор мировоззренческих и теоретико-поисковых увлечений своего времени. Но возникает вопрос: какова значимость тех методологических идей, которые теория искусства и теория литературы могут извлечь сегодня из «алхимических» манипуляций теоретическими посылками.

Практика литературоведческих и искусствоведческих исследований убедительно свидетельствует о том, что пестрота методологических построений в современном буржуазном искусствоведении является определенным выражением кризиса западного эстетического сознания. Литературоведы, критики и теоретики искусства, исследовательские позиции которых часто переплетаются, стремятся усовершенствовать научный и понятийный инструментарий, предпринимают попытки создания новых методов интерпретации (семиотических, феноменологических, социологических и т. д.). Но появление каждого нового метода приводит к вытеснению традиционных концепций. Поэтому дискуссии в литературоведческой и искусствоведческой среде носят ярко выраженный дихотомический характер: феноменология contra аксиология, аксиология contra семиотика и т. д.⁴

Невозможно прояснить картину теоретических и методологических расхождений в современной буржуазной эстетике, ограничиваясь рамками «инструментального» самосознания, которое сегодня характерно для большинства литературоведческих и искусствоведческих направлений. Конечно, есть громадная литература, посвященная анализу принципов литературоведческих и искусствоведческих исследований; в ней содержатся определенные обобщения и оценки тех или иных направлений методологической мысли. Однако решают ли методологические концепции буржуазных искусствоведов кардинальные вопросы развития литературоведения и искусствоведения? Представляют ли они собой реальный методологический инструментарий, соответствующий природе художественного творчества и находящийся на уровне современного научного знания? Как правило, литературно-критические и теоретические работы буржуазных искусствоведов носят обзорный, а не аналитический и концептуально-творческий характер. Чаще всего в таких трудах не обсуждаются принципиальные методологические вопросы и смысловые проблемы, касающиеся функций и задач изучения художественной культуры. К таким обзорным работам принадлежит, например, исследование французского теоретика-лингвиста Ж. Мунена «Литература и ее технократия». По его мнению, в науке о литературе периодически сменяют друг друга две эпохи: 1) эпоха «лирического анализа» и 2) эпоха научного,

³ *Adorno Th. Noten zur Literatur.* F. a. M., 1968, Bd. 1—3; *Benjamin W. Über Literatur.* F. a. M., 1970.

⁴ См.: *Literarische Wertung/Hrsg. Mecklenburg.* München, 1977.

инструментального анализа⁵. Это суждение является следствием эмпирических наблюдений автора, но оно не содержит в себе критического осмысления методологической ситуации. Логика суждений Мунена основана на принципах здравого смысла. Этот теоретик дает «эмпирически-иллюстративный», хотя и не лишенный известного позитивного содержания ответ на вопрос — что представляет собой современное литературоведение и искусствоведение. Что же означает на деле сведение истории литературоведения к двум вышеназванным эпохам? Лишь то, что современное буржуазное литературоведение все время как бы мечется между двумя крайностями: субъективизмом интерпретации и поиском объективных подходов к анализу художественных явлений. Однако и в первом, и во втором случае происходят aberrации, связанные со смещением предмета исследования. Наука о литературе и искусстве все чаще вращается в замкнутой сфере, поскольку именуется своим объектом не столько само искусство и литературу, сколько теоретические исследования, посвященные проблематике художественного творчества.

Следование принципам так называемой материальной эстетики (т. е. эстетики, цель которой — установить позиции исследователя по отношению к материалу исследования) все чаще сочетается с обращением к герменевтической установке. Но универсализм, исторически разрабатывавшийся в герменевтике, всегда мыслился как выход за пределы теории, ограничивавшей себя обращением к материалу и эмпирической форме, как выход в пространство духовной традиции. При всей терминологической разнице именно перенесение акцента на внутренний смысл произведения и его интерпретацию всегда было центральным для герменевтики. Эмпирическое искусствоведение и литературоведение, направляемое позитивистскими установками и здравым смыслом, анализирует не идейно-эстетический смысл произведения, не его духовное содержание, а художественные тексты как отдельные структуры, как различные явления, отделенные друг от друга материальной формой произведения. Господство позитивистского умонстроения в теории искусства сопровождается тем, что и в теориях художественной критики преобладают концепции «инструментализма». Для анализа литературы и искусства создаются многочисленные методы, методики, инструменты, модели, с помощью которых рамки изучения художественного произведения расширяются лишь экстенсивно. Художественно-критическая деятельность не проблематизируется, а рассматривается лишь как само собой разумеющаяся, функциональная деятельность.

Однако «инструментализм» критики, являющийся всеобщим увлечением теории, все чаще обнаруживает свою несостоятельность, что отмечается прямо или косвенно даже самими западными авторами. Неудовлетворенность средствами инструмен-

⁵ См.: Mounin G. La littérature et les technocraties. P., 1978, p. 193.

тального анализа особенно остро дает о себе знать тогда, когда эмпирические возможности оказываются исчерпанными и исследователь сталкивается с так называемым метафизическим остатком, внутренне присущим феномену художественной культуры. Поэтому ситуация сочетания инструментализма и философского суждения все более настойчиво входит в практику современного западного литературоведения и искусствоведения. Показательно, что на этот процесс обращает внимание даже известный французский структуралист Ц. Тодоров⁶. Анализируя состояние художественно-критической мысли во Франции, он отмечает, что сегодня доминирующими становятся романтические структуры мышления, что является, по его мнению, предпосылкой перехода некоторых исследователей к экзистенциальному аспекту изучения искусства и литературы.

Такие проблемы, как неадекватность письма и автора, «аутентичность» текста, относящиеся к центральным вопросам в структуралистических исследованиях литературы и искусства, связываются Тодоровым с проблемой аутентичности самой личности.

Попытки анализа искусства и литературы в более широком мировоззренческом контексте можно рассматривать как симптом, свидетельствующий о потребности теоретической «эмансипации» литературоведения и искусствоведения, как известный шаг в сторону преодоления эмпиризма и иллюзий по поводу того, что можно решить проблему постижения и понимания художественного произведения лишь путем усовершенствования аналитических и инструментальных процедур. Сопряжение проблем инструментального плана с проблемой личности в ее философско-культурологическом звучании свидетельствует об остро ощущаемой потребности в смысловом самоопределении литературоведения и искусствоведения как существенных форм осознания социокультурного процесса.

С возрастаяем роли герменевтики в современной искусствovedческой методологии на Западе сопряжено и включение в методологические искания рецептивной эстетики. В разработке проблем интерпретации произведения рецептивная эстетика акцентирует необходимость учета разнообразных типов его рецепции, всех типов его прочтения. При этом многовариантность прочтения смысла произведения утверждается ею как нормальная и естественная ситуация, а сам художественный смысл — как результат взаимодействия художественного текста и реципиента.

Герменевтика и рецептивная эстетика в современном западном искусствоведении в целом не выходят за пределы буржуазного эстетического сознания. Однако обращение к этим проблемам необходимо для понимания методологической ситуации в

⁶ См.: *Todorov Tz. La reflexion sur la litterature dans la France contemporaine.* — Poétique. P., 1979, N 38, p. 131—149.

эстетике, литературоведении и искусствознании. Важно это еще и потому, что критический анализ методологических возможностей герменевтики и рецептивной эстетики с марксистско-ленинских позиций позволяет отделить в этих концепциях зерна от плевел.

В. И. Ленин указывал, что в течениях буржуазной мысли, принципиально ошибочных и ложных, могут быть, однако, заключены некоторые заслуживающие внимания интересные наблюдения, а в отдельных случаях и открывающиеся возможности. Разумеется, эти возможности плодотворны лишь на основе их марксистского осмысления. Есть некоторые такие возможности и в герменевтике. Поэтому критика этих оснований представляет не только теоретический интерес. Она актуальна и в плане практики идеологической борьбы. На апрельском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС подчеркивалось, что магистральной линией нашего общественного развития должна быть интенсификация всех отраслей общественной деятельности на основе научно-технического прогресса⁷. Положение это в полной мере относится и к общественным наукам. В этих условиях важна как критика современных буржуазных концепций в разных областях знаний, так и позитивная разработка назревших теоретических проблем.

Проблемы герменевтики и рецептивной эстетики, их методологические возможности целесообразно рассматривать с учетом общей методологической ситуации в современной буржуазной художественной критике, литературоведении и искусствознании, к анализу которой советская теоретическая литература в последние годы уже не раз обращалась⁸.

Здесь следует иметь в виду своеобразие герменевтических подходов к эстетике. В отличие от философии и в определенных рамках от литературоведения герменевтика не является самостоятельным направлением в эстетике. Эстетическая герменевтика — не сложившаяся школа, а тип методологического подхода, которым в том или ином виде пользуются различные направления в тех ситуациях, когда обнаруживается разочарование или неудовлетворенность исследованиями сугубо эстетического характера. Герменевтика противостоит таким эмпирическим подходам, которые ориентируют искусствознание на изучение функционирования художественных текстов, но не на исследование явлений искусства с точки зрения заключенного в них культурного смысла. Поэтому анализ герменевтических концепций в эстетике предполагает обращение к различным направлениям, в том числе и к тем, которые такими принципами анализа не пользуются. Отсюда — обращение в настоящей работе к герменевтике не в «чистом» виде, а к разным методологи-

Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 23 апреля 1985 г. М., 1985.

⁸ См., например: Теории, школы, концепции. М., 1975, вып. 1, 2; 1978, вып. 3, 4.

ческим концепциям западного искусствознания и эстетики. В одних случаях к тем, в которых герменевтика находит свое прямое отражение, в других — к тем, где ее следует использовать лишь в виде доказательств «от обратного».

Как известно, ведущие позиции в методологии буржуазной критики наряду с субъективизмом и иррационализмом всегда занимали различные проявления позитивизма. В последние десятилетия особенно активизировались такие его формы, как англо-американская «новая критика» (А. Ричард, Т. Элиот и др.) и структурализм (Р. Барт, Ц. Тодоров, Ю. Кристева и др.). Сторонники структурализма ограничивают цели искусствоведческого анализа исследованием элементов художественного текста, оставляя в стороне не только вопрос о социальном контексте, включающем в себя произведение, но и выявление реального содержания художественных явлений. Интерес к синтактике произведения в структурализме сопровождался равнодушием к проблеме художественной ценности, столь тесно связанной с вопросами художественной семантики. Структурные исследования художественного текста носят в буржуазном искусствознании внеисторический характер, а художественные явления характеризуются как герметически замкнутые. Особенно — сторонниками так называемого герметического структурализма. Наряду со структурализмом влиятельным методологическим течением в современных исканиях художественной критики оказалась мифологическая школа. Идеи этого направления по существу являются своеобразным преломлением представлений традиционной культурно-исторической методологии при сужении роли ее инструментария. Древние мифологические и ритуально-мифологические формы используются здесь для изучения и сравнения современных художественных текстов. Значение теоретико-методологической основы ритуально-мифологической школы критики приобрела концепция К. Юнга, и особенно его положение об архетипах, о неких исторически неизменных и восходящих к древности формах бытия и мышления человека.

Несмотря на различия, существующие между позитивистскими течениями, включая структурализм, и ритуально-мифологической школой, их исходные теоретические посыпки сближаются: каждое из двух течений характеризуется принципиальным антиисторизмом.

В отличие от разнообразных методологических течений в буржуазной эстетике, искусствознании и литературоведении методологическая проблематика в социалистических странах разрабатывается на почве марксистско-ленинского учения, ведущим методологическим принципом которого является историзм. Принцип историзма обуславливает системно-целостный подход к анализу художественного произведения.

Марксистская методология искусствоведческого анализа монистична. Она включает в себя различные подходы и приемы

исследования, но не объявляет те или иные подходы особыми и самостоятельными теориями творчества. Теория художественного творчества едина и целостна, но целостностью ее охватываются неодинаковые аспекты исследования, соответствующие различным сторонам самого искусства. Так, например, существенную роль в исследованиях искусства могут играть конкретно-социологические исследования в случае их научно-корректного применения. Некоторые школы буржуазной критики абсолютизируют этот подход и используют его как новый вариант позитивистской позиции в анализе искусства. Такое отношение к конкретно-социологическим подходам не плодотворно. Конкретно-социологическим исследованиям в буржуазной науке присуща узкоприкладная ориентация. Исследования же советских ученых не замыкаются узким кругом прагматических ориентаций, они неотделимы от более широкой социальной и эстетической проблематики. Включенность эстетического начала в социологический анализ в конечном итоге обуславливает его научную целеустремленность и предохраняет от эмпиризма и некоторых специфических предрассудков теоретического сознания. Такая методологически важная установка традиционна для марксистской теории социокультурных исследований. Еще Г. В. Плеханов писал: «Социология не должна затворять двери перед эстетикой, а, напротив, настаивать на раскрытии их перед нею»⁹. К сожалению, эта важная методологическая посылка не всегда даже в нашей литературе обретает в анализе явлений искусства конкретное воплощение и не всегда строго реализуется в операционной технике и методике анализа художественной культуры. Нельзя не признать, что нередко еще в ряде работ преобладают вопросы методики сбора данных, а целевые и теоретико-методологические ориентации эстетического характера недостаточно выявляются и лишь подразумеваются в рамках социокультурных посылок здравого рассудка. Для конкретно-социологического подхода характерно экстенсивное освоение предметно-функционального мира художественных явлений. Этому подходу свойственно вовлечение художественных явлений в сферу теоретического сознания в определенном аспекте — количественно-числовом. Между тем важно разрабатывать общие методологические посылки конкретных исследований художественной культуры в ее функциональном многообразии, осмысливать теоретическое и общеэстетическое содержание отдельных исследований, вывести на уровень теоретического сознания основные эстетические, социальные и культурные парадигмы социалистического общества.

Вернемся, однако, к положению в буржуазной эстетике. В свое время М. Вебер, а затем А. Шюц проанализировали ситуацию, которая может служить, по их мнению, как бы моделью теоретического и практического статуса выводов, по-

⁹ Плеханов Г. В. Литература и эстетика. М., 1958, т. 1, с. 129.

лученных в ходе эмпирического исследования. М. Вебер берет элементарный пример эмпирически фиксируемого события — человек рубит дрова. Какие же возможные типы анализа он выделяет в данном случае и чем они отличаются друг от друга? Однозначна ли фиксация этого явления при разных подходах к нему? М. Вебер ссылается на эмпирический факт — рубка дров — для того, чтобы доказать возможность многосторонне его рассматривать, т. е. тем самым он ссылается на методологические проблемы и трудности систематизации социальных фактов и их теоретической обработки.

Такой же срез социологического отношения к эмпирическому факту анализирует А. Шюц. Он отмечает, что можно фиксировать социальный факт с точки зрения его предметности (рубка дров — это уровень физического факта: топор касается поленна, и оно распадается) либо — некоторого обиходного социального смысла, который обычно закреплен за этим фактом (рубка дров — это фиксация факта человеческого действия). И, наконец, можно сделать акцент на качественных характеристиках этого действия (рубка дров — фиксация целенаправленности, осмысленности, интенсивности и т. д. человеческой деятельности).

Только в первом случае речь может условно идти о чисто эмпирической фиксации явления как социального факта. В остальных случаях фиксация происходит на основе смысловой посылки, которая негласно присутствует в позиции исследователя и в его отношении к предмету. Для сопоставления эмпирических данных важно учесть, на основе какой теоретико-смысловой посылки они получены, ибо от этого зависят пути и средства их дальнейшей интерпретации, а также границы их сопоставимости. Вопросы, поставленные Вебером и Шюцем, представляют определенный интерес, поскольку в них содержатся попытки выявить основания типологии конкретно-социологических подходов.

Развитие и распространение конкретно-социологических исследований породили вопросы о структуре социологического отношения и о его предпосылках. Пример выделения определенного содержания в качестве социального факта, как это было показано А. Шюцем, можно рассмотреть и четче, выделяя и заостряя специфику социологического отношения. Первый уровень эмпирической фиксации берет явление таким, каким оно предстает для здравого смысла, составляющего основу обыденного восприятия. Тем самым, независимо от целевых установок и метода сбора фактов, которыми пользуется исследователь, числовые данные, получаемые в результате приведенного анализа, обретают устойчивость только в соответствующем контексте здравого смысла. Числовые данные сами по себе не являются абсолютными величинами. Для количественной характеристики предмета исследования в различных контекстах необходимы самые разные единицы измерения. В этом смысле методика иссле-

дования определяет не только приемы сбора и количественной обработки данных, но и установку анализа, характер самой фиксации социального факта.

Эти общесоциологические рассуждения являются необходимой теоретической предпосылкой конкретно-эмпирических исследований художественной культуры. Эмпиризм не является способом научного мышления, но с учетом всех его ограниченных возможностей он все же не лишен и определенного теоретико-методологического статуса. Как позиция сознания, эмпиризм представляет собой точку зрения здравого смысла, который видит вещи якобы объективно, как они есть сами по себе. Эмпирическая картина мира, таким образом, отражает то, каким мир дан созерцанию и что человек фиксирует непосредственно, без специальных аналитических усилий, направленных на различение и вычленение явлений. Наличие установки здравого смысла, на которую опирается эмпирическая наука, является в первую очередь характеристикой ее «рабочей» специфики, а не оценочной шкалой обыденных характеристик «здравого смысла».

Конкретно-социологические исследования в области художественной культуры фиксируют то, что поддается непосредственному наблюдению, что наглядно как социальный факт. Эмпиризм охватывает многообразие явлений и проясняет их индивидуальные особенности, в результате чего выявляется картина функционирования искусства в обществе.

Эмпирическая наука не столько приводит в движение механизмы сознания, сколько исходит из признания универсальности созерцания и конечной объективности социального факта. Эмпирические данные становятся для нее непререкаемыми значениями, которые не подлежат расчленению при интерпретации, а вступают в отношение с другими аналогичными значениями — числами.

Теория конкретно-социологических исследований возникла на заре нового времени, вначале в рамках науки о естественном праве. На этом этапе своего развития эмпирическая социальная наука отличалась описательностью и созерцательностью. Система процедур измерения, моделей и числовых эквивалентов отсутствовала. Еще Гегель, анализируя эмпирическую позицию сознания и выявляя ее отношения с философией и методологией, показал, что эмпирическое знание не удерживается на объективных позициях и вступает в противоборство с теорией. Анализ эмпирической позиции (у Гегеля этот анализ дается в связи с рассмотрением теории естественного права) выявил, что «то, что выдает себя за эмпиричность, есть лишь более слабое в абстракции, нечто такое, что, обладая меньшей самостоятельностью, не выявило, не различило и не фиксировало само свои ограниченности, а запуталось в тех из них, которые утвердились в общей образованности, выступают в качестве здравого смысла и поэтому представляются как непосредственные плоды

опыта»¹⁰. Эмпиризм, отрицающий логику понятийного знания и взамен выставляющий логику здравого смысла в качестве «логики, предустановленной опытом», не замечает фикции, которую он кладет в основу системы знания. Общим недостатком эмпирических исследований предметно-функциональных форм художественной культуры является их неспособность охватить многообразие сегодняшнего дня, в котором значимое соседствует с незначимым, онтологическое с функционально случайным, явление сущностного с фетишистской формой. Если теоретическая позиция исследователя не выделена из многоголосья собранных и выраженных в числах функциональных фактов, она воспроизводит в систематизированном виде первичную смысловую неразличенность значимого и незначимого. Потребность в смысловом различении эмпирических форм присутствует в таких случаях скорее как интуиция общекультурного самосознания исследователя, чем как осознанная и методологически четко зафиксированная теоретическая установка. Но потребность в конкретизации эстетической ориентации при исследовании предметно-функциональных форм художественной культуры диктуется как теорией, так и практикой развития искусства и разнообразных форм эстетической деятельности.

Теоретический интерес конкретно-социологических исследований структурируется согласно традиционным жанрово-видовым различиям художественных явлений (кино и зритель, телевидение и зритель, изобразительное искусство и зритель и т. д.), согласно традиционно-эстетическим нормам культурного самосознания. Методики сбора данных при конкретно-социологическом анализе в готовом виде заимствуются из общесоциологической теории. Таким образом, исследование явлений функционирования искусства опирается на две исходные посылки — эстетическую и социологическую. Они должны органично дополнять друг друга, образовывать единую методологическую посылку.

Специально рассматривая эту методологическую проблему, А. Я. Куклин¹¹ отмечает наличие двух недостатков в современных эмпирических исследованиях художественной культуры. Первый заключается в том, что яркие эстетические и искусствоведческие идеи и представления как бы подчиняют себе конкретный анализ, который невольно становится их эмпирической иллюстрацией. В такой направленности, по его мнению, конкретное исследование постепенно теряет свою социологичность. Второй недостаток эмпирических исследований коренится в их ориентации на спонтанный анализ художественного восприятия. Поскольку последнее является выражением необозримого и бесконтрольного бытия индивидуального переживания, то такие

¹⁰ Гегель Г. О научных способах исследования естественного права.— В кн.: Гегель Г. Политические произведения. М., 1978, с. 202.

¹¹ См.: Куклин А. Я. Введение в социологию искусства. Л., 1978.

исследования впадают в психологизм, теряют критерий художественной ценности, и анализ становится как бы социологией без искусства¹².

Кроме того, если рассматривать функционирование искусства в рамках дихотомии «художественное производство — художественное потребление», то, с точки зрения А. Я. Куклина, происходит фактическое разведение сфер и методов исследования. Так, художественным производством занимается эстетика, а потреблением художественной продукции — социология искусства, которая внутренне тяготеет к психологичности. Такая установка дезориентирует конкретно-социологические исследования функционирования искусства в сфере потребления, поскольку при таком понимании вопрос о художественной значимости выносится за пределы эмпирического исследования.

Автор вышеназванного исследования критически переосмысливает еще одну посылку конкретно-социологических исследований, которая заметно снижает научную ценность их результатов. Это — рассмотрение искусства в его конкретной вовлеченности в сферу социального потребления с помощью соответствующих учреждений и материально-предметных форм, как метода анализа художественной ценности. Однако историческая практика художественного процесса свидетельствует о том, что художественное значение не анализируется таким образом в полной мере и адекватно, поскольку не объектируется в отдельных явлениях потребления. Отождествление многообразия форм функционирования художественной культуры в обществе с формами его бытования как бы закрывает ценностный подход к искусству; на первый план выдвигаются психологизм восприятия и социально-экономический аспект функционирования учреждений художественной культуры. Для осмысления искусства с точки зрения его культурной и социальной общезначимости следует, по мысли автора, выделить три типологических состояния в функционировании искусства: во-первых, творческий замысел художника; во-вторых, собственно произведение искусства; и, в-третьих, восприятие художественного произведения.

Социология искусства призвана дать культурологическое знание о социально и эстетически значимом функционировании искусства во всей его многосторонности и целостности. Интересное исследование А. Я. Куклина привлекает внимание не только потому, что ощущается недостаток в работах, посвященных теоретико-методологическому осмыслению принципов, целей и инструментария конкретных исследований функционирования художественной культуры. Рассуждения автора важны в методологическом отношении. Они помогают прояснить теоретические и методологические задачи, стоящие перед эмпирическим направлением в исследовании художественной культуры. Это относится не только к конкретным социологическим иссле-

¹² Там же, с. 5.

дованиям, но — в методологическом смысле — и к другим эмпирическим концепциям.

Конкретно-социологические исследования художественной культуры можно разбить на две группы. Одни стремятся осмыслить историческую логику понимания культурных функций искусства, которая обусловила необходимость привлечения эмпирических исследований в сферу теории искусства (т. е. обосновывают исторически необходимость и природу конкретных исследований художественной культуры). Другие исходят из принятия реально-сложившейся ситуации в качестве безусловной данности, когда основной причиной появления конкретно-социологических исследований искусства и художественной культуры следует считать тот факт, что «реальные связи института искусства с институтом экономики и институтом управления остаются за пределами искусствоведения»¹³. Однако в рамках такой позиции трудно логически обосновать необходимость существования социологии искусства, остается невыявленным, почему социология искусства и конкретно-социологические исследования художественной культуры отпочковались от искусствознания и эстетики. Вместе с тем преимуществом этих исследований является их чуткость к эмпирическому наблюдению и способность фиксировать реальное многообразие явлений. Конечно, сегодня конкретные исследования направлены прежде всего на экономический и управленческий аспект функционирования искусства, однако это еще не дает оснований для ограничения этими рамками сферы их применения. Эмпирический анализ явлений художественной культуры может быть плодотворно использован для выявления социальной и художественной сущности, характерной для определенного этапа исторического и культурного развития.

Реконструкция художественной и социальной сущности предметно-функциональных явлений искусства требует его осмысления в контексте культурной традиции. При этом важно выявить тип связи между художественной традицией и изучаемым явлением (преемственность, отталкивание и т. д.), а также между эстетической и философской традицией осмысления художественного феномена и искусствоведческими представлениями о нем. При таком подходе интерпретация явлений искусства, наблюдаемых как социальные факты, окажется более плодотворной и сумеет противостоять односторонним суждениям. Попытка рассмотрения конкретных явлений художественной культуры на фоне традиции была предпринята в статье О. И. Генисаретского и А. П. Мидлера¹⁴. Авторы рассматривают вопрос: какие явления влияют на конкретное восприятие искусства при помощи средств массовой коммуникации, какие из-

¹³ Левшина И. О предмете социологии искусства.— В кн.: Вопросы социологии искусства. М., 1979, с. 47.

¹⁴ Генисаретский О. И., Мидлер А. П. Искусство в системе массовых коммуникаций.— В кн.: Искусство и научно-технический прогресс. М., 1973.

менения претерпевает художественное значение в массовой коммуникации. При современном анализе целесообразно сравнить схемы потребления искусства в традиционной и в современной массовой коммуникации. Процесс потребления искусства в традиционной коммуникации может быть схематически выражен следующим образом: художник — произведение — зритель. Соответственно в массовой коммуникации: источник сообщения — канал связи сообщения — получатель сообщения. В традиционном процессе произведение больше принадлежит художнику, чем зрителю, поэтому зритель ориентируется на художника. В массовой коммуникации канал связи и, соответственно, сообщение, по мнению авторов, больше принадлежит зрителю, чем художнику, что заставляет художника ориентироваться на зрителя, идти навстречу его потребностям, его вкусу и т. д.¹⁵ В традиционной художественной коммуникации при восприятии высокого искусства в идеале устанавливается ориентация на художника и художественную ценность, что вносит в него (восприятие) элементы «священного» отношения, обуславливает серьезную рецептивную настроенность. Сохраняется ли высокий тип восприятия в массовой коммуникации? Анализируя этот вопрос, авторы вышеназванной работы полагают, что «условия восприятия сообщений в массовой коммуникации универсально обыденны. Они не предназначены именно для эстетической коммуникации, не служат знаком, мотивирующим оживление эстетической установки»¹⁶. В этом, по их мнению, заключено социально значимое отличие традиционной эстетической коммуникации от массовой. Далее, отличие это выражается в том, что средства массовой коммуникации в принципе безразличны к ценностно-содержательным характеристикам сообщения. «В массовой коммуникации „превратность“ с производением происходит от его включения в единое коммуникативное поле эстетически незначимых сообщений, количественно преобладающих. Они дезориентируют зрителя, поскольку с точки зрения адекватности художественной правде они являются оркестром, на фоне фальшивой игры которого звучат лишь отдельные верные ноты. Это наложение содержаний в сообщениях с различной ценностью неизбежно сопровождается ценностным выравниванием»¹⁷. Традиционная художественная коммуникация включает в себя ценностно-творческую установку и воздействует на личность. Культурная функция традиционной художественной коммуникации — конституирование человеческой личности и ее социализация. Массовая коммуникация сама по себе не обладает самодостаточно-значимой культурной функцией. Массовая коммуникация структурируется согласно культурно-ценностным установкам зрителя для коммуникатора. В ситуации, когда перевешивают личные ориентации, «мас-

¹⁵ Там же, с. 165.

¹⁶ Там же, с. 168.

¹⁷ Там же, с. 169.

совая коммуникация сама структурируется по модели института личности, т. е. искусство само действует на систему массовых коммуникаций так, что усиливает ее личностное содержание»¹⁸.

Некоторые конкретные суждения О. И. Генисаретского и А. П. Мидлера представляются спорными и даже сомнительными. К такого рода суждениям можно отнести, например, утверждение, согласно которому массовой коммуникации безотносительно к ее социальным характеристикам обязательно присуща «фальшивая игра». Однако важно, что в статье исследуются художественные явления с учетом изменения их социальных значений и функций, предпринята попытка выявить процесс становления и вхождения этих явлений в систему культуры и описать этот процесс изнутри, согласно его собственной логике.

Выше приведенными рассуждениями советских авторов мы хотели бы предварить обращение к разбору эмпирических исследований художественной культуры в западном искусствознании. В этом отношении показательна дискуссия между представителем традиционно-позитивистской социологии А. Зильберманом и сторонником культурологической социологии Т. Адорно.

В концепции А. Зильбермана искусство лишено своих специфических характеристик, рассматривается лишь в ракурсе социальных факторов восприятия, интерпретация которых отнюдь не сопряжена с учетом природы искусства, его эстетической функции, специфики различных видов художественного творчества¹⁹. Согласно А. Зильберману, в компетенцию социологических исследований искусства входит лишь наблюдение, фиксация и описание социальных фактов. Он полагает, что наиболее легко наблюдаемым и фиксируемым социальным фактом является прежде всего воздействие художественного произведения на аудиторию. Из этого, по его мнению, следует, что именно посредством эмпирического описания явлений художественного переживания и восприятия, как количественно измеряемых социальных реакций, можно судить о том, какова социальная природа и функция искусства. Что же касается самого произведения в его художественной и идейной значимости, его художественной структуры, то, по Зильберману, она не может рассматриваться как объект конкретно-социологического исследования. Не может потому, что в соответствии с вышеприведенной методологической посылкой западногерманского социолога художественность предстает как иррациональность, для которой нельзя найти адекватный числовой или какой-либо другой эмпирический эквивалент измерения и фиксации. С точки зрения Зильбермана, важно различать понимание искусства как такового, которым занимается эстетика, и понимание искусства как соци-

¹⁸ Там же, с. 172.

¹⁹ *Silbermann A. Empirische Kunstsoziologie. Stuttgart, 1973, S. 20.*

ального факта, которым занимается эмпирическая социология. Первая относится к искусству, как к художественной ценности, вторая — как к ценности потребления. Зильберман утверждает, что социальность художественного произведения проявляется только во взаимодействии с публикой, с потребителем искусства, вне которой она (социальность искусства) не прослеживается. Только реакция публики выявляет действительную социальную сущность произведения, поскольку лишь в акте воздействия искусство становится социальным фактом. Здесь Зильберман в сфере социологии искусства предвосхищает некоторые важнейшие идеи рецептивной эстетики как с ее слабыми сторонами (субъективизм), так и положительным зерном (признание завершенности социального функционирования искусства в акте его художественного восприятия).

Полемизуя с таким пониманием направленности конкретно-социологических исследований искусства, Т. Адорно подчеркивает, что каждый социальный факт в отдельности не является окончательной данностью и не содержит в своем эмпирическом бытии свое собственное обоснование. Т. Адорно, придерживаясь понимания искусства, традиция которого восходит к Гегелю, полагает, что социальный факт восприятия произведения обусловлен особенностями сложившейся культурной традиции, выражением сущности культуры в целом. Согласно Адорно, на уровне социального факта необходимо отличать всеобщее действие высокой художественной ценности от воздействия развлекательной продукции. Их социальная значимость и социокультурная обусловленность различны. Действительная художественная ценность может оставить публику равнодушной, не стать фактом восприятия и тем самым социальным фактом, измеряемым с точки зрения Зильбермана. Адорно полагает, что в общественном факте не все его социальные значения вынесены на поверхность и являются «очевидными» для обыденного восприятия и для здравого смысла. Социальный факт прослеживается с определенными трудностями, и необходима специальная методология его интерпретации. Однако в чем суть этой методологии интерпретации и в каких приемах анализа она реализуется, — эти вопросы Адорно по существу оставляет без ответа.

В восприятии отражается определенная логика социальной жизни, что ставит под сомнение истинность эмпирических данных о нем. Как отмечает Адорно, существует «проблема качественной дифференциации, трудности которой можно представить, если однажды попытаться серьезно описать реакции слушателей. Для этого существенно выявить, что значимо в коммуникации»²⁰. Другими словами, Адорно интересуется в первую очередь, реализуется ли культурная функция, заложенная в

²⁰ Adorno Th. Thesen zur Kunstsoziologie.— In: Seminar: Kunst- und Literatursoziologie. F. a. M., 1978, S. 211.

произведении. Именно с точки зрения возможности реализации культурного значения и важен для социолога акт художественного восприятия, завершающий цикл социального функционирования произведения.

Ленин указывал на то, что, когда один идеалист критикует другого, от этого выигрывает материализм. По аналогии можно сказать, что, когда один буржуазный социолог критикует другого, от этого тоже выигрывает научная социология искусства. В данном случае, в ходе вышеприведенной полемики прорисовываются некоторые важные методологические вопросы. Во-первых, каков характер сочетания логической и эмпирической основ интерпретации явлений художественной культуры. Во-вторых, каковы реальные критерии конкретно-социологических исследований в области культуры. В-третьих, в чем заключены основания социально-критических и социально-действенных суждений о природе художественных явлений. В-четвертых, как соотнести процессы потребления художественных ценностей с контекстом социокультурной жизни в целом и как оценить эти процессы с учетом восприятия того духовно-культурного значения, которое объективировано в произведении.

Существенным просчетом позитивистской социологии искусства является то, что она исследует предметно-функциональные особенности художественной культуры в их эмпирической данности без выяснения их смысла и культурной функции, без выявления связи художественного значения произведения с его социальным воздействием.

Позитивистская социология, для которой социальный факт признан в качестве неразложимой очевидной частицы видимого образа жизни, не принимает во внимание, что эта очевидность является производной от уровня и типа самосознания, свойственного данной культуре. Тем самым позитивистская социология оставляет непроясненной само понятие «очевидность», теоретический статус и происхождение которой ей неизвестны.

Позитивистская методология Зильбермана сложилась на основе экономической практики сбыта художественной продукции и подчинена логике рынка. Художественный вкус и художественная потребность аудитории интересуют Зильбермана лишь с точки зрения их потребительских характеристик. Но содержательные параметры восприятия, все, что позволяет видеть в художественном вкусе реципиента явление духовного и культурного порядка, выводится за рамки предмета эмпирического исследования искусства.

На примере крайне позитивистской точки зрения Зильбермана, методология которого сводится к операциям по моделированию и цифровой обработке социальных фактов, обнаруживается полная научная несостоятельность подобного социологического подхода к изучению художественной культуры. В методологическом плане этот вывод вполне закономерно распространить на любые проявления позитивистского понимания целей иссле-

дования искусства, при котором создается только видимость утверждения критериев объективности. На деле такая методология рассекает искусство на ряд предметно-функциональных форм. При таком*подходе отдельные компоненты художественной культуры (художник, процесс творчества, произведение, потребитель, художественная рецепция и т. д.) выступают лишь со стороны их материально-вещной определенности: творчество рассматривается как формообразующая деятельность, художник предстает перед лицом науки только в своей эмоционально-психологической продуктивности, а произведение — исключительно как обработанный материал. Социокультурная целостность искусства, его глубинная природа в равной степени остаются за пределами исследования.

Возрождение интереса к герменевтическим и рецептивным концепциям в западном искусствознании несомненно сопряжено с кризисом позитивистского сознания и свидетельствует о своеобразной ностальгии по утраченной культурной традиции, по испаряющимся в позитивистских конструкциях внутренним смыслом художественного творчества.

В настоящей работе, говоря о герменевтической методологии, мы обращались чаще к литературоведению, чем к другим областям теоретического искусствознания. Объясняется это тем, что сама герменевтика всегда обращалась в большей степени к художественной литературе, чем к другим видам искусства. Так обстояло дело и в классической герменевтике, так обстоит оно и в наше время. Однако в методологическом отношении герменевтические обобщения, выводы и заключения, разработанные в литературоведении, вполне правомерно распространить на всю область искусствознания в целом.

Однако сами герменевтические и рецептивные концепции в буржуазном искусствознании отнюдь не могут быть представлены в их отношении к позитивистским концепциям в виде оппозиции: научная — ненаучная методология. Буржуазно-герменевтические концепции носят субъективистский характер даже тогда, когда в них заключены — в позитивной или негативной форме — некоторые наблюдения, положения и суждения, имеющие положительное значение; они, как правило, несут на себе печать субъективизма, несовместимого с подлинно научным исследованием искусства. Марксистский анализ таких подходов актуален как в интересах критики современного буржуазного искусствоведческого мышления, так и в целях позитивной разработки методологической проблематики в искусствознании и литературоведении.

* * *

В каждой из концепций интерпретации художественного творчества отражается определенный тип социально-эстетического сознания. В первые послевоенные годы в западной эстетике господствующее положение занимали феноменологические

и экзистенциалистские построения. В шестидесятых годах они стали вытесняться семиотическими и структуралистскими теориями, которые в последнее время уступают место герменевтике и рецептивной эстетике. Из сказанного не вытекает, будто в тот или иной период в западной эстетической литературе была представлена только одна какая-нибудь из вышеназванных концепций. На протяжении всех этих лет отличительной чертой методологической ситуации на Западе был и продолжает оставаться плюрализм концепций, что уже само по себе носит эклектический характер. Однако в условиях такого методологического плюрализма стоит, тем не менее, в виде некоторой доминанты выделить наиболее популярное и характерное для каждого периода направление.

При кажущейся случайности перехода от одной концепции к другой здесь дает о себе знать определенная закономерность, обусловленная в конечном счете движением социальной жизни и более непосредственно — развитием художественной мысли. Потрясения человеческого сознания, вызванные ужасными катастрофами второй мировой войны и бесчеловечностью фашизма, породили громадный интерес к вопросу о ценности и смысле бытия, ответ на который пытались дать философия и эстетика экзистенциализма. Именно этим объясняется его популярность в первые послевоенные годы. Но, выдвинув во главу угла эту важнейшую проблему, экзистенциализм в эстетике, как и в философии, решал ее иррационально, а в сфере методологии изучения искусства ознаменовался господством крайнего субъективизма. В виде реакции на субъективизм в более позднее время на первый план вышли семиотические, структуралистские и кибернетические концепции, с их поиском объективных критериев интерпретации художественного творчества. Но предложенные ими критерии строились по преимуществу на позитивистской основе, в них отражалось сциентистское сознание, в значительной мере обусловленное воздействием научно-технической революции в условиях капиталистического общества. И самое главное, такие концепции не были ориентированы на самое существенное — раскрытие социально-культурного смысла, заключенного в искусстве. Ностальгия по изучению глубинных пластов смыслового содержания искусства, его социально-культурной функции и привела к возрождению герменевтических исследований. Однако герменевтические концепции в том виде, в каком они чаще всего раскрываются в западной эстетической литературе, создают, как было отмечено выше, широкий простор для произвольных и субъективных интерпретаций, что во многом обесценивает прокламируемый в таких концепциях гуманитарный пафос.

При всех различиях между вышеназванными методологическими концепциями их объединяет социально-эстетическая направленность мысли, иллюзорные философские основания

искусствоведческого анализа, что не дает возможности ни одной из них, при наличии некоторых существенных позитивных сторон, сформироваться в качестве подлинно научной теории.

И. П. Ильин

МЕЖДУ СТРУКТУРОЙ И ЧИТАТЕЛЕМ

(Теоретические аспекты
коммуникативного изучения литературы)

Последнее время широкое распространение получил коммуникативный подход к анализу произведения искусства, по своим установкам и ориентации занимающий промежуточное положение между структурализмом и рецептивной эстетикой. Если для первого в основном характерно понимание художественного произведения как в значительной степени автономного объекта, то для второй типична тенденция к «растворению» произведения в сознании воспринимающего читателя. Каковы же исходные предпосылки коммуникативного подхода?

Коммуникативная природа литературы (как, впрочем, и всякого другого вида искусства) предполагает: 1) наличие коммуникативной цепи, включающей отправителя информации или сообщения (коммуниката), т. е. автора литературного произведения, сам коммуникат (в данном случае литературный текст) и получателя сообщения (читателя); 2) знаковый характер коммуниката, требующий предварительного кодирования знаков текста отправителем и их последующего декодирования получателем; 3) систему обусловленности применения знаков, т. е. ее закономерно-детерминированной соотнесенности, во-первых, с внелитературной реальностью (принцип отражения действительности в искусстве) и с художественной традицией как системой принятых литературных конвенций — во-вторых. Последние два условия и делают в принципе возможным сам процесс коммуникации, позволяя читателю содержательно интерпретировать литературный текст на основе собственного жизненного опыта и знания литературной традиции, т. е. его литературного образования.

Под литературной традицией в широком смысле слова понимается принадлежность коммуницируемой знаковой структуры, т. е. текста, системе литературных жанров и ее традиционное в ней место, ее тематическая и образная связь с литературным направлением, фольклором, национальной и интернациональной литературной традицией, а также с традициями других видов искусства и духовной деятельности (философии, эстетики, этики и т. д.).

Как только имеется апелляция к воображению читателя, то тут же возникает проблема коммуникативности литературы.

В принципе проблема восприятия уже в силу своей природы есть проблема коммуникативности всякого искусства. И речь даже не столько о какой-либо существенно новой информации, которая в принципе может быть сведена к величине, равной нулю (например, когда мы перечитываем стихотворение, известное нам чуть ли не наизусть), а о стимулировании нашего читательского воображения, о получении сигналов, которые «включают» механизм воображения, пробуждая от «сна» то, что хранилось в запасниках долговременной памяти.

Естественно, что последовательно семиотическое понимание природы искусства принципиально противоречит той «структуралистской тенденции», в рамках которой литературный текст рассматривался как замкнутая в себе, автономная сущность (стоит вспомнить ожесточенные и бесплодные дебаты во французских журналах конца 60-х — начала 70-х годов о принципе «замкнутости» — *clôture*).

И если теоретически для всех ясно, что художественное произведение обладает относительной автономностью, замкнутостью на себе, что и создает символический мир вымысла, мир «второй реальности», то пределы и границы этой относительности либо резко отрицались, либо столь же категорически расширялись «последовательными» структуралистами; в любом случае они подверглись явно произвольному манипулированию, поскольку природа этой относительной замкнутости до сих пор теоретически не прояснена.

Наиболее целостное решение (или, скажем, более корректное), более здравый и приемлемый подход к данной проблеме наблюдаются у тех представителей структурно-семиотической ориентации, которые пытаются выявить специфику коммуникативного аспекта существования литературы, сочетая его с исследованиями в области нарратологии и выводя эту область за пределы собственно сюжетологии.

При таком подходе выявляется одна весьма существенная деталь, до сих пор часто ускользавшая от внимания исследователей. Ведь художественное произведение, даже в своих формальных параметрах не исчерпывается сюжетом в строгом понимании этого слова. Если исходить из старого определения, что фабула — это ЧТО рассказывается в произведении, а сюжет — КАК это рассказывается, то понятие сюжета оказалось недостаточным и в этом КАК было выделено два аспекта. Во-первых, формальная структура повествования, касающаяся способа подачи и распределения повествуемых событий (строго хронологического или ахронологического изложения фактов и ситуаций, последовательности, причинности и связности событий), времени, пространства и персонажей. И во-вторых, круг вопросов, связанных общим понятием дискурса, рассматривающих способы подачи самой этой формальной структуры с точки зрения прямого или косвенного диалога писателя с читателем.

В принципе поиски формальных признаков писателя и чи-

тателя внутри художественного произведения — свидетельство желания объективировать коммуникативный процесс во всех его звеньях с точки зрения повествовательного текста. Насколько это желание отражает действительное положение вещей — другой вопрос. На эту позицию можно встать, но вряд ли можно оправдать ее лихорадочное стремление к самоутверждению. Слишком много во всем этом чисто логического предположения о должном (т. е. о том, что так должно быть), чем непосредственного наблюдения над эмпирическими данными, фактами, полученными в результате тщательного и беспристрастного анализа. Теоретическая гипотетичность многих положений литературно-коммуникативного подхода обуславливает известную насильственность и форсированность доказательств, слишком поспешно призванных подтвердить утверждения, проблематичность которых ощущается довольно явственно. Как, впрочем, и все новое, здесь чересчур многое относится к области заявки на будущее подтверждение, чем к сфере установленных фактов.

Очевидно, что деление на сюжет и фабулу, осуществленное русскими формалистами, — лишь только первый шаг в выявлении структуры повествования, далеко не исчерпывающейся этими двумя уровнями. Вычленение таких инстанций повествования, как «имплицитный автор» и «имплицитный читатель», дают основания предполагать, что и поверх сюжета существует какой-то уровень организации повествования, к которому возможно применить в несколько ином значении термин Б. Успенского «композиция». Я не затрагиваю здесь собственно вопросы сюжетосложения, которыми сейчас занимаются многие исследователи в разных странах, и фабулосложения, которыми практически никто не занимается, хотя уже сейчас становится очевидным, что представлять себе фабулу как бессвязный и равнодушный к конечному целому набор элементов, компоновка которых и составляет сюжет, явно теоретически бесплодно.

Если мы обратимся к работам Ролана Барта, Любомира Долежеля, Жерара Женетта, Мика Баля, Вольфа Шмида, Сеймура Чэтмена, не говоря уже об Альгирдасе-Жюльене Греймаса, Клоде Бремоне и Цветане Тодорове, т. е. основных нарратологов нашего времени, то обнаружим у них гораздо более сложное понимание структуры повествования. Хотя здесь нельзя не согласиться с М. Балем, когда он замечает: «„Уровни“, различаемые этими теоретиками, не всегда логически связаны друг с другом. Иногда они затемняют бинарную оппозицию, выдвинутую русским формализмом между фабулой и сюжетом, между историей и рассказом»¹.

В частности, Барт в «Введении в структурный анализ рассказа»², опубликованном в 1966 г., т. е. тогда, когда он еще был убежден в существовании более или менее единой структу-

¹ Bal M. *Narratologie: Les instances du récit*. P., 1977, p. 5.

² Barthes R. *L'Introduction à l'analyse structurale du récit*. — *Communications* (P.), 1968, N 9, p. 84—90.

ры для любого рода повествования, различает три уровня: «операциональный» уровень функций (в том смысле термина, который был предложен Проппом); уровень действий (где функционируют выявленные Греймасом «актанты») и уровень повествования. По мнению Баля, первые два уровня относятся к истории, а третий к «нарративному тексту», а если быть точнее, к тому виду деятельности, которую данный уровень «производит»³. Долежел в своем анализе «Постороннего» Камю⁴ предлагает разбор по четырем «блокам» (история, персонажи, пространство и интерпретации), взаимосвязь между которыми прослеживается недостаточно четко.

Несомненно, что один из наиболее убедительных принципов выявления структуры повествования, насколько можно судить по имеющимся на сей день работам, связан как раз с коммуникативным подходом — с определением уровней коммуникации. Так, западногерманская исследовательница Ханнелоре Линк в своей работе «Рецептивное исследование: Введение в методику и проблематику»⁵ исходит из положения, что автор и читатель являются двумя полюсами процесса коммуникации, проявляющимися на разных его уровнях. На внетекстовом уровне они выступают как эмпирические и исторические лица, соответствующие понятиям «реальный автор» и «реальный читатель», независимо от того, берутся ли они в историческом или современном аспекте. На первом внутритекстовом уровне, которым обладает каждый текст, находится теоретический конструкт «абстрактного или имплицитного автора»: «Он является „точкой интеграции“ всех повествовательных приемов и свойств текста, тем сознанием, в котором все элементы образа текста обретают свой смысл»⁶. На противоположном полюсе ему соответствует «абстрактный или имплицитный читатель», который понимает различные авторские «стратегии», например стилевой прием иронии. Наконец, на втором внутритекстовом уровне, иерархически подчиненном первому и необязательно присутствующем в каждом тексте, автор и читатель встречаются в «фиктивной ситуации». Так, например, в предисловиях «фиктивный или эксплицитный автор» беседует с «фиктивным или эксплицитным читателем».

Линк в основном опирается на классификацию, предложенную Вольфом Шмидом в «Структуре текста в повествованиях Достоевского»⁷. В своей модели литературного произведения в его коммуникативном аспекте («модели вертикального разреза

³ Bal M. Op. cit., p. 5.

Doležel L. Motif analysis and the system of sensibility in L'Etranger.— In: Leen P. e. a. Problèmes de l'analyse textuelle. Montréal; Paris; Bruxelles, 1971.

⁵ Link H. Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart, 1976.

⁶ Ibid., S. 22.

⁷ Schmid W. Der Textaufbau in der Erzählungen Dostojewskijs. München, 1973.

повествовательной структуры»⁸) он различает три уровня отправителя и получателя информации (адресанта и адресата): конкретный, абстрактный и фиктивный. Конкретный автор имеет своим адресатом конкретного читателя, и соответственно внутри повествования абстрактный автор (или подразумеваемый) — подразумеваемого читателя, точно так же и фиктивный адресант (нарратор, повествователь, рассказчик) имеет фиктивного адресата (фиктивного читателя, слушателя, зрителя описываемых или происходящих событий).

Голландский исследователь Е. А. де Хаард, уточняя концепцию Шмида, в частности, замечает: «Если в конкретных произведениях абстрактный автор рассматривается как обладающий „значимой позицией“, то тогда сформулировать вопрос: „кто он?“ — равнозначно формулированию темы произведения, в чем естественно неизбежна определенная степень произвольности. Тем не менее в конкретных случаях возможно приписать абстрактному автору некоторые элементы значения, например ироническое отношение к наивному повествователю, ведущему рассказ от первого лица»⁹.

Трудности выявления всех этих инстанций повествования и их разграничение, разумеется, велики, и «степень произвольности» интерпретации может колебаться в значительных пределах. Тем более, что речь не всегда идет об ироническом отношении, реальный автор может сознательно дать описание и оценку одного и того же события с точки зрения разных персонажей, и тогда представление о позиции автора внутри произведения, т. е. об абстрактном авторе, создается у читателя по прочтении всего произведения. Типичный пример — детективный роман, где заблуждения, превратное истолкование фактов, противоречивые суждения персонажей часто служат главным принципом повествования.

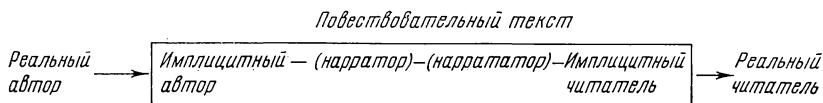
Сложно бывает также разграничить позиции конкретного, абстрактного автора и повествователя. В частности, де Хаард отмечает, что в «Войне и мире» дистанция между повествователем и абстрактным автором «относительно невелика. Например, повествователь в „Войне и мире“ выражает мнения, с которыми Толстой, конкретный автор, согласился бы в этот период жизни безо всякого намека на иронию. Однако необходимо различать нарратора и абстрактного автора, потому что мнения нарратора иллюстрируются, оттеняются, контрастируются и т. д. мнениями персонажей. Абстрактный же автор ответствен за художественную организацию элементов текста, включая и мнения повествователя»¹⁰. Де Хаард считает, что повествователю иерархически подчинены персонажи, поскольку именно он отбирает и упорядочивает то, что они говорят.

⁸ Ibid., S. 20.

⁹ Haard E. A. de. On narration in «Vojna i mir». — Russian literature, (Amsterdam), 1979, N 7, p. 111.

¹⁰ Ibid., S. 98.

Как же конкретно проявляется различие между реальным и «имплицитным», или «подразумеваемым автором»? Сначала приведем схему коммуникативной цепи, предложенную Сеймуром Чэтменом, которая поможет зрительно представить этот процесс¹¹:



Из всех этих шести повествовательных инстанций необязательны для каждого произведения, по мнению Чэтмена, только две: нарратор и наррататор.

Наиболее интересно и последовательно различие между двумя первыми инстанциями объяснил американский критик Уэйн Бут еще в самом начале 60-х годов: писатель («реальный автор») «по мере того, как он пишет, создает не просто идеального, безличного „человека вообще“, но подразумеваемый вариант „самого себя“, который отличается от подразумеваемых авторов, встречаемых нами в произведениях других людей... Назовем ли мы этого подразумеваемого автора „официальным писцом“ или, приняв термин, недавно вновь оживленный Кэтлин Тиллотсон, „вторым я“ автора,—очевидно, что тот образ, который создается у читателя в результате его присутствия в тексте, является одним из самых значительных эффектов воздействия автора. Как бы ни старался он быть безличным, его читатель неизбежно воссоздает себе картину официального писца»¹².

Более того, подчеркивает Бут, в разных произведениях одного и того же писателя читатель сталкивается с различными «имплицитными авторами». Например, у Филдинга в «Джонатане Уайльде» подразумеваемый автор «очень озабочен общественными делами и последствиями необузданного честолюбия „великих людей“, достигших власти в этом мире», тогда как «имплицитный автор», «приветствующий нас на страницах „Амелии“, отличается «сентенциозной серьезностью», а в «Джозефе Эндрусе» кажется «шутливым» и «беззаботным»¹³. Таким образом, по мнению Бута, в трех романах Филдинг создал три четко друг от друга отличающихся «имплицитных автора».

«Имплицитный автор» особенно четко выявляется при сопоставлении с «ненадежным повествователем», ненадежность которого и определяется несовпадением его ценностных и нравственных установок или информации с тем, что сообщается

Chatman S. Story and discourse: Narrative structure in fiction and film. Ithaca; London, 1978, p. 151.

¹² *Booth W.* Rhetoric of fiction. Chicago, 1961, p. 70—71.

¹³ *Ibid.*, p. 72.

всем содержанием книги, т. е. «нормами повествования» «подразумеваемого автора».

Развивая мысли Бута, Чэтмен подчеркивает, что в отличие от рассказчика «имплицитный автор» не может «ничего „рассказать“ читателю, поскольку он, а, вернее *оно*, не обладает ни голосом, ни какими-либо другими средствами коммуникации»¹⁴, это всего лишь «принцип», организующий все средства повествования, включая повествователя. «Строго говоря, все высказывания, разумеется, „опосредованы“, поскольку они кем-то сочинены. Даже диалог должен быть придуман каким-либо автором. Но совершенно ясно (общепризнано в теории и критике), что мы должны различать между повествователем, или рассказчиком, т. е. тем, кто в данный момент „рассказывает“ историю, и автором, верховным творцом фабулы, который также решает, например, иметь ли рассказчика, и если да, то насколько важной должна быть его роль. Это всего лишь всеобщая условность: игнорировать автора, а не рассказчика. Нарратор может быть явным — реальным персонажем (Марлоу у Конрада) или навязчивым голосом со стороны (повествователь „Тома Джонса“). Или он может „отсутствовать“, как в некоторых рассказах Хемингуэя или Дороти Паркер, содержащих только диалог и неоткомментированное действие. „Нарратор“, когда он появляется, представляет собой наглядную, узнаваемую инстанцию, имманентную самому повествованию. Каждое повествование, даже целиком „показанное“ или непосредственное пересказом, в конечном счете имеет автора, того, кто его придумал. Однако не следует в этом случае употреблять термин „нарратор“ Скорее им следует обозначать лицо, присутствующее в данной ситуации или обладающее признаками индивидуальности, или рассказывающее историю какой-либо аудитории. Неважно, насколько при этом минимально ощущимы его голос или внимание слушающей аудитории. Повествование, которое не дает этого ощущения их присутствия, в котором заметны усилия его скрыть, может быть обоснованно названо „ноннарративизированным“ или „нерассказанным“ (Кажущийся парадокс всего лишь терминологического характера. Это просто сокращение для „повествования, которое эксплицитно не рассказано“, или „которое избегает видимости пересказа“.) Поэтому нет причины предполагать существование какой-либо третьей категории повествования (вроде „драматизированного“ или „объективного“ и т. д.), поскольку по существу это „ноннарративизированное повествование“»¹⁵.

Вся эта несколько путаная экзегеза полна полемики и против американской «неокритики романа» 40—50-х годов, и против теоретического педантизма французских структуралистов, и одновременно крайне характерна для англо-саксонского кон-

¹⁴ Chatman S. Op. cit., p. 48.

¹⁵ Ibid., p. 33—34.

венционального способа мышления. Неологизмы Чэтмена явно неудачны и теоретически непоследовательны, но весьма показательны для того процесса отказа от драматургического, сценического понимания природы романа, которое было типично для «неокритики романа», ориентировавшейся на практику безличной манеры повествования.

Европейские «новые критики» второй генерации более склонны учитывать в своей теории субъективизированные формы повествования с их подчеркнутым лирическим началом, более активной фигурой «автора»-повествователя, что вообще отвечает литературной практике романа второй половины XX в. Особенно это заметно в работах немецких исследователей, на эстетическом горизонте которых всегда маячит забытая традиция «поэтического реализма».

Следует остановиться еще на одном положении Чэтмена. С его точки зрения, те «нормы повествования», которые устанавливает «имплицитный автор», не могут иметь ценностный или нравственный характер. Несомненно, что реальный писатель и его образ в произведении не адекватные понятия, но утверждать вслед за Чэтменом, что писатель не несет никакой ответственности за свои взгляды, как например, Данте за «католические идеи» в «Божественной комедии», или Конрад за «реакционную позицию»¹⁶ в «Секретном агенте», значит поставить себя в крайне уязвимое положение, которое нельзя защитить никакими теоретическими доводами.

Искусство отнюдь не безответственно, но признать этот тезис означало бы тем самым и признание общественной, социальной роли искусства, чего Чэтмен как «новый критик», разумеется, не хочет и не может. Он прямо пишет, что читатель принимает внутренний мир произведения эстетически, а не этически. отождествить «имплицитного автора», структурный принцип, с определенной исторической фигурой, которой мы можем или не можем восхищаться морально, политически или лично, значит серьезно подорвать нашу теоретическую концепцию»¹⁷.

Естественно, что подобные заявления не вызывают особого доверия к оправданности самой концепции. Тем не менее, если нельзя согласиться с подобным пониманием искусства, то сама проблема выделения «образа автора» несомненно заслуживает внимания. Вопрос о проведении теоретической демаркационной линии между реальным и имплицитным автором крайне важен еще в одном аспекте. В истории литературы нередки случаи, когда политические, философские, этические и эстетические взгляды писателя не всегда получали адекватное отражение в его творчестве. Классическим примером может служить легитимизм Бальзака, опровергаемый демократиче-

¹⁶ Ibid., p. 149.

¹⁷ Ibid.

ским духом его романов. Некоторые западные исследователи, идя по формальному пути, пытаются найти решение проблемы в феномене так называемого «ненадежного», «недостовверного рассказчика», смешивая тем самым формальную сторону (в данном случае сознательное использование приема) с идейно-эстетической позицией писателя. В частности, Сюзан Сулейман в статье «Идеологическое несогласие с произведениями искусства: к риторике roman à thèse»¹⁸ приходит к выводу, что имплицитный автор может быть также «ненадежным». Таким образом, мы якобы можем с художественной точки зрения принять то, что отвергаем идеологически.

Это, разумеется, и упрощение вопроса, и уход от него в псевдорешение. Если художественная структура произведения насквозь пронизана духом антигуманизма или целиком подчинена политическим целям, чуждым идеям социальной справедливости, то такое произведение никогда не будет обладать долговременным и широким эстетическим воздействием на сознание читателей, как бы искусно оно ни было написано. История знает немало примеров быстрого забвения поделок такого рода. В данной концепции сказываются издержки излишне логизированного подхода к художественному произведению, когда приводимые в романе заявления автора и его героев берутся в изолированном от художественного контекста виде как самодостаточные логически аргументированные высказывания.

Политические взгляды писателя редко выступают в его произведении в «очищенном» виде, как этого можно ожидать от его публицистики. В произведении они у него нераздельно слиты с философскими, моральными, эстетическими аспектами и опосредованы всей образной структурой произведения, всей целостностью его художественности. Перед читателем они предстают уже в эмоциональном облике страстей и интересов персонажей, в эмоционально окрашенных лирических размышлениях от автора. Одним словом, всем тем, что еще в XVIII в. называли *je ne sais quoi*.

Как отмечает М. Поляков: «„Пластическое“ изображение действительности является как бы созданием „третьей реальности“, обладающей модусами самой действительности и видимостью незаданности, случайности, непосредственности, самостоятельности, т. е. по видимости, обладающей качествами самой действительности, как бы непосредственного факта жизни. Но это только иллюзия, ибо художественное произведение задано, предусмотрено, представлено. Тем не менее воссоздание, моделирование непосредственности жизни влечет за собой *неполное* соответствие замысла художника и его исполнения, цели и результата»¹⁹. «Образ мира», продолжает ученый, «возникающий

¹⁸ Suleiman S. Ideological dissent from works of fiction: Toward a rhetoric of the Roman à thèse.— Neophilologus, 1976, p. 162—177.

¹⁹ Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978, с. 23.

у читателя при прочтении произведения, представляет собой такую реализацию субъективного видения автора, „которая выходит за пределы субъективного начала“ и может дорасти до специфически художественной „концепции мира“, рождающейся на пересечении двух систем: идейно-эмоциональной системы и „пластической“ картины мира»²⁰.

Как подчеркивает М. Б. Храпченко, «художественное произведение создается отнюдь не только для того, чтобы запечатлеть результаты образного осмысления и познания действительности, нарисовать целостную картину жизни (как это имеет место, скажем, в реалистической литературе), но и с целью выразить взгляд писателя на мир, сложный комплекс эмоций, которые вызывают у него явления действительности. Свою важнейшую задачу подлинный художник видит в том, чтобы впечатляюще воплотить в слове всю совокупность идей и образов, оказать живое, активное воздействие на тех, кто воспринимает литературно-художественное произведение»²¹.

Несомненно, что в попытке провести резкую грань между реальным и имплицитным автором мы наблюдаем отзвуки все той же теории деперсонализации, категориально обособляющей личность писателя от его произведения, «нейтрализующей» его влияние на собственное творение. Здесь важно не впасть в крайность, и при всем том, что нередко результат творческой деятельности художника не совпадает целиком и полностью с его замыслом и устремлениями, это отнюдь не означает, что между ними неизбежно должна лежать роковая пропасть.

Именно на теоретическом осмыслении этого разрыва между замыслом писателя и его результатом и возникает постулируемое критикой различие между реальной фигурой создателя художественного произведения и тем образом автора, который возникает у читателя. Наиболее эксплицитно остро эта проблема была поставлена «критикой сознания», прежде всего в работах Жоржа Пуле, которая всячески подчеркивала и, несомненно, преувеличивала значение процесса «объективизации» творящего или воспринимающего сознания вплоть до постулирования возникновения специфического гипотетического «я» писателя внутри произведения, отличного от его эмпирического «я». Такая же операция приписывалась и воспринимающему сознанию читателя.

Насколько можно судить, не у всех сторонников коммуникативного анализа создалось четкое представление, к какому уровню повествования относить «имплицитного автора»: к глубинному ли образу автора или к поверхностному формальному пункту интеграции всех повествовательных «стратегий».

²⁰ Там же.

²¹ Храпченко М. Б. Литература и моделирование действительности.— В кн.: Контекст—73. М., 1974, с. 29.

На противоположном полюсе коммуникации имплицитному автору соответствует «имплицитный читатель», теоретически воссоздаваемый по тому же принципу.

Вслед за имплицитным автором была выдвинута и теоретически обоснована еще одна «повествовательная инстанция» — фигура рассказчика, повествователя. В сказовых формах повествования она уже давно была выявлена, сложность возникла лишь в случае безличного повествования, рассказа в третьем лице. Споры вокруг повествователя качественно изменили свое содержание с выдвижением на первый план коммуникативного аспекта анализа, логически потребовавшего наличия собеседника для любого вида нарратора.

Кто же такой этот *narratee*, *narrataire* или, если строже придерживаться структуралистской терминологии, — что из себя представляет эта инстанция «рассказа»? В сущности, это одна из разновидностей внутреннего адресата, явного или подразумеваемого собеседника, к которому обращена речь рассказчика-нарратора. Это — слушатель обращенного к нему рассказа, восприниматель информации, сообщаемой повествователем; его-то за неимением лучшего термина мы и будем впредь называть, в противоположность нарратору, наррататором.

Теоретическое выделение и обоснование функции наррататора связано с именем американского критика Джеральда Принса, сформулировавшего свою концепцию в самом начале 70-х годов: «Нарратор может обращаться со своим повествованием явно к самому себе как в „Изменении“ Бютора и „Драме“ Соллерса. Он может обращаться к получателю или получателям, изображенным в виде персонажей („Тысяча и одна ночь“, „Имморалист“, „Сердце тьмы“). Персонаж-получатель может быть слушателем (д-р Шпильфогель в „Жалобе Портного“, калиф в „Тысяче и одной ночи“) или читателем (мадам де Мертейль, Вальмон или Сесиль в „Опасных связях“, Иза или Робер в „Клубке змей“); он сам может играть важную роль в рассказываемых ему событиях („Изменение“, „Опасные связи“) или, наоборот, вообще никакой („Жалоба Портного“); он может как оказаться под влиянием того, что читает или слушает („Времяпрепровождение“), так и не испытывать никакого влияния („Сердце тьмы“). Иногда повествователь может иметь в виду одного получателя информации, потом другого, затем еще одного („Клубок змей“). В некоторых случаях его повествование может быть предназначено для одного получателя, но попасть в руки другого: в „Фальшивомонетчиках“ Эдуард ведет дневник для себя, но его случайно прочитывает Бернар. Часто нарратор адресует свое повествование получателю, который не представлен в виде персонажа, а является потенциальным реально-жизненным получателем („Доктор Фаустус“, „Евгений Онегин“, „Голова в миллион долларов“). Этот получатель может быть либо объектом прямого обращения („Доктор Фаустус“), либо нет („Голова в миллион долларов“). Он может быть слу-

шателем (устного повествования) или читателем (письменного повествования) и так далее и тому подобное»²².

Принс настаивает на том, что наррататора не следует отождествлять ни с реальным, ни виртуальным, ни с идеальным читателем, т. е. с тем, «кто прекрасно поймет и целиком одобрит малейшее слово автора, тончайший его намек»²³. Более того, он постулирует теоретическую необходимость введения еще одной — четвертой уже по счету — ипостаси читателя: «неудачного», или «несостоятельного» (*lecteur manqué*), который не понимает целиком и полностью слов автора и не разделяет его интенции. К этому он добавляет также и «наррататора нулевой степени» (*narratee degree zero*), знающего только денотации, но не коннотации слов рассказчика-наррататора.

Сеймур Чэтмен возражает против подобной тенденции «плодить количество дискурсивных инстанций, явно выходящее за пределы необходимого»²⁴, считая, что «виртуальный» и «идеальный» читатели охватываются общим понятием «имплицитного». Любопытна его аргументация: «К чему вводить столь эфемерные создания, если эти инстанции существуют прежде всего ради теории, в то время как теория требует наиболее простого возможного объяснения?»²⁵. Не приемлет он также и «несостоятельного читателя», как и «наррататора в нулевой степени», основным признаком которых является их недостаточная коммуникативная компетентность: «Если повествование является системой второго порядка (явное влияние лотмановской концепции вторичной моделирующей системы.— *И. И.*), т. е. такой, которая уже предполагает компетенцию владения языком коммуникации, то я не вижу причины для теоретического конструирования инстанций, не владеющих системой первого порядка. Поскольку коннотации вообще присущи языку (или, по крайней мере, *тексту*, т. е. языку как дискурсу), то какой смысл представлять читателя, который приступает к чтению, не обладая данными компетенциями?»²⁶.

Можно понять протест Чэтмена против излишнего и произвольного выдумывания бесконечного числа повествовательных инстанций на основе только голого теоретизирования, явно не подтвержденного убедительной практикой анализа конкретных произведений, и в этом я с ним целиком солидарен. При этом следует учесть, что в западногерманских рецептивных исследованиях существует куда больший набор читателей: помимо уже упоминавшихся «реального», «абстрактного» и «имплицитного» там встречается еще «предполагаемый», «имманентный», «ин-

²² Цит. по: *Chatman S. Op. cit.*, p. 253.

²³ *Prince G. Introduction to the study of the narratee.*— In: *Readerresponse criticism: From formalism to post-structuralism*/Ed. by J. P. Tompkins. Baltimore, 1980, p. 9.

²⁴ *Chatman S. Op. cit.*, p. 253.

²⁵ *Ibid.*, p. 254.

²⁶ *Ibid.*

тенциональный», «концептуальный», «фиктивный», «необходимый», «продуцированный» и «воображаемый». Во многом подобное «изобилие» вызвано неустановившейся терминологией данной отрасли литературоведения, еще явно находящейся в периоде своего становления.

Однако проблема не снимается так просто с повестки дня, как это представляется Чэтмену. За всеми терминами кроются понятия, охватывающие определенный круг явлений. И прежде всего это касается «несостоявшегося читателя». Возможно эта проблема скорее социологического характера, если речь идет о «внетекстовом уровне», но сам факт отнесения ее к данному разделу не уменьшает ее остроты и злободневности. Возьмем самый простой пример. Если книга предназначена для определенного возрастного или социального читателя, то тем самым предполагается, что для читателей других возрастных и социальных групп она не будет столь интересной, чтобы они тратили на нее время. Тут исчезает даже вопрос о формальном знании коннотаций, поскольку последние могут быть и известными и в то же время не выполнять своего основного предназначения — стимулировать работу воображения читателя, его интерес.

Незнание специфических коннотаций, разумеется, усиливает трудность восприятия. Книга, написанная усложненным языком, заранее сужает круг своего потенциального читателя. Без предварительного знания специфических реалий, которым во всей полноте может обладать только очень ограниченная группа специалистов, или детального комментария произведения средневековья, особенно неевропейских культурных регионов, таких как иранский, индийский, дальневосточный, также рискуют столкнуться с «lecteur manqué». Не говоря уже о том, что определенные эпохи оказываются поразительно глухими к некоторым шедеврам мировой культуры, если имеется роковое несовпадение эстетических программ. Пожалуй, даже не стоит приводить примеры яростного отрицания потомками великого наследия своих предков. Так что читатель подобных эпох в своей массе был исторически обречен на эстетическую «несостоятельность».

К тому же нельзя упускать из виду, что полностью знать все авторские сознательные коннотации в принципе невозможно, так как в любом случае что-нибудь ускользнет и от внимания его современника, и тем более следующих поколений; да и всегда ли автор знает, что творит, а если и знает, то результат далеко не всегда оказывается адекватен его замыслу и приложенным стараниям. Таким образом, неизбежно имеется логически невычленимый остаток, *residuum*, обуславливающий известную неопределенность смысла. Природа не терпит пустоты, и неизвестное и неопределенное обязательно подвергается переистолкованию.

Чтобы не возвращаться здесь к вопросу о неизбежной мно-

жественности интерпретаций, остановимся лишь на ее связи с «несостоявшимся читателем». И в синхронном, и в диахронном плане он в любом случае неизбежен, и если встать на путь формализации всех возможных инстанций повествования, то очевидно нет никаких оснований избегать его включения в коммуникативную цепь. К тому же не редки случаи, когда автор сознательно вводит фигуру «несостоятельного читателя» и тогда она приобретает важное, с его точки зрения, идеологическое значение. Хрестоматийный пример — «проницательный читатель» из «Что делать?» Чернышевского, судьба которого в романе кончается полным развенчанием: «Додумался ли? Да нет, куда тебе. На, слушай же. Или нет, не слушай, ты не поймешь, отстань, довольно я потешался над тобою. Я теперь говорю уже не с тобою, я говорю с публикой и говорю серьезно»²⁷.

Особенности структуры «Что делать?», обусловленные специфичностью задач, поставленных его автором, вообще делают это произведение классическим образцом использования нарраторов. Обнаженная условность повествовательных приемов, характерная для романа (например, сознательное управление временем повествования: последняя глава «Перемена декораций» происходит в 1865 г. — через два года после даты написания романа), открытая, разомкнутая вовне структура повествования, активно вовлекающая читателя, повышенная полемичность авторского тона, ироническое переистолкование самого понятия жанра романа — все это преследовало вполне определенную цель: разрушить инерционную систему традиционного восприятия, переключить внимание читателя на более важные, с точки зрения автора, проблемы, чем вопросы чисто литературного характера.

В этом отношении крайне показателен спор выведенного на страницах романа «автора» с «проницательным читателем», с его установками читателя «традиционной беллетристики», заявляющего о своем «знании» шаблонизированных канонов повествования. Издеваясь над сложившейся инерцией восприятия, «автор» ему возражает: «Я хватаюсь за слово „знаю“ и говорю: ты этого не знаешь, потому что этого тебе еще не сказано, а ты знаешь только то, что тебе скажут; сам ты ничего не знаешь, не знаешь даже того, что тем, как я начал повесть, я оскорбил, унизил тебя. Ведь ты не знал этого, — правда? — ну, так знай же»²⁸.

Примечательно и наличие явно «избыточного» числа нарраторов для «обычного» повествования: «проницательный читатель», «читательница», «простой читатель», «добрейшая публика», просто «публика», «всякий читатель». Такое количество читателей в романе Чернышевского, выполняющих роль раз-

²⁷ Чернышевский Н. Г. Что делать? М., 1954, с. 327.

²⁸ Там же, с. 40.

личных нарраторов, отчетливо показывает, где пролегает грань между собеседником рассказчика и имплицитным читателем, призванным как определить свою позицию по отношению к взглядам всех нарраторов, так и синтезировать в единое концептуальное целое внутренний мир романа (его образно-событийную основу), дважды опосредованный для него: сначала «подачей» материала рассказчиком, затем восприятием нарраторов.

Естественно, что подобная форма изложения не только предполагает, но и требует активизации читательского восприятия эзоповского языка подцензурного издания, переакцентуации внимания читателя с занимательности событийного беллетристики на общественно-политическую сущность пропагандируемых идей, его сознательных усилий по эстетическому, а в подтексте и политическому самоопределению, что и было основной дидактической задачей Чернышевского.

Те же цели преследовал эффект очуждения, к которому стремился Брехт в своей практике и теории «эпического театра». Он пытался его достичь разными способами: как чисто сценостроительными (перебивкой действия остраивающими и резюмирующими песнями — «зонгами», помещением на сцене экрана для проецирования титров или вывеской плакатов с текстами аналогичного содержания); так и драматургическими приемами — пародийными аналогиями с произведениями классиков вплоть до дублирования их положений и текстов (например, в «Карьере Артуро Уи» — сцены «Сада» из «Фауста» Гете, монолога Антония из «Юлия Цезаря» Шекспира и т. д.); разыгрыванием персонажами «микророль», должных продемонстрировать ложность или истинность какого-либо положения (например, «игра в мужа и жену» Матти и Евы из «Господина Пунтилы и его слуги Матти»); а также требованием особого актерского поведения на сцене.

Задача всех этих средств была одна: «Главная причина того, почему актеру необходимо соблюдать отчетливую дистанцию по отношению к персонажу, которого он изображает, в следующем: чтобы вручить зрителю ключ к отношению, которого заслуживает этот персонаж, а также дать лицам, проходящим на этого героя или же находящимся в аналогичном положении, ключ к решению их проблем, он должен занимать такую точку зрения, которая не только лежит вне сферы данного персонажа, но и находится впереди его, на более высокой ступени развития событий»²⁹.

Во всей теории Брехта явно ощущается опасение «несостоятельности» зрителя и вырабатывается изощренная стратегия управления зрительного восприятия, воспитания публики как политически сознательного и активно мыслящего зрителя. В принципе всякое искусство с ярко выраженным дидактиче-

²⁹ Брехт Б. Театр. М., 1965, т. 5/2, с. 375.

ским началом особенно заостряет для себя вопрос о воспитании «несостоятельного реципиента».

Все это служит убедительным доказательством, что проблема «несостоятельного читателя» во всех своих аспектах — как реальный читатель в историческом и современном планах или как теоретически выводимая инстанция коммуникативной цепи внутри произведения — в любом случае стоит внимания.

Возвращаясь к Чэтмену, следует отметить, что его неприятие «несостоятельного читателя» во многом обусловлено структуралистскими установками на автономность художественной структуры произведения. Отсюда — существенная особенность его позиции: непризнание активного характера процесса восприятия. Читатель отнюдь не пассивно воспринимает произведение искусства, т. е. он не просто является конечным звеном коммуникативной цепи, выступает в роли безучастного получателя одной и той же неизменной эстетической информации, напротив, он активно перерабатывает эту информацию. С теоретической точки зрения правильнее было бы сказать, что он каждый раз заново воссоздает эту «информацию» на основе получаемых им условных сигналов, переосмысливая, переистолковывая и «перечувствуя» ее в зависимости от своего жизненного опыта.

Здесь мы не останавливались на специфике проявления «несостоятельного читателя» на каждом уровне, говоря о нем в целом. Однако очевидно, что и на обоих внутритекстовых уровнях: имплицитного читателя и наррататора, и на внетекстовом — «реального читателя» — он сохраняет свое принципиально важное и актуальное значение и нуждается в теоретическом освещении.

Проблема разных видов читателя, строго говоря, относится уже к другой теме — к кругу вопросов, разрабатываемых собственно рецептивной эстетикой или феноменологической критикой. Именно для этого течения современной зарубежной критики «проблемное поле» читателя стало основной сферой приложения теоретических усилий. Разумеется, любое исследование коммуникативного характера уже в силу своей специфики неизбежно затрагивает вопрос о читателе, и в нем обязательно присутствуют ссылки или более или менее подробный обзор литературы по данной теме. Да и сам коммуникативный анализ по своим методологическим принципам и теоретическим основам находится где-то в промежуточной сфере между чисто структуралистским подходом с его преобладающей ориентацией на автономное существование художественного произведения и рецептивной эстетикой, ставящей подобную автономность под вопрос.

Как отмечалось многими исследователями, в настоящее время трудно провести достаточно корректное и строгое разграничение западных критиков по школам и направлениям. Тем не менее ради удобства изложения материала, отвечающего к тому

же общей направленности развития критической мысли 70-х годов, концепции, несущие на себе более заметный отпечаток «рецептивного духа», следует рассматривать отдельно.

Это тем более отвечает логике вещей, поскольку в рамках структурного подхода эти концепции развивались в основном под влиянием рецептивной эстетики. Хотя, как уже неоднократно подчеркивалось, в потенции возможность выхода в область восприятия была имманентно присуща семиотическому подходу с самого начала.

Возвращаясь к проблеме наррататора, отметим, что далеко не всегда он так легко выделяем, как в романе Чернышевского, и чаще всего его присутствие совершенно не ощущается. Чэтмен считает, что любой отрывок текста, не представляющий собой диалог или простой пересказ событий, но что-то объясняющий, тем самым косвенно апеллирует к адресату и воссоздает инстанцию наррататора. Любой объяснительный пассаж предполагает как объясняющего, так и того, кому объясняют. Из этого следует, что наррататор целиком обусловлен нарратором, его способом ведения рассказа, риторическим построением повествования и немислим вне отношения рассказчик-слушатель. Принс приводит два примера, демонстрирующих это положение.

«В „Отце Горио“ рассказчик поддерживает со своим наррататором отношения с позиции силы. С самого начала он стремится предугадать возражения последнего, чтобы повлиять на него и убедить. Он пускается на самые разные ухищрения — льстит, умоляет, издевается, грозит — и, как мы догадываемся, в конце концов он его убеждает... Этот вид войны, эта жажда власти также обнаруживается и на уровне персонажей. Одна и та же борьба происходит и на уровне событий, и на уровне повествования»³⁰.

В «Падении» Камю, продолжает Принс, отношение рассказчика к наррататору соответствует не только ходу развития сюжета, но вообще служит единственным ключом к главному вопросу произведения: имеет ли силу, действительно ли самооправдание Кламанса. «...Только исследуя реакции наррататора Кламанса, можно узнать, согласно тексту, являются ли аргументы протагониста настолько убедительными, что их нельзя опровергнуть, или, наоборот, они только средство защиты, искусное, но совершенно неубедительное. Разумеется, на протяжении всего романа наррататор не произносит ни единого слова... Независимо от личности наррататора, единственное, что имеет значение, это степень его согласия с аргументами героя. Иногда речь рассказчика свидетельствует о неудержимо растущем сопротивлении со стороны наррататора. По мере развития действия, тон Кламанса становится все более настойчивым, а его утверждения все более путанными, слушатель ускользает

³⁰ Prince G. Op. cit., p. 22.

от него. Несколько раз в финальной части романа он кажется потрясенным»³¹.

Таким образом, проблема выявления наррататора, его «следов» присутствия в тексте, не выраженных эксплицитно, решается анализом подтекста. Чэтмен, в частности, приводит еще один пример из «Падения» Камю, где наррататор определяется только косвенно. В начале романа рассказчик предлагает безмянному и безмолвному незнакомцу-наррататору (безмолвному потому, что его речь нигде в тексте не зафиксирована) свою помощь, чтобы заказать порцию джина, так как бармен-голландец не понимает по-французски. Тем самым дается указание на личность наррататора и его языковую принадлежность. Затем следует отрывок, построенный на репликах рассказчика в ответ на опущенные высказывания наррататора: «Рад, что оказал вам услугу, а теперь, месье, позвольте мне удалиться. Благодарю вас, я бы принял ваше предложение, если бы был уверен, что не помешаю. Я принесу свой бокал».

Рассказчик сначала намеревался вернуться на свое место, но в ответ на опущенное в тексте приглашение своего собеседника решил составить ему компанию. Ощущаемые читателем «провалы» в коммуникативной последовательности развития событий и являются косвенным указанием на отсутствующие ремарки, в свою очередь предполагающие наличие наррататора.

Иными словами, во всех повествовательных формах, близких «сказу» в широком смысле слова, там, где автор отходит от безличной манеры изложения, передоверяет свое слово рассказчику и ведет повествование от чьего-либо лица, там, как правило, хотя и не всегда, возникает фигура наррататора. В безличном повествовании отсутствие рассказчика, считает Чэтмен, автоматически снимает с повестки и вопрос о наррататоре.

Однако некоторые исследователи (в частности, М. Баль) убеждены, что в принципе не может быть безличного повествования: все равно кто-то берет слово и ведет речь, и в данном случае можно говорить о совпадении в одном лице имплицитного автора и рассказчика. А всякий раз, когда говорит персонаж, то тем самым роль повествователя передоверяется ему, соответственно возникает и новый наррататор.

Швейцарская исследовательница Мари-Лаура Рьян посвятила целую статью вопросу о правомочности применения концепции наррататора (рассказчика, повествователя) для всех видов повествования, вокруг которого в последнее время развернулись оживленные дебаты в зарубежной критике³². Свою концепцию критик основывает на понимании художественного текста как одной из форм «речевого акта» и, исходя из коммуникативных представлений, считает присутствие наррататора

³¹ Ibid., p. 23.

³² Ryan M.-L. Pragmatics of personal and impersonal fiction.— Poetics (Amsterdam), 1981, vol. 10, N 6, p. 517—539.

обязательным в любом тексте. Наряду с этим она затрагивает некоторые «онтологические», по ее выражению, проблемы существования художественной литературы как специфического мира вымысла.

Нарратор может обладать либо некоторой степенью индивидуальности, либо оставаться полностью анонимным, как, например, в классическом «всезнающем повествовании» в реалистическом романе XIX в. Первый вид нарратора свойственен по определению Рьян, «персональному» повествованию, второй — «имперсональному».

Одна из проблем интерпретации повествовательной литературы, занимающая западную критику вот уже более двух десятилетий, — это идентификация источника повествовательной речи, или нарративного дискурса. В естественной, т. е. нехудожественной коммуникации, эта проблема редко возникает, поскольку говорящий или физически присутствует, или подписывает свой дискурс своим именем. В литературе художественного вымысла идентичность говорящего не дана заранее и должна быть реконструирована на основе чисто внутритекстовых данных. Нарратор реконструируется как индивид, отвечающий за все высказывания (в данном случае предложения) текста, за исключением цитируемой речи персонажей. Этот метод анализа, отмечает критик, ведет к обязательной реконструкции не только фиктивного говорящего, но и его партнера по коммуникации внутри текста — фиктивного слушателя, или нарратора.

Тот объем информации, который может получить читатель, спрашивающий: «Кто мог бы на законном основании произнести данный дискурс?» сильно варьируется в зависимости от типа повествования, в результате фиктивные нарраторы обладают различной степенью индивидуальности. Высшая степень характерна для исповедальных и автобиографических романов («Чужой» Камю, «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте). Ступенью ниже по шкале индивидуальности находится нарратор событий, относящихся к другим лицам, например Цейтблом в «Докторе Фаустусе» и д-р Уотсон в «Записках о Шерлоке Холмсе». Минимальная форма индивидуальности дана, хотя и разными способами, в «Братьях Карамазовых» Достоевского и «Ревности» Роб-Грийе. Единственным доказательством, свидетельствующим о том, что нарратор Достоевского человеческое существо, а не «повествовательный голос», служит, по утверждению Рьян, ссылка в самом начале повествования на события, которые произошли в «нашем городе». На этом основании нарратор может быть «сконструирован» как случайный свидетель этих событий. Повествователь романа Роб-Грийе не только не назван, но даже и не прибегает к местоимениям первого лица. Однако исходя из того, что он сообщает, читатель способен заключить, что он женат и является плантатором в африканской колонии. «Нулевая степень индивидуальности — то, что в данной статье я на-

зывают имперсональным повествованием,— возникает тогда, когда дискурс нарратора предполагает только одно: способность рассказать историю»³³. Нулевая степень представлена прежде всего «всезнающим повествованием от третьего лица» классического романа XIX столетия и «анонимным повествовательным голосом»³⁴ некоторых романов XX в., например Джеймса и Хемингуэя, не прибегавших к технике «всезнания».

Рьян строит свою модель художественной коммуникации, основываясь на теории речевых актов Сирла и концепции «перформативного анализа», впервые предложенного Россом в 1970 г., согласно которому глубинная структура любого предложения может быть представлена в виде перформативного предложения типа «Я — речевой акт, направленный к тебе,— р» (где р — сообщение).

По мнению исследовательницы, реальный говорящий (автор) делает вид, что на уровне художественной коммуникации (в тексте) он является «субституированным говорящим», т. е. заменяющим его в тексте повествователем, или нарратором. В свою очередь нарратор посредством речевых актов передает (коммуницирует) сообщение «р» «субституированному слушателю», т. е. получателю сообщения в тексте (или нарратору). В то же время реальный слушатель (т. е. читатель) побуждается к тому, чтобы сделать вид, будто на уровне художественной коммуникации он является субституированным слушателем.

Эта модель представляет художественное повествование с лингвистической точки зрения как результат акта «имперсонации», т. е. перевоплощения, посредством которого реальный говорящий (автор) делегирует ответственность за речевые акты, им совершаемые, своему заместителю в тексте — «субституированному говорящему» — нарратору. Это, по мнению исследовательницы, помогает понять специфическое «онтологическое» положение художественного произведения как мира вымысла одновременно и по отношению к миру действительности, и к своему создателю — автору: «Он не связывает себя убеждением, будто события, сообщаемые в повествовании, действительно имели место, хотя именно эти события сообщаются посредством того самого типа предложений, которые мы обычно применяем, чтобы рассказать о действительном положении дел»³⁵.

Таким образом, различие между персональным и имперсональным повествованием, по Рьян, заключается в том, что в первом случае автор делает вид, будто он является кем-то другим, кто совершает речевые акты; во-втором же автор делает

³³ Ibid., p. 518.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid., p. 519.

вид, что сам совершает речевые акты. Исходя из панкоммуникативной точки зрения, согласно которой все элементы языка, даже взятые изолированно от своего коммуникативного контекста, все равно несут на себе следы своей коммуникативной предназначенности, критик прибегает к аргументации Грайса. Последний утверждает, что слова — в том числе и в словаре — именно потому доносят свой смысл до читателя, что он помещает их в воображаемую коммуникативную ситуацию, где цель предполагаемого говорящего — оказать воздействие на аудиторию при помощи этих лингвистических знаков. Таким же образом, считает Рьян, предложения имперсонального способа повествования доносят свой смысл до читателя: поскольку он воображает некоего говорящего, адресующегося к слушателю с определенным намерением.

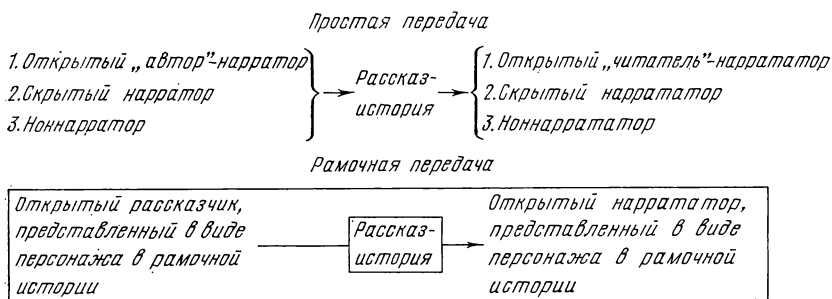
Так как читатель не может брать на веру все суждения, приводимые в тексте, то, чтобы воссоздать адекватное представление о вымышленном мире произведения, он должен одни из них принять, а другие трансформировать и тем самым их друг с другом сопоставить. Зафиксированные в тексте суждения могут быть истинными или ложными либо ложными с точки зрения буквально понятого смысла, но соотносимыми с истинными суждениями посредством предсказуемых трансформаций, например трансформацией, требуемой иронией. Таким образом только концепция нарратора в имперсональном повествовании, по мнению исследовательницы, способна объяснить противоречия между художественным дискурсом (т. е. между тем, что буквально говорится) и той картиной мира, которая на этой основе возникает. В таком виде повествования автор делает вид, что он является кем-то, кто говорит определенные вещи об определенном мире, и затем приглашает читателя реконструировать истинное положение вещей в этом мире. Следовательно, читателю необходимо проводить разграничение между речью повествователя и подразумеваемой речью автора. Критик подчеркивает, что это важно для обоих способов повествования: для персонального, чтобы понять односторонность точки зрения или ненадежность индивидуализированного рассказчика, и для имперсонального, чтобы ощутить, например, необходимость в «иронической трансформации» высказываний безликого нарратора. При этом отношения между реальным и субституированным говорящим гораздо более тесны в имперсональном повествовании, причем до такой степени, что у читателя не возникает необходимость реконструировать нарратора как некое автономное сознание, находящееся между сознанием автора и сознанием читателя. Именно на этом основании Рьян заключает, что имперсональный нарратор не обладает психологической реальностью и его онтологический статус не является статусом художественного персонажа.

Другие теоретики, например Принс, предпочитают в случае

Безличного повествования говорить о рассказчике или наррататоре в нулевой степени. В последнее время в теоретической литературе у нас и за рубежом много писали о «недостоверном» или «ненадежном повествователе» (в советской критике, в основном, в связи с особенностями повествовательной структуры у Достоевского). Соответственно, «ненадежным» может быть и наррататор. Один случай уже был разобран на примере «проницательного читателя» Чернышевского. Другой пример приводит Принс из «Тома Джонса» Филдинга, где наррататор сообщает своему наррататору: «Говорить вам о перипетиях любви было бы так же нелепо, как объяснять природу цветов слепорожденному... любовь тоже может показаться вам очень похожей на тарелку супа или на говяжий филей»³⁶. Задача этого пассажира, заявляет Принс, в том, чтобы имплицитный читатель, имеющий более серьезное представление о любви, не согласился с предполагаемым мнением наррататора, будто она похожа на суп или говяжий филей.

Подобное замечание Принса свидетельствует о сугубо формальном, с его точки зрения, характере функции наррататора, обреченного на буквальное понимание смысла слов рассказчика. Как бы то ни было, фигура наррататора очевидно позволит по-новому взглянуть на структуру иронии и переосмыслить ее элементы, если их удастся достаточно обоснованно формализовать в дальнейших исследованиях.

Чэтмен, подытоживая свои замечания к концепции Принса, предлагает следующую таблицу разновидностей повествователя и наррататора, основанную на разграничении двух способов изложения (передачи) событий рассказа: простого и рамочного³⁷:



Типичным случаем рамочной передачи служит «Тысяча и одна ночь», где Шахразада рассказывает сказки (истории) калифу.

³⁶ Филдинг Г. Избр. произведения: В 2-х т. М., 1954, т. 2, с. 203.

³⁷ Chatman S. Op. cit., p. 254.

Здесь следует сделать одно, как мне представляется, не лишнее оснований замечание. Если осмысливать проблему наррататора не только в чисто коммуникативном плане, а задуматься над ее философски-психологической основой, то в этой плоскости она получит иное освещение. Если человек, взятый, с точки зрения его сознания, не равен самому себе,— а вряд ли можно принять тезис о самодостаточности индивида и его представления о себе, не нуждающегося в постоянной коррекции со стороны общества,— то тогда все его рассуждения будут принципиально диалогичны, и даже процесс самоубеждения будет диалогом с самим собой, между «я» уговаривающим и «я» уговариваемым. А что такое постоянно воспроизводимый в искусстве разговор человека со своей совестью, как не тот же процесс саморасщепления сознания, нуждающегося для собственного самооправдания в потенциальном оппоненте?

Оценивая в целом концепцию коммуникативного анализа Чэтмена, можно сказать, что она помимо явной формалистичности подхода, типичной для большинства западных структуралистских работ, страдает и очевидной непоследовательностью. Как и многие критики, Чэтмен опирается на платоновский тезис о различии между мимезисом и диегезисом, или между показом и рассказом, и вполне логично заключает: «Поскольку имеется рассказ, постольку должен быть рассказчик, повествовательный голос»³⁸.

Если следовать логике этого рассуждения, то поскольку имеется показ, постольку должен быть и тот, кто показывает. Однако Чэтмен не смог этого сделать, и «точка зрения» у него «повисает» в воздухе, не имея теоретически обоснованной опоры в коммуникативной цепи. Критик отмечает ее несовпадение с повествовательным голосом: «Следовательно, решающее различие между „точкой зрения“ и повествовательным голосом в следующем: точка зрения является физическим местом, идеологической ситуацией или практической жизненной ориентацией, с которой связаны описываемые события. Голос, напротив, относится к речи или другим явным средствам, через которые события и экзистенты (персонажи и фон.— *И. И.*) коммуницируются аудитории. Точка зрения не равнозначна средствам выражения; она означает только перспективу, в терминах которой реализуется выражение. *Перспектива и выражение не обязательно должны совмещаться в одном и том же лице*»³⁹ (выделено Чэтменом.— *И. И.*). Из этого ясно, что точка зрения помещается критиком на более глубоком уровне, чем средства ее выражения, но именно на каком и как она выражается, остается непонятным, как остается без ответа и вопрос, если

³⁸ Ibid., p. 153.

³⁹ Ibid.

строго придерживаться коммуникативного принципа, кто коммуницирует эту перспективу. Ответ на него попытались дать французские теоретики Ж. Женетт и М. Баль.

Пытаясь более четко разграничить на всех уровнях анализа противопоставление мимезиса диегезису, они ввели функцию «фокализатора», ответственную за организацию выраженной в повествовании точки зрения, т. е. вербализованного (словесно зафиксированного) аспекта повествования. И, пожалуй, самым показательным для дальнейшего развития коммуникативного анализа был не столько тот факт, что, предложив понятие «фокализации», Ж. Женетт дал более теоретически абстрагированное толкование «точки зрения», лишенное у него подозрительного для всех французских структуралистов «психологизма», сколько последовавшее за этим вычленение той инстанции повествования, к которой векторно направлена и для которой предназначена передаваемая фокализатором «зрительная информация» — инстанция «имплицитного зрителя». М. Баль, осуществивший эту операцию, действовал вполне логично, предположив, что для специфического вида информации нужен и специфический ее получатель.

В данном случае сработала логика наличной методики, той заданности направления теоретического мышления, которая характерна именно для коммуникативного подхода к анализу литературы. Точно так же срабатывает и логика рецептивного подхода, лавинообразно порождая в последнее время всевозрастающее количество самых разных видов «читателя».

Проблема фокализации сама по себе довольно интересна и несомненно способствует пониманию природы повествования, причем не только с позиции «точки зрения», слишком тесно связанной с автором и породившей в англоязычных странах целое критическое направление под этим названием, а затем получившей убедительное подтверждение своей значимости в теперь уже всемирно известной книге Б. Успенского «Поэтика композиции». Суть в гораздо более важной, можно сказать, принципиально существенной проблеме словесного воспроизведения или создания зрительного образа. Эта проблема «зрительной перспективы» литературы ощущается наиболее остро при «переводе» ее на язык другого искусства, например на язык кино. При этом всякий раз возникает вопрос: почему даже игра прекрасного актера при экранизации любого романа вызывает у некоторых людей чувство разочарования и недовольства своим несоответствием с их представлениями.

Среди наиболее удачных ответов стоит привести соображение В. Изера: «Читая „Тома Джонса“, они, возможно, не имели ясного представления, как в действительности выглядит герой, но, посмотрев фильм, некоторые могут сказать: «Я не так себе его представлял». Проблема здесь в том, что читатель „Тома Джонса“ способен воссоздать для себя зрительный облик героя, и, таким образом, его воображение ощущает потенциально

огромное количество возможностей; в тот момент, когда эти возможности сведены до одной законченной и неизменной картины, воображение выключается из работы, и мы чувствуем себя в чем-то обманутыми. Вероятно, это чрезмерное упрощение реального процесса, но он отчетливо иллюстрирует жизненное богатство потенциала, возникающего из того факта, что герой в романе должен быть изображен, но не может быть увиден. Имея дело с романом, читатель должен прибегать к помощи воображения, чтобы синтезировать данную ему информацию, таким образом, его восприятие одновременно и богаче, и более субъективно; имея дело с фильмом, он ограничен чисто физическим восприятием, и в результате все, что он помнит о том мире, который он себе зрительно представил, грубо сведено на нет»⁴⁰

Но дело не только в чисто зрительной реконструкции читателем словесно коммуницируемой картины, пейзажа, портрета, интерьера и т. д. Визуальный аспект повествования — это существенный, но далеко не единственный феномен мира художественного произведения, «второй реальности», воссоздаваемой воображением реципиента. Существует еще ряд элементов этого мира, которые не могут быть представлены со всей четкостью зрительного образа и являются образованиями пограничного типа между чувственно-наглядным образом и понятием, апеллирующим к рассудочным свойствам интеллекта, к его способности уловить конкретно-всеобщую природу явления.

К числу таких представлений, интуитивно рождаемых впечатлениями от непосредственного восприятия отдельных образов в процессе чтения и затем обобщаемых читателем абстрагированно от конкретных проявлений на основе его индивидуально окрашенного опыта, является образ пространства художественного произведения. Мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что здесь мы имеем дело с представлением, в основе которого «лежит чувственно-образная модель, соединяющая в себе чувственно-непосредственный и абстрактно-всеобщий моменты индивидуального знания. Такая модель является посредником между непосредственно-индивидуальным восприятием объектов действительности и их понятийной сущностью»⁴¹.

Сталкиваемся ли мы с представлением о пространстве отдельного художественного произведения (такое представление сохраняет в себе еще черты сенсильного, т. е. не столько логически постигаемого, сколько *ощущаемого* образа) или с теоретически уже отрефлексируемым понятием художественного пространства (такое понятие доводится до уровня катего-

⁴⁰ Iser W. The art of reading: A theory of aesthetic response. Baltimore; London, 1978, p. 171.

Михайлова И. Представление.— В кн.: Философская энциклопедия. М., 1967, т. 4, с. 4359.

рии в понятийном аппарате теории литературы), — в обоих случаях мы имеем дело с *умственным конструктором*.

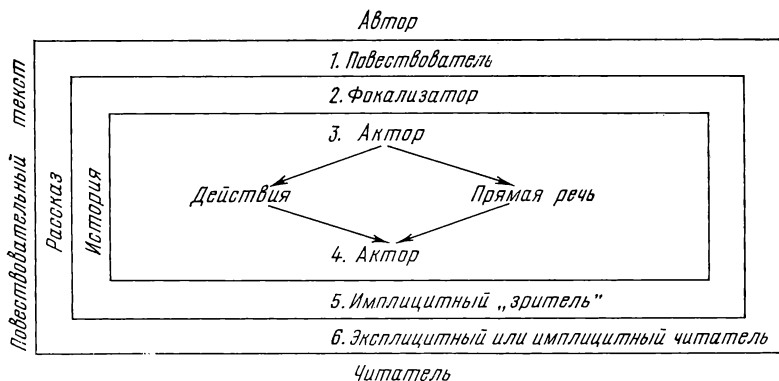
В этом плане заслуживает внимания рассуждение Чэтмена: «В вербальном повествовании рассказ-пространство дважды опосредован по отношению к читателю... Экзистенты и их пространство, если „видимы“ вообще, видимы в воображении, трансформировавшись из слов в умственные проекции. Не существует какого-либо „стандартного видения“ экзистентов, как, например, в кино. Читая книгу, каждый создает свой собственный умственный образ „Грозового перевала“ Но в экранизации Уильяма Уайлера его вид определен для нас всех. Именно в этом смысле и утверждается, что вербальный рассказ-пространство абстрактен. Он не представляет из себя нечто несуществующее, но является скорее умственным конструктором, чем аналогом»⁴².

Тем не менее концепция фокализации, при помощи которой Женетт и Баль пытаются теоретически опосредовать словесно зафиксированные зрительные представления, порождаемые текстом, заслуживает самого пристального внимания, даже несмотря на свойственный этим исследователям психологический редуционизм, практически отвергающий их концепцию (ибо зрительные представления возникают только у автора и читателя, а в тексте имеются лишь знаки, программирующие работу воображения). В книге Баля «Нарратология» вычленение уровня фокализации позволило четко осуществить теоретический переход от одного уровня структуры коммуникации на другой, при этом каждый следующий уровень является одновременно обозначаемым для верхнего уровня и означающим для нижнего. Баль выделяет три уровня: повествовательный текст, рассказ и историю. Каждому уровню соответствует свой вид «деятельности» по преобразованию одного уровня в другой и свой «деятель», осуществляющий это преобразование.

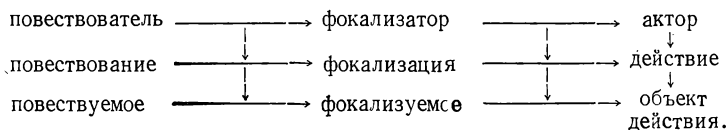
М. Баль пишет: «Каждая инстанция реализует переход из одного плана в другой: автор, используя действие как материал, делает из него историю; фокализатор, отбирая действия и выбирая угол зрения, под которым он их представляет, делает из них рассказ, тогда как повествователь претворяет рассказ в слова: он делает из них повествовательный текст. Теоретически каждая инстанция адресуется к получателю, расположенному на том же уровне: актер адресуется к другому актору, фокализатор к „зрителю“ — косвенному объекту фокализации, и повествователь адресуется к гипотетическому читателю. В некоторых текстах эти адресаты эксплицитны, как, например, читатель в «Жак-фаталисте», в других текстах они остаются имплицитными. Однако, чтобы лучше понять функционирование коммуникации в рассказе, необходимо тем

⁴² Chatman S. Op. cit., p. 102.

не менее различать эти адресаты»⁴³. Этот процесс коммуникации поясняется таблицей:



Таким образом, Баль строит иерархически организованную модель и выделяет субъекты и объекты деятельности, где каждой инстанции соответствуют свой вид деятельности, результат (объект деятельности) и субъект деятельности. Графически это изображается следующим способом⁴⁴:



Чтобы выявить иерархические отношения между тремя уровнями — повествовательным текстом, рассказом и историей, составляющими предмет исследования нарратологии, Баль, прежде всего, хочет выяснить, как история (фабула) становится нарративным текстом и наоборот. Любопытны оговорки, которые он при этом делает. Вопрос, касающийся первой части данной процедуры, относится к области порождения текста. Иными словами, к тому, каким образом фабула как материал обрабатывалась автором, чтобы стать знаком, т. е. тем, чем занимались французские структуралисты первого поколения.

М. Баль тут же спешит оговориться, и это очень характерно для его антипсихологизма, что он отнюдь не имеет в виду «традиционное отношение психологического порядка между автором и произведением, но всего лишь чисто гипотетическое состояние, предшествующее тексту»⁴⁵.

Эта интонация — свидетельство редуccionистской установки на избежание «психологического подхода». При всем том, что интересы критика сконцентрированы на самом произведении, вернее, на повествовательном тексте, взятом самом по

⁴³ Bal M. Op. cit., p. 33.

⁴⁴ Ibid., p. 32.

⁴⁵ Ibid., p. 17.

себе, нельзя не отметить ту последовательность, с которой у него прослеживается все та же позиция недоверия к автору, столь характерная для французского структурализма.

М. Баль заранее ставит под сомнение всякую возможность предустановленности авторского замысла по отношению к произведению, для него эта вещь в принципе недоказуемая, двусмысленная и даже подозрительная, поскольку неизбежно ведет к нежелательным ассоциациям биографического характера как одного из источников, из которых писатель черпает свой материал.

Именно этим объясняются столь дружные усилия самых различных ученых Запада «отгородиться» от реального автора как можно большим количеством «повествовательных инстанций», такими, как «имплицитный автор», рассказчик, фокализатор, т. е. опосредовать реального автора столь косвенно, чтобы его существование фактически не ощущалось, дабы представить художественное произведение практически от него независимым. Недаром Баль подчеркивает: «Само собой разумеется, мнение автора, или, согласно Женетту, „идеологическая функция повествователя“⁴⁶ относится к фокализатору, а не к повествователю»⁴⁷.

Вторая часть операции (как текст становится историей), с точки зрения Баля, предполагает уже не «гипотетический», а семиотический подход и опирается на предположение, что нарративный текст имеет специфический семиотический статус, и, таким образом, касается собственно нарративного процесса обозначения (signification).

«История», как уже упоминалось, образуется из «серии событий в их хронологической последовательности, в их длительности, нахождении в том месте, где они происходят, и в их взаимоотношении с актерами, которые их порождают или им подчиняются»⁴⁸. Сам же процесс превращения истории в повествовательный текст (первая часть операции) состоит в следующем:

1. События располагаются в порядке, который может отличаться от хронологической последовательности.

2. Длительность (время, занимаемое происшествием.— *И. И.*) элементов истории распределяется в зависимости от того „количества длительности“, которое они занимают в рассказе.

3. Актеры приобретают в результате дистрибуции отличительные черты, таким образом они индивидуализируются и трансформируются в *персонажи*.

4. Места в результате дистрибуции приобретают различительные черты, чтобы стать *пространством*.

5. Наряду с необходимыми отношениями между актерами, местами и событиями, которые существовали уже на уровне

⁴⁶ Genette G. Figures II. P., 1972, p. 263.

⁴⁷ Bal M. Op. cit., p. 52.

⁴⁸ Ibid., p. 7.

истории, между различными элементами устанавливаются факкультативные отношения, например символические и индексные.

б. Осуществляется выбор между различными „видениями“, на основе которых могут быть представлены элементы истории.

Упорядоченная и структурированная таким образом история требует воплощения в слова, чтобы стать повествовательным текстом»⁴⁹. Баль подчеркивает, что последнее требование — «вербализация» является «условием семиотического функционирования текста, без которого невозможно познать историю»⁵⁰.

На этом уровне анализа французский ученый считает необходимым провести разграничение между чисто лингвистическим и нелингвистическим аспектами знака, т. е. между вербальными и невербальными знаками. Рассматривая нарративный текст с семиотической точки зрения, т. е. как знак (мысль, впервые теоретически обоснованная Яном Мукаржовским), имеющий своих отправителя-автора и получателя-читателя, М. Баль внутри этого текста-знака вычленяет еще один уровень коммуникации, на котором отправитель информации, субъект акта высказывания или рассказчик, передает сообщение внутреннему получателю. Для Бала этот «внутренний адресат» (наррататор) равнозначен одновременно и абстрактному, и фиктивному читателю Шмида, так как различие между ними, по его словам, «семиотически несущественно»⁵¹.

Однако этот знак, передаваемый рассказчиком, еще не является собственно историей (фабулой), поскольку она не может быть «рассказана» рассказчиком. Критик убежден, что должен быть еще один уровень коммуникации, промежуточный между текстом и историей, уровень, где одновременно находится обозначаемое текста и означающее истории. Процесс вербализации, т. е. воплощения в слова, здесь замещается воплощением в сцены и образы, и эта «фаза гипотетической переработки»⁵² упорядоченной и структурированной истории не должна отождествляться с фазой организации нарративного текста. Именно этот уровень и является сферой действия фокализации. Упорядоченная и структурированная история, еще не воплощенная в слова, представляет собой, согласно Балью, «рассказ».

Рассказчик является отправителем знака-рассказа, внутри которого, в свою очередь, передается знак-история. Критик признает, что «природу этой коммуникации трудно ухватить: рассказ является означаемым лингвистического обозначения, но сам же он обозначает нелингвистическим средством»⁵³. Баль исходит из убеждения, что читатель не воспринимает изображаемое непосредственно, поскольку он сначала «декоди-

⁴⁹ Ibid., p. 7—8.

⁵⁰ Ibid., p. 8.

⁵¹ Ibid., p. 17.

⁵² Ibid., p. 8.

⁵³ Ibid.

рует знак, обозначающий восприятие»⁵⁴, и поэтому не может «видеть», как, например, умирает Эмма Бовари. Он воспринимает только текст рассказчика, его слова.

Критик категорически осуждает персонификацию повествователя, как это делали Уэйн Бут и Норман Фридман. Для него рассказчик — это только тот, кто рассказывает, т. е. воплощает историю в слова, и не более. М. Баль пытается всюду последовательно разграничить аспекты показа и рассказа, мимезиса и диегезиса, фокализации и повествования.

Семиотический анализ акта коммуникации не кончается на уровне рассказа, «поскольку сегментация на взаимозависимые уровни не прекращается и на уровне истории. Внутри знака-истории происходит новая коммуникация. Актеры коммуницируют между собой посредством вербальных или невербальных знаков. Если они коммуницируют посредством вербальных знаков, то знаки, которыми они обмениваются, способны в свою очередь образовывать новый текст. Весьма возможно, что текст, произведенный актором, может стать *нарративным* текстом: т. е. вставным рассказом»⁵⁵. И так теоретически до бесконечности. Однако когда актер берет слово, которое на время ему уступает рассказчик, то статус порождаемого им текста резко отличается от статуса основного повествовательного текста, так как он представляет собой «событие на уровне истории»⁵⁶.

Надо отметить, что у Баля ход коммуникации однонаправлен: от автора к читателю. Очевидно, поэтому у него так плохо разработаны, или, скажем более точно, не получили соответствующего теоретического обоснования инстанции абстрактного читателя — как это ни кажется на первый взгляд странным — абстрактного писателя.

Обе эти инстанции могут быть выявлены и отрефлексированы только в свете диалога между писателем и читателем, но именно эта проблема и лежит вне интересов Баля, свидетельствуя о его имплицитной ориентации на произведение искусства как на замкнутую в себе данность. Разумеется, это говорит о том, что М. Баль скорее выступает здесь как сторонник «старого» структурализма 60-х годов, нежели как приверженец «неогерменевтической парадигмы» 70-х годов.

Но суть проблемы не в этом. Если эти инстанции коммуникативного аспекта художественного произведения не входят в теоретическую парадигму Баля, то нечего искать их и в его схеме. Следовательно, его инстанции, самые близкие к выходу за пределы повествовательного текста (повествователь и эксплицитный или имплицитный читатель), имеют лишь весьма косвенное отношение к абстрактному писателю и читателю

⁵⁴ Ibid., p. 9.

⁵⁵ Ibid., p. 10.

⁵⁶ Ibid.

Шмида и Чэтмена, имплицитному читателю Изера, «сверхчитателю» Риффатерра или «просвещенному читателю» Фиша. И если концепции Шмида и Чэтмена еще можно как-то совместить с теорией Баля, то представления Изера, Риффатерра и Фиша относятся уже к сфере интересов, едва ли не кардинально противостоящей позициям М. Баля. Повествовательные инстанции этих ученых не совместимы с понятием текста как замкнутой данности, хотя они и пытаются интериоризировать в тексте свои конструкты, сделав их составной частью повествовательной коммуникативности. «Имплицитный автор» Чэтмена или «абстрактный автор» Шмида, т. е. все то, что «традиционно считалось вторжением» автора в повествование, может быть определено, с точки зрения Баля, как «следы повествователя и следы фокализатора»⁵⁷. Для М. Баля «мнение автора» (то, что Женетт называет «идеологической функцией повествователя»⁵⁸) находится «в ведении фокализатора, а не повествователя»⁵⁹. Таким образом, все оценочные суждения и характеристики оставляются Балем на долю фокализатора, что совершенно неправомерно расширяет сферу его действия. На самом же деле имеет смысл искать эти «следы автора» в композиции произведения, в объединении его общей темой, идеей, единой символикой, главным героем, в том своеобразном и неповторимом единстве мировоззренческих и эмоционально-психологических установках писателя, создающих особый взгляд на мир, который и определяет индивидуальность его стиля.

Художественный мир произведения, его вторая реальность надстраивается над его словесной опорой как материальным субстратом и по своей сущности не может быть к нему сведена, как в принципе невозможно оградить вторую реальность художественного произведения только словесным измерением.

Безнадежны все попытки замкнуть художественное произведение границами текста, оно, по выражению Бенямина, ауралично и всегда выходит за его пределы. Баль же стремится все «упаковать» в текст, представить дело так, как будто внутри текста, а не в воображении писателя и читателя, существуют персонажи, события, действия, образы. Вместе с тем заслуживает самого пристального внимания, что Баль предлагает несколько уровней фокализации и представляет ее как переменную величину. Здесь существенны два момента. Во-первых, давно назревшее подтверждение того факта, что художественное произведение в принципе является суммой переменных величин. Даже если отбросить такую существенную и постоянно действующую переменную величину как индивидуальную и историческую изменчивость восприятия и оценки художественного произведения, а взять в качестве исходной точки художественное произведение в его относительной авто-

⁵⁷ Ibid., p. 38.

⁵⁸ Genette G. Op. cit., p. 263.

⁵⁹ Bal M. Op. cit., p. 57.

номности, то и тогда его внутренняя структура будет представлять собой сумму переменных величин. Сюда войдут: изменчивость по ходу действия как позиции писателя, так и зафиксированных следов его присутствия (он может брать слово от своего имени или целиком отойти в тень и «скрыться» за внешне безличным повествованием или «объективно» представить спор персонажей, не исключена и такая возможность, что сам автор не знает, на чью сторону встать); изменчивость роли и значения персонажа в ходе повествования; изменение смысла и значения какого-либо описываемого события; постоянно меняющаяся образно-смысловая нагрузка привлекаемого символа; и, наконец, изменение темы и идеи произведения, над которым часто неволен и сам автор.

В этом перечне предпочтение было отдано, в основном, логически выделяемым узлам структуры, но ни в коем случае нельзя упускать из виду, что художественное произведение опирается на художественный образ как специфический способ и форму освоения действительности, который рассчитан также и на чувственное восприятие и принципиально не может быть исчерпан формами логической интерпретации.

Иносказательность образа, его многозначность обусловлена не в последнюю очередь еще и тем, что образ не может быть до конца воплощен в своей материальной основе, которая является средством возбуждения воображения и фантазии, поскольку он способен реализоваться только в восприятии и обращении к нему. Поэтому «смысл» образа, да и вообще всей образности любого конкретного произведения, всегда до известной степени «мерцателен». Причем параметры этой «мерцательности» уже в значительной мере заданы самим автором и определяются литературным направлением. Она может колебаться в довольно четких пределах, как, например, в большинстве реалистических произведений, но может и расширяться до дурной многозначности, растворившись в полной неопределенности некоторых произведений символизма и модернизма. Но в любом случае образ выступает как переменная величина.

Кроме того, сама процессуальность восприятия, иногда сильно растягивающаяся во времени в зависимости от объема произведения, способна существенно повлиять на относительную значимость и эвентуальное переосмысление его отдельных элементов.

Второе важное положение, вытекающее из анализа теории Баля, касается самой концепции «фокализации». В целом она представляется довольно удачной по сравнению с «точкой зрения», поскольку подчеркивает организующий момент в презентации изображаемого, а не только «визуальный» аспект, условность которого в таком неизобразительном виде искусства, как литература, слишком очевидна.

По сравнению с образностью (включая сюда и символичность) другие слагаемые текста обладают гораздо более чет-

ко ограниченными параметрами переменности, амплитуда их колебаний значительно сужена, что в общем и позволяет нам иметь дело с одним и тем же произведением, несмотря на его разные прочтения и интерпретации. Как правило, фактическая сторона описываемых событий по прочтении романа не вызывает особых сомнений (хотя не исключена и такая возможность), и она остается наименьшей переменной величиной. Например, смерть Федора Павловича Карамазова — неоспоримый факт, как и то, что становится известным его истинный убийца. Однако это не снимает полностью вину с его старших сыновей, помыслы и поведение которых нельзя назвать, хотя бы в этом отношении, безупречными. Определение меры их вины — вопрос открытый. Мы не колеблясь перечислим основные события, описанные в романе «Братья Карамазовы», но на вопрос, о чем этот роман, вряд ли сможем дать однозначный ответ. Но даже и в этом случае мы не примем фрейдистскую, психоаналитическую версию описанных Достоевским событий, ибо эта версия явно фантастична.

Этот пример хорошо иллюстрирует границы и пределы относительной переменности художественного смысла литературного произведения, который, хотя и является составной частью последнего, но отнюдь не принудительным условием его художественности, как это пытается доказать Вольфганг Изер, сделавший «неопределенность» «обязательным условием воздействия» произведения искусства.

Концепция М. Баля несомненно привлекает своей логической стройностью и четкостью иерархических взаимодействий уровней, во всяком случае превращение «истории» в «рассказ» заслуживает самого пристального внимания. Особенно следует выделить его теорию «фокализации» в том виде, в каком он переформулировал положения Женетта и увязал их с коммуникативным аспектом. Однако сам коммуникативный процесс не выходит у него за пределы текста, поэтому намеченный им путь восприятия текста вызывает сомнения. Здесь кроется одна из коренных ошибок Баля, смешивающего процесс восприятия (хотя у него скорее речь идет всего лишь об аналитическом «восприятии» критика, а не читателя, но тем более показателен источник его заблуждений) и процесс создания текста автором. Читатель действительно сначала имеет дело со знаковой структурой, т. е. со словами текста, на основе которых с помощью ассоциаций и аналогий с данными своего жизненного опыта и моделирования посредством воображения он воссоздает для себя внутренний мир произведения. Путь же автора иной: он сначала имеет дело с замыслом, планом произведения, который, трансформировавшись в образы и тем самым уже видоизменившись, затем претворяется в слова.

Но это лишь самая общая схема, реальный процесс у читателя и у автора гораздо сложнее. Хотя читатель имеет дело, в первую очередь, не с сюжетом или фабулой, а с набором ус-

ловных знаков — текстом, содержательно их интерпретировать он может, только обладая существенным «предзнанием», т. е. обладая знанием и навыками их интерпретации. Сюда входит очень сложный по составу набор правил и кодов: код естественного языка (знание языка, носителем которого является читатель), культурный код литературного языка и целый ряд других культурных кодов (исторически изменчивая система родов и жанров литературы), литературные течения или направления (произведения романтизма будут прочитываться совсем по иным правилам, чем произведения реалистического характера и т. д.) и многое другое.

Однако если исходить из требований более широкой перспективы комплексного анализа художественного текста, то придется признать, что при всем значении категорий нарратора и фокализатора для нашего понимания структура повествования не играет решающей роли, которую ей склонны приписывать М. Баль и др. Явно более существенной проблемой является персонаж. Недаром в истории критики они просто оставались незамеченными в течение столь долгого времени. Возможно, последнее соображение и не самый решающий довод, но одно неоспоримо: образ человека в искусстве (а вместе с ним и теоретическая проблема персонажа) имеет первостепенную важность.

За разговорами, поисками, выявлением и теоретическим обоснованием того, *как* передается сообщение, художественная информация, пропадает более существенный момент — содержательный аспект коммуникации — *что* передается. И здесь нельзя обойти молчанием проблему образа человека в искусстве, проблему персонажа, или «снять» ее, деконструировав характер на лишенные живой плоти и человеческого тепла актанты.

Разумеется, в конечном счете, проблема персонажа — это тоже проблема того *как* функционирует искусство, однако она поставлена на более высоком диалектическом уровне, поскольку именно здесь *что* и *как* слиты воедино, и содержательный и формальный аспекты, находясь во взаимообуславливающем диалектическом единстве, неотделимы друг от друга и невычленимы без разрушения самого персонажа.

Меньше всего в этом, пожалуй, можно было бы обвинить Чэтмена. В заключении своей книги он прямо отмечает недостаток современных исследований на эту тему и посвящает ей несколько разделов своей главы об «экзистентах». Хотя он и критикует актантовую теорию персонажа французских структуралистов, но признать теоретически фундаментальное значение образа человека для искусства оказывается не в состоянии. Довольно близко подойдя к проблеме понимания специфики персонажа, он ограничивается рассмотрением лишь ее формальной стороны: «Персонажи существуют и двигаются в пространстве, которое существует абстрактно на глубинном повествовательном уровне, т. е. на уровне, предшествующем любому роду

манифестации...»⁶⁰. Содержательный, ценностный аспект искусства его не интересует, «персонажи» выступают всего лишь как «нарративные конструкты», и более всего он озабочен, как бы его не заподозрили в «кошунственном» для «новой критики» допущении иного, кроме как сугубо условного, искусственного, «игрового», произвольно сконструированного характера литературных образов.

⁶⁰ *Chatman S. Op. cit., p. 138.*

А. Я. Зись, М. С. Стафецкая

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ И РЕЦЕПЦИЯ КАК ЕЕ ЗАВЕРШАЮЩЕЕ ЗВЕНО

ВОПРОСЫ СОЦИАЛЬНОЙ ОБУСЛОВЛЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

Еще сравнительно недавно эстетические исследования ограничивались главным образом анализом произведения искусства как определенной художественной реальности, как объективации творческой деятельности автора. В меньшей мере они обращались к изучению творческого процесса, но все же сам художник, его деятельность не оставались вне поля эстетических и искусствоведческих интересов. В выявлении компонентов художественной жизни, в анализе факторов, создающих и образующих художественную ценность, как правило, учитывались только творец и его произведение. Проблема восприятия, и следовательно реципиента как третьей составляющей в художественном процессе, практически не ставилась. Такие концепции творчества ориентировались на постижение идеалов и замыслов художника, не включая в орбиту своих интересов вкусы публики, участие реципиента в художественном процессе, возможности его воздействия на само творчество. Даже просветители исходили из того, что художник творит, не сообразуясь с публикой, и не только потому, что она не обладает достаточным эстетическим опытом: ценность и смысл творчества понимался ими как объективирование художественной идеи и внесение ее в культуру. Правда, просветители, настроенные более демократично и акцентировавшие воспитательную функцию искусства, полагали, что реципиент не может быть принят во внимание потому, что «высокое искусство» не встречает сразу соответствующего понимания у публики и, что вкус нужно тщательно воспитывать, чтобы он стал достаточно тонким и восприимчивым к прекрасному. Такого же мнения придерживался и Гете. Он подчеркивал, что художнику не должно нравиться то, что нравится публике, иначе он не сможет облагораживать ее вкус и взывать к более высоким идеалам, чем те, которые

они в своей массе исповедуют, не сможет создать образ, служащий воспитанию человеческой души. Однако неверно утверждать, что публика в прошлом вообще не принималась во внимание. Принималась, но по преимуществу в качестве объекта воздействия на нее со стороны художника. Отношения художника и реципиента рассматривались однолинейно — художник воздействует на читателя, зрителя, слушателя, но обратное влияние с их стороны на самое творчество, на ценностные позиции художника не учитывалось. В соответствии с этими представлениями ценность произведения определялась по аналогии с общепризнанными и бесспорными для посвященных образцами искусства. Такая позиция способствовала разграничению подлинного искусства и простых зрелищ, рассчитанных на увеселение и развлечение публики. Такого рода сочинения, за редким исключением, как правило, не становились специальным предметом эстетического и искусствоведческого исследования. Они не без оснований выводились за пределы подлинной художественности, хотя и оказывали воздействие на публику. Но воздействие их было негативным и вызывало отрицательную оценку передовой общественной мысли. Так, например, Ф. Бэкон связывал такие квазихудожественные явления со склонностью людей следовать «идолам» и отмечал, что для человеческого рода существуют несколько типичных «идолов», которые и определяют его восприятия и суждение. Он рассматривал публику как олицетворение «идолопоклонничества», преодоление которого возможно, по его мнению, лишь на основе духовного обновления человека. Противопоставляя «идолам» «высокие» идеалы, искусство исследовалось эстетиками на основе вершинных художественных достижений, с учетом тех функций, которые выполняет художественное произведение, обладающее несомненной художественной ценностью. Искусство выступало в таких представлениях, как могущественная форма культурного и нравственного самоутверждения человека, как форма конструирования его самосознания.

В такой позиции был отражен только один аспект функционирования произведения искусства в культуре — создание образа, наделенного культурно-символическим значением. Но при этом не учитывалось разнообразие реальных типов восприятия в «обыденном» сознании, которые также сопутствовали вхождению произведения в культуру. Между тем произведение и его художественный смысл всегда преломляются не только в некотором «идеальном» (согласно выкладкам эстетической теории) восприятии, но и в сознании разных (по уровню и формам восприятия) реципиентов, реально наличествующих в данном обществе и в данной культуре. Сам по себе этот феномен восприятия был известен еще в домарксистской эстетике, но значения в теоретическом осмыслении сущности и функций искусства ему не придавалось. Тем самым громадная сфера социокультурных явлений оставалась за пределами аналитических исследований.

По мере эмпирического и теоретического осмысления возникающих проблем, а главное — в соответствии с потребностями новой общественно-исторической практики — в эстетике и искусствознании наряду с вопросами о природе и сущности художественного творчества стали все большее место занимать и реальные проблемы функционирования художественных произведений в социальной системе. Усиление социальной направленности искусства обусловило необходимое включение в систему «художник—произведение» третьего элемента — «реципиента». А это означало, что вопросы восприятия искусства стали выдвигаться в качестве важнейшего объекта эстетической науки. Эстетические критерии художественной ценности искусства, основанные на представлениях об автономности, самодостаточности и «ауратичности»¹ художественного творчества, его продуктов и его функции, оказались недостаточными. Возникла необходимость рассмотрения искусства как социально-культурного феномена в его историческом развитии, что органично привело к выявлению его коммуникативных начал.

Художественная коммуникация отличается сложной структурой, включающей в себя ряд взаимосвязанных элементов (звеньев). В самом общем виде они могут быть представлены в следующем виде: во-первых, художник, воспринимающий и осмысливающий реальность, способный творчески воссоздать явления и процессы действительности, владеющий средствами выражения художественной мысли; во-вторых, творческий процесс создания произведения; в-третьих, художественное произведение, как отражение реальности, как знаковая система, несущая художественную информацию, как феномен культуры; в-четвертых, реципиент и его художественное восприятие — завершающее звено художественной коммуникации. В свою очередь, реципиент включает в себя: а) рождающее смысл взаимодействие личности реципиента и текста; б) расшифровку знаковой системы и постижение смысла художественного текста; в) интерпретацию смысла; г) оценку произведения. Такое определение структуры художественной коммуникации нуждается в дальнейших уточнениях. Здесь не названы такие, например, важные коммуникативные звенья, которые обусловлены ролью средств массовой информации в культуре и некоторые другие. Нуждается в уточнении и сама терминология элементов коммуникативного процесса.

В сентябре 1976 г. в Париже в рамках ЮНЕСКО был проведен Международный коллоквиум на тему: «Место и функции искусства в современной жизни». В нем приняли участие представители 18 стран (теоретики искусства, художники, общественные деятели), а также многие международные организации

¹ Понятие «ауратичности» ввел в социологию искусства немецкий философ и социолог В. Беньямин для критики такого понимания искусства, согласно которому произведение само излучает свою художественную ценность.

(Международная ассоциация изобразительных искусств, Международная ассоциация художественной критики, Международный союз архитекторов, Международный совет по философии и гуманитарным наукам и т. д.). На коллоквиуме обсуждались проблемы, связанные с ролью искусства в воспитании, просвещении и социальной жизни человека, ставились вопросы, касающиеся определения функций художественного творчества в современном обществе.

В интересах преодоления терминологической разобщенности на симпозиуме был проведен любопытный эксперимент. Его участникам было предложено дать определение искусства и сформулировать особенности его функционирования. В ответах обнаружилась не только терминологическая разногласия, но,— что, конечно, важнее,— выявились принципиальные расхождения в понимании конкретно-исторической природы искусства и специфики его функционирования в разных контекстах культуры. Участники симпозиума пришли к заключению, что современные концепции искусства можно свести к двум большим группам. К первой относятся концепции, выдвигающие на первый план функцию познания; ко второй — концепции, акцентирующие так называемую функцию трансцендирования. Что представляет собой этот второй тип воззрений на своеобразие художественного функционирования, можно увидеть, обратившись, например, к теоретическим построениям западногерманского автора Конрада Пфаффа. Его концепция является своеобразным вариантом эстетики авангардизма, пытающейся теоретически обосновать правомерность исчезновения эстетической предметности и акцентирующей выражение художественной мысли с помощью таких средств социального бытия, которые традиционно всегда находились вне сферы художественного творчества. К. Пфафф считает, что искусство в старом смысле, как оно ранее понималось в культуре, отжило или по меньшей мере не может более претендовать на эстетическую монополию. Ныне эстетическая информация передается не столько посредством искусства, сколько другими разнообразными средствами современной цивилизации. Пфафф полагает, что практически невозможно провести, например, границу между собственно эстетическими функциями художественного произведения и эстетическими функциями средств коммуникации. Согласно Пфаффу, именно среда функционирования пронизывает произведение своими смыслами. Более того, Пфафф утверждает, что современного человека вообще не интересует искусство как вид творчества. Его интересует лишь эстетическая информация. Эту тенденцию в современной западной теории ранее других выразил Г. Маркузе. С его точки зрения, современное искусство — это не мир воображения, а сама действительность. Этим оно отличается от традиционного искусства, которое было не чем иным, как «прекрасной видимостью», преодолеть которую и призвана эстетическая информация, вышедшая в социальное

пространство цивилизации². В таких весьма типичных суждениях современная буржуазная эстетика выступает как мачеха по отношению к искусству.

Согласно Пфаффу, утрата художественным произведением автономности связана с ростом значимости эстетической информации в обществе, с повышением его функциональной действительности. Такое, на первый взгляд, парадоксальное утверждение К. Пфафф объясняет тем, что эстетическую функцию приобретают именно внехудожественные явления, связанные с индустрией информации и развлечений, с политикой и идеологией. По мысли Пфаффа, в современной культуре усиливается тенденция признания за искусством социальной силы, которую можно использовать для преобразования общества и для претворения в действительность образов будущего. Поэтому в центре интересов современной эстетики, по его мнению, оказываются процессы взаимодействия искусства и общества. Однако, выдвигая положение о преобразовательной функции искусства, самому художественному творчеству Пфафф дает такую интерпретацию, которая ведет к подмене его внехудожественной деятельностью. Во-вторых, сама эта действительность (какое бы название ей не давали, будь то «эстетическая информация» или «эстетическая мораль») в его концепции выступает как отказ от политики и идеологии, как вид деятельности, призванный заменить социально-политическое, т. е. подлинное преобразование действительности... Концепция «трансцендирующей» функции искусства, таким образом, ставя проблему преобразования жизни средствами эстетики, не затрагивает коренных социально-экономических основ жизни общества. По мнению Пфаффа, в современном обществе усиливается потребность в усложненных механизмах коммуникации, благодаря которым человек может чувствовать себя в культуре уютно и удобно. В процесс социальной интеграции вовлечены такие общественные явления, как истина, власть, любовь, деньги, право, а также искусство³. Пфафф полагает, что искусство занимает в обществе относительно автономное положение, обретенное им в начале Нового времени. Ныне происходит специализация искусства в области распространения эстетической информации, а также в сфере действия эстетической коммуникации. Для системы эстетической коммуникации общество выступает как среда функционирования. Общество, с точки зрения Пфаффа, нельзя рассматривать как источник нормативности, как силу общественного давления, проводящую в действительность то или иное нормативное представление. И хотя подобная взаимосвязь все же имеет место в реальности, однако из этого не вытекает, что она соответствует природе взаимодействующих явлений. Развитие социальных механизмов видоизменяет эстетическую коммуни-

² Marcuse H. Die Gesellschaft als Kunstwerk.— In: Neues Forum. Wien, 1967, S. 865.

³ Pjaff K. Die Kunst für die Zukunft. Köln, 1972, S. 15.

жацию, и это требует дополнительных ее исследований. Пфафф считает, что для современной эстетики особенно важно осмыслить становление автономности искусства, понять механизмы, обусловившие освобождение искусства от моральной, религиозной, политической и идеологической зависимости. Эти соображения Пфаффа органично связаны с концепцией деидеологизации художественного творчества и несут на себе печать буржуазного мышления в сфере теории искусства.

Социальное обособление искусства, ослабление его связей с реальными потребностями жизни общества — характерная установка современной буржуазной эстетики, отвергающей теоретические посылки традиционной теории искусства. В этом отношении суждения Пфаффа — знамение времени. Рассматривая искусство как тип коммуникации, он не включает его в систему социальных отношений, игнорируя тот факт, что искусство не может возникнуть, функционировать и развиваться вне общественных связей. Оставляя в стороне вопрос о социальной природе искусства, Пфафф выдвигает два вопроса. Во-первых, какие постулаты автономности искусства содержат и выражают его социальную функцию и отражают по отношению к нему политику общества? Во-вторых, чем характеризуются формы организации эстетической коммуникации, как они представлены в современной действительности и какие тенденции их развития можно наметить?

Для Пфаффа эстетическая информация является современным терминологическим инвариантом красоты. Красота рассматривается Пфаффом как средство передачи смысла, причем такое средство, которое не только отличается от морали (нравственная норма), права (юридический закон), науки (истина) и т. д., но и противостоит им. Стремление буржуазной эстетики обособить художественно-эстетическую коммуникацию означает освобождение искусства от непосредственной социальной ответственности. Такая тенденция, конечно, не нова. Ее истоки коренятся в старых, давным-давно обнаруживших свою несостоятельность концепциях «искусства для искусства», в которых наглядно и прямолинейно выразилось представление об автономности и социальной герметичности художественной деятельности. Но герметизация искусства ведет к его разрушению. В историческом процессе развития художественной коммуникации происходит конкретизация социальной функции искусства. Становление и развитие специфики эстетической коммуникации идет путем конкретизации ее социальной функции, а не ее снятия.

К. Пфафф выделяет три основные социально-эстетические области функционирования искусства: производство, потребление и распространение. Эти сферы он рассматривает по аналогии с экономико-технологическими процессами. И здесь его социологическое построение приобретает характер вульгарной конструкции. Концепция Пфаффа противоречива, она отличает-

ся причудливым сочетанием исключających друг друга суждений, таких, скажем, как идея автономности искусства, с одной стороны, и прямолинейность аналогий между художественным и экономическим процессами — с другой.

К. Пфафф выступает против «романтически-идеалистических предрассудков», которые, по его мнению, проявляются в том, что производство художественного произведения рассматривается исключительно как акт выражения художественной идеи. Однако бытие автора опосредовано социальной жизнью. И в этом смысле творчество художника, по его мнению, поддается социокультурному анализу. Поэтому необходимо выявлять социально-исторические предпосылки и условия создания художественного произведения. Казалось бы, все эти постулаты вполне справедливы, а их автором предпринимается попытка выявить социально-историческую обусловленность художественного производства. Но характер раскрытия Пфаффом социальной сущности искусства свидетельствует об обратном. Выявляя системы социальной репрезентации произведения и его распространения, Пфафф ограничивается описанием некоторых общественных институтов, но не анализирует глубинных социальных систем, определяющих в конечном счете и направление художественного творчества, и характер его функционирования. Среди социальных институтов, определяющих художественное произведение, Пфафф в первую очередь называет семью, образование, систему средств массовой коммуникации. Такие институты принимают непосредственное участие в утверждении произведения, в определении его социально-потребительского статуса. В этом процессе участвуют не только художники, но также критики, представители учреждений художественной культуры, творческих союзов и т. д.

Переходя от вопросов художественного производства к проблемам его потребления, Пфафф справедливо отмечает, что эта область исследована менее других. К. Пфафф определяет потребление как социально-индивидуальную репродукцию произведения искусства⁴. Произведение можно рассматривать в качестве завершенного только в том случае, если оно художественно воспринято реципиентом и доставило ему наслаждение. Когда эта ситуация стала обсуждаться на уровне теории, считает он, художники обрели возможность ориентироваться на реципиента сознательно. Пфафф не согласен с тем, что эстетическое созерцание в известной мере обусловлено социальным окружением реципиента. Он считает, что произведение вызывает активное к себе отношение в сфере потребления. Наслаждение произведением должно быть понято не как пассивный, а как активный процесс, как взаимодействие произведения и потребителя. Согласно Пфаффу, это взаимодействие протекает как на уровне рационального, так и эмоционального восприятия. Таким образом, художественное произведение обретает завершенность в эсте-

⁴ Ibid., S. 19.

тической коммуникации. В процессе эстетической коммуникации реципиент испытывает наслаждение, ибо попадает в «сферу свободы», свободного владения жизненным материалом, мастерством и т. д. К. Пфафф подчеркивает, что структура социально-эстетических планов функционирования искусства как раз и отражает воздействие общества на искусство, социально-историческую обусловленность искусства. Что же касается воздействия искусства на общество, на социальную систему, то оно, по Пфаффу, дает о себе знать в трех отношениях: искусство выполняет функции отражения, воспитания чувственности и эстетизации окружающей среды. Следовательно, в рамках первой группы функций искусство выступает как отражение социальной реальности. Жанровые формы искусства, по мнению Пфаффа, конкретно-исторически санкционируют те или иные социальные и культурные унастроения. В этом смысле искусство как бы увековечивает, облагораживает и придает статус абсолютности социальному порядку, является системой символов, обслуживающей потребность в социальном самосознании. Благодаря этому социально утверждающее искусство пользуется покровительством государства и поддерживается авторитетом социальной системы. Социальную значимость для будущего имеет вторая группа функций искусства. Благодаря развитой и утонченной чувственности, художник более непосредственно реагирует на социально острые проблемы, особенно в тех случаях, если они так или иначе затрагивают человеческую личность. К. Пфафф сравнивает искусство с радаром, с помощью которого можно открыть и диагностировать социальные болезни. При этом искусство не только социально-критично, но оно также создает предпосылки для нового положительного социального опыта.

Согласно Пфаффу, искусство является предвестником будущего. Искусство продуцирует не только образы будущего, питаясь воображением и фантазией, но и формирует новые возможности, типы и способы человеческого бытия. Именно так Пфафф понимает функцию эстетизации. Она обусловлена включенностью человека в эстетическую коммуникацию, которая реорганизует человеческие отношения и окружающую действительность.

Концепция К. Пфаффа эклектична. В ней наличествуют не только типичные для буржуазного эстетического сознания асоциальные представления, идеи деидеологизации искусства, но и немало верных наблюдений относительно социально-исторической обусловленности художественной коммуникации и ее функций. К. Пфафф все время как бы бьется между этими крайностями, его концепция разворачивается в виде выдвигаемых тезисов и антитез, нередко взаимно исключающих друг друга. Концепция Пфаффа, несмотря на наличие в ней некоторого заслуживающего внимания положительного содержания, конкретных наблюдений и даже отдельных прорывов к историческому подходу, в целом не выходит за пределы буржуазного теоретического мышления.

К. Пфафф считает представление о вкусе как индивидуальной характеристике потребления искусства идеологической иллюзией. Понимание, интерпретация и вкус в сфере искусства являются производными от типа социализации аудитории. Именно поэтому и существуют различные уровни восприятия искусства. В определении этих уровней ведущими являются социальные параметры: «Не существует наивного познания. „Чистый глаз“ является идеологией. Наше созерцание искусства является продуктом нашей социализации, обусловлено определенными структурами общества»⁵. Иерархия уровней восприятия бессмысленна, если она не редуцирована к соответствующим ей социальным структурам.

Рассматривая произведения искусства как знаковые образования, Пфафф, естественно, считает, что, чем больше в них символического смысла, чем сложнее они для восприятия, тем менее адекватно выполняют они свою функцию в сфере потребления на низших уровнях восприятия. С другой стороны, чем больше художественные знаки напоминают естественные предметные формы, тем шире они обретают поливалентный характер и тем в большей степени могут быть рассчитаны на разные уровни восприятия.

Восприятие художественного произведения, согласно Пфаффу, является дешифровкой его смысла. Этот процесс может быть более или менее осознан. На низших уровнях восприятия тип дешифровки не носит осознанного характера и он целиком определяется той системой культуры, представителем которой является потребитель. Реципиент на этом уровне — стихийный носитель определенных норм и правил, принципов вкуса, которые в процессе восприятия неосознанно применяются к оценке произведения. Более высокие уровни восприятия формируются в ходе взаимодействия неосознанных принципов вкуса данной культуры и систем знаний, приобретенных в личностном становлении.

Пфафф считает эмоциональность восприятия предпосылкой отношения к искусству, но отнюдь не определяющей его характеристикой. Автор усиленно подчеркивает, что так называемое «наивно-эмоциональное» восприятие является всего навсего своеобразной идеологией, которая лишь затуманивает сущность и особенности художественной рецепции, а не способствует ее прояснению. Социальные и культурные несоответствия между людьми определяют и различные уровни восприятия⁶. По мнению автора, многие люди «отстают» в своем историческом и художественном развитии, и эта степень их отставания от совре-

⁵ Ibid., S. 49.

⁶ Ibid., S. 80.

менности определяет тип их восприятия. В этом смысле правомерно говорить об исторических типах восприятия, поскольку в современной ситуации потребления их можно вычленить только теоретически как исторически связанные с тем или иным контекстом культуры.

Исторические типы восприятия очень разнообразны в современном обществе и подлежат социологическому выявлению, анализу и описанию. Пфафф понимает социологический анализ восприятия искусства, как выявление бессознательной схемы или структуры, доминирующей в процессе его потребления.

«Язык искусства сопряжен с „языком управляемого мира“, со „словарем не-человека“, с безобразным и с „нечистью разрушенной среды“»⁷ — так характеризует Пфафф современное искусство. Но сегодня искусство сознательно ставит проблему: как стать адекватным своему времени. По мнению Пфаффа, новое искусство опередило уровень эстетического сознания аудитории, вследствие чего между ними возникло несоответствие, снять которое призвана художественная критика и другие институты социального распространения искусства.

Поиски выхода из этой противоречивой ситуации во многом определяют направление методологических решений в западной эстетической и искусствоведческой мысли. Весьма показательны для ее теоретических исканий, догадок и утверждений в настоящее время два направления: литературоведческая и искусствоведческая герменевтика и рецептивная эстетика.

Поворот к герменевтике в западном литературоведении и искусствоведении сопряжен с возобновлением интереса к содержательной стороне интерпретации, к культурно-смысловым проблемам литературы и искусства, к судьбам художественных идей. Однако такая направленность свойственна не только герменевтике, но и рецептивно-эстетическим исследованиям художественного творчества, авторы которых усматривают свою задачу в восстановлении культурно-исторического и социального контекста восприятия произведения. Но в чем сходство и чем отличаются друг от друга герменевтика и рецептивная эстетика, что их объединяет и в чем они расходятся? Герменевтика олицетворяет культурно-смысловой подход к изучению искусства, рецептивная эстетика — преимущества социологических ориентаций. Каждое из этих направлений опирается на свою традицию понимания искусства и литературы. В практике современного искусствознания и литературоведения они лишь внешне тяготеют одно к другому, но внутренне их позиции различны.

В западной эстетике наблюдаются в связи с этим как попытки сближения между ними, так и их полного размежевания. Poleмика между ними не утихает. Так, например, этот вопрос — своеобразный «спор» герменевтики с рецептивной эстети-

⁷ Ibid., S. 54.

кой специально рассматривает Г. Г. Гадамер⁸. Он задумывается над тем, так уж ли нова и исключительна методологическая установка рецептивной эстетики, что на ее основе возможно создание специальной исследовательской дисциплины. И целесообразно ли это? Ответ Гадамера на эти вопросы — отрицательный. По его мнению, распыление теоретических усилий по отдельным областям исследований практически противопоставляет их друг другу и тормозит изучение искусства в его целостности. Согласно Гадамеру, вовсе не требуется, чтобы история воздействия искусства на реципиента определилась в самостоятельную область исследований; важно другое — искусствovedческая и литературоведческая мысль должна научиться лучше видеть, что при любом понимании действуют все сложившиеся ранее принципы восприятия произведения⁹. Поэтому Гадамер отстаивает точку зрения, согласно которой герменевтика и рецептивная эстетика как исследовательские позиции нуждаются друг в друге. Он исходит из того, что теоретические положения герменевтики и рецептивной теории, взятые в отдельности, носят односторонний характер, что ни одна из этих дисциплин без связи с другой не в состоянии адекватно представить процесс интерпретации произведения. Гадамер исходит из того, что по своему существу рецептивно-историческое исследование есть ничто иное, как осознание герменевтической ситуации.

Близка к позиции Гадамера концепция Г. Р. Яусса, которая многими западными теоретиками литературы рассматривается в качестве плодотворного сочетания герменевтических и рецептивно-эстетических идей. Так, Р. Варнинг в предисловии к сборнику статей по рецептивной эстетике подчеркивает, что у Яусса «аметодическая» герменевтика Гадамера получает литературоведческое звучание и оборачивается предложением метода¹⁰. Именно в этом Варнинг и усматривает плодотворность герменевтики в исследовании литературы: применение герменевтики в литературоведении оправдывает себя, по его мнению, только тогда, когда обретает методологическое значение.

Герменевтика как метод исследования литературы и искусства сопряжен в понимании Яусса с проблемой эстетического опыта, который, по его мнению, важно учитывать в трех отношениях: продуктивном, рецептивном и коммуникативном. В первом из названных отношений имеется в виду опыт самого художественного творчества, во втором — опыт восприятия произведений искусства, и, наконец, в третьем — воздействие литературы и искусства на реципиента. Эта последняя и чрезвычайно важная сторона эстетического опыта, связанная с ком-

⁸ *Gadamer H. G. Wirkungsgeschichte und Applikation.*— In: *Rezeptionsästhetik.* München, 1975.

⁹ *Ibid.*, S. 114.

¹⁰ *Warning R. Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik.*— In: *Rezeptionsästhetik.* München, 1976, S. 24.

муникативностью искусства, в прошлом специально не исследовалась, а затрагивалась только косвенно в связи с обращением к другим вопросам, как, например, к проблеме катарсиса.

В истории эстетической мысли проблема коммуникативности была представлена лишь в отдельных случаях, как, скажем, в поэтике Аристотеля или в кантовской эстетике. Яусс характеризует эти случаи, как исключения. В концепции Яусса проблема понимания и познания, восприятия и интерпретации выявляет отношение между «первичностью» эстетического опыта и «вторичностью» эстетической рефлексии¹¹. Эстетическая рефлексия опирается на первичный эстетический опыт, и для описания этого процесса Яусс предлагает модель идентификаций, гораздо шире охватывающую, по его мнению, художественные воздействия, чем социологические или идеологические интерпретации функций искусства. Коммуникативная структура идентификации представлена Яуссом на основе возможностей восприятия искусства. Предлагая определенную типологизацию восприятия, Яусс выделяет пять его уровней¹². Он ссылается на канадского литературоведа Н. Фрая, предложившего своеобразную «шкалу героев», которой якобы соответствуют исторически сложившиеся типы творчества и восприятия. Н. Фрай выделяет в связи с этим «пять культурных формул» творчества и восприятия: миф, романсеро, высокое подражание, низкое подражание, ироническая поэзия¹³. Многоуровневая шкала Яусса — другая, но методологическая исходная позиция — поиск типологии уровней — у него и у Фрая сближаются.

Яусс стремится представить выдвигаемую им пятиуровневую структуру восприятия искусства как продукт исторического развития эстетического опыта. Эти различные срезы художественного восприятия Яусс соотносит с процессами взаимосвязи эстетических функций, каждая из которых хотя и возникла в определенной исторической последовательности, но продолжает взаимодействовать и так или иначе функционировать в современном эстетическом опыте. Основные уровни восприятия, по Яуссу, сопряжены с определенным типом идентификации (ассоциативным, адмиративным, симпатетическим, катарсическим и ироническим).

В классификации Яусса наиболее ранний уровень в коммуникативной структуре восприятия определяется ассоциативной идентификацией. Этот тип идентификации сформировался в последний период Средневековья (XII век) и в нем выражено отношение к искусству, как к игре. Ассоциативная идентификация означает замену культово-ритуального отношения к мистериям зрелищно-мирским. Мистерии перестают воспринимать-

¹¹ *Jauß H. R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. München, 1977, S. 213.*

¹² *Ibid., S. 215.*

¹³ *Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957, p. 33.*

ся как празднества, а становятся представлениями библейских историй. Условность игры, отстраненность человеческого «я» от происходящего, ощущение дистанции по отношению к художественному действию, по Яуссу, являются признаками такого рода эстетического восприятия. Разграничивая другие уровни «первичного» эстетического опыта Яусс вновь ссылается на Фрая, исходившего из аристотелевской типологии характеров: «Характеры по замыслу художника в поэтических произведениях представлены или лучшими и худшими, чем мы, или похожими на нас. Противоположность между „лучше, чем мы“ и „похоже на нас“ соответствует фундаментальному различию между адмиративной и симпатетической идентификацией»¹⁴.

В адмиративной идентификации реципиент, по Яуссу, относится к литературному герою (соответственно — к герою в любом другом искусстве) с восхищением и удивлением и тем самым одновременно отстраняется от него уже в ином качестве, чем в процессе ассоциативной идентификации. Читатель отчетливо сознает дистанцию между собой и литературным героем. При этом типе идентификации он удивляется и восхищается тем, что ему самому реально недоступно, что не соответствует его жизненным возможностям. Адмиративная идентификация является, таким образом, шагом вперед в структуре эстетического восприятия. Здесь возникает более дифференцированная нюансировка, фиксируется потребность соизмерять художественный образ с личностными характеристиками реципиента. Эта особенность восприятия, соотнесение образной ситуации произведения с миром самого реципиента еще более усиливается в симпатетической идентификации. В этом случае человек как бы «примеряет» образ героя произведения непосредственно к собственному облику, сравнивает его мироотношение со своими убеждениями, соотносит судьбы героев произведения со своими собственными.

В принципе как адмиративная, так и симпатетическая идентификация еще не включает в эстетический опыт человека нравственную проблематику. На этом уровне развития эстетического восприятия «духовно-очищающее» воздействие искусства еще не совершается; еще не сформированы связи между эстетическим опытом и нравственным действием. Однако Яусс нигде не останавливается на том, какие механизмы могли бы осуществлять эти связи и как они функционируют. Катарсическая идентификация, согласно Яуссу, прокладывает мост между этими двумя областями опыта, но как это происходит, об этом мы из его концепции практически ничего не узнаем. В состоянии катарсиса читатель как бы ставит себя на место литературного героя и в трагическом потрясении или комическом освобождении совершается конститутивный акт: происходит естественное и свободное рождение суждения эстетической

¹⁴ Jauß H. R. Op. cit., S. 217.

рефлексии, не искаженного ни дидактикой, ни суггестией воображения¹⁵.

Как известно, в эстетической литературе проблема катарсиса интерпретируется неоднозначно. Катарсис рассматривается либо как аффективное состояние¹⁶, либо как интеллектуальный акт¹⁷, либо как специфически эстетическое отношение¹⁸ и т. д. Но в таких трактовках катарсиса, как полагает Яусс, не учтен конститутивный аспект, о котором идет речь в его модели. Катарсис, по Яуссу, это момент синтезирования новых внутриличностных взаимосвязей, преодоление обособленности эстетического опыта и воплощение его в остальные структуры личности.

Наконец, ироническая идентификация выступает завершающим звеном в модели западногерманского теоретика. На уровне иронической идентификации эстетическое суждение становится, согласно Яуссу, социально-критическим; хотя оно может быть и социально-нейтральным и социально-утверждающим. На этой ступени эстетическое восприятие характеризуется способностью породить социально-дифференцированные суждения.

Основные проблемы литературной герменевтики рассматриваются Яуссом, как задачи методического характера. Среди них — необходимость конкретизации «парадигмы героев», диахронное и синхронное развертывание различных типов интерпретации на конкретном литературном материале, изучение конкретных взаимосвязей типов идентификаций в процессе восприятия. Следует отметить, что сам Яусс придерживается точки зрения, в соответствии с которой его модель не может быть применена в рецептивных исследованиях без дополнения ее другими типами литературных взаимодействий.

Сам Яусс считает пробелом своей рецептивной конструкции ее неподкрепленность теорией эмоций. Именно в таком подкреплении, как он полагает, заключены возможности дальнейшего совершенствования и развития предложенной им модели. Таким образом, в его концепции обнаруживается тенденция к психологизации эстетического опыта. Он полагает, что искусствоведение и литературоведение по традиции опираются на теорию аффектов, но отстают от современных достижений психологии эмоций. С его точки зрения, даже психоанализ не сумел вывести искусствоведение и литературоведение за пределы традиционализма. Тем не менее, ссылаясь на австрийского литературоведа П. фон Матта¹⁹ Яусс апологетически характеризует значение работ Фрейда для понимания и осмысления рецептивных проблем эстетического опыта. Для Яусса фрейдовская статья «Поэт и воображение» является вехой в становлении рецептив-

¹⁵ Ibid., S. 218.

¹⁶ См.: *Shaser E. Prelude to Aesthetics.* London, 1968.

¹⁷ См.: *Golden L. Mimesis and Katharsis.*— *Classical Philology*, 1969, v. 64

¹⁸ См.: *Else G. F. Aristotle's Poetic. The Argument.* Cambridge, 1957.

¹⁹ *Matt P. von. Literaturwissenschaft und Psychoanalyse.* Freiburg, 1972.

но-эстетического взгляда на литературу. Согласно Яуссу, в этой статье был не только «выявлен и подчеркнут рецептивно-эстетический аспект»; он считает возможным утверждать, что «она содержала основы» литературной герменевтики²⁰. Помимо того, что в рассмотрении психологической проблематики Яусс сознательно ориентируется на фрейдизм, совершенно очевидно, что «психологизм» его литературной герменевтики не является «новым словом», а представляет собой лишь модификацию старых надежд, связанных с представлениями, согласно которым психологическая теория может обеспечить интерпретации необходимую «точность». Несостоятельность такого рода иллюзии была отмечена даже в немарксистской литературе еще в 20-е годы²¹. Разумеется, для эстетической теории изучение психологии художественного творчества и восприятия искусства имеет чрезвычайно существенное значение. Но герменевтика, ищущая своего обоснования в механизмах психологии, тем самым растворяется в ней и порывает с гуманитарной традицией.

Позитивное содержание герменевтической теории лежит в методологической плоскости и выражается прежде всего в том, чтобы направить интерпретацию на постижение внутреннего смысла произведения и логики его развития, на раскрытие заключенного в нем социально-культурного смысла и значения. Способствует ли решению этих задач концепция Яусса? В той мере, в какой это может быть сделано в рамках буржуазного мышления, его концепция содержит в себе определенные положительные моменты. В ней отразилось стремление к историческому рассмотрению особенностей восприятия, предпринята попытка типологизации видов рецептивной деятельности, акцентируется духовное содержание произведения. Однако в целом его концепция не раскрывает подлинной социальной обусловленности природы художественного восприятия, не выявляет сущности эстетического опыта, как специфического выражения социального опыта, объективированного в художественной культуре.

Сошлемся на французского философа П. Рикера. Определяя цели философской герменевтики, он заметил, что она призвана формировать умение «перенести в жизнь логику имманентного развития, определенную Гегелем как „понятие“, и, создавая философию жизни, тайком воспользоваться всеми ресурсами философии духа»²². При всей терминологической усложненности этого определения и с учетом идеалистической позиции автора нельзя не отметить, что им, пусть даже в негативной форме, верно схвачена важная особенность герменевтической методологии — необходимость выявить внутренний смысл кон-

²⁰ *Jauss H. R.* Op. cit., S. 222.

²¹ *Шпет Г.* Проблемы современной эстетики.— Искусство, 1923, № 1, с. 55.

²² *Ricoeur P.* Le conflit des interpretations: Essais d'hermeneutique. Paris, 1969, p. 9.

кретных явлений духовной жизни и соотносить их с логикой развития культуры (что в равной мере относится как к философской, так и к искусствоведческой герменевтике).

РЕЦЕПТИВНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ

Рецептивно-эстетические концепции, представленные в западной эстетической литературе, отличаются достаточно явно выраженной пестротой. Поэтому выделение универсальных принципов современной рецептивной эстетики, характерных для различных ее концепций, носит в значительной мере условный характер. Различные эстетические концепции объединяет не столько общность содержания, сколько исходная методологическая посылка — включение в поле эстетических исследований реципиента, выявление характеристик его отношения к произведению. При этом характер интерпретации роли реципиента и оценка произведения в различных концепциях далеко не одинаковы. Сегодня место рецептивной проблематики в буржуазной эстетике является весьма репрезентативным.

В современной западной эстетической литературе проблема рецептивной ориентации предложена рядом влиятельных исследователей литературы и искусства. Среди них одним из первых был Х. Вейнрих²³. Принципы рецептивно-эстетического исследования занимают большое место в работах Г. Р. Яусса, В. Изера и др. Теоретическим и практическим проблемам рецептивного анализа посвящены многочисленные работы. Основные исследования в этой области были проведены вышеупомянутыми авторами или же при их содействии²⁴. Авторы не идентично акцентируют различные особенности рецепции искусства. Так, Яусса больше всего занимает проблема уровней эстетического восприятия и структура воздействия произведения²⁵. При этом он исходит из того, что уровни эстетического восприятия формировались исторически. Поэтому для их выявления первоочередную роль играют рецептивно-исторические исследования, изучение больших пластов истории, литературы и искусства с точки зрения вовлеченности их в круг восприятия. Теоретический интерес Изера сконцентрирован вокруг другой проблемы²⁶. Он пытается создать модель взаимодействия произведения и читателя, используя феноменологические и герменевтические посылки. Для решения этой задачи Изер выдвигает ряд положений, касающихся понимания текста и его включения в сферу восприятия. Из теоретических работ, посвященных анализу воздействия литературы на читателя, «Акт чтения» В. Изера яв-

²³ *Weinrich H. Literatur für Leser. Stuttgart, 1971, S. 23—24.*

²⁴ См., например, коллективные работы: «Имманентная эстетика — эстетическая рефлексия» (*Immanente Ästhetik — ästhetische Reflexion, 1966*), под ред. В. Изера, и «Искусство, переставшее быть прекрасным» (*Die nicht mehr schönen Künste, 1968*), под ред. Яусса. Эти работы в значительной мере определили движение буржуазной эстетической мысли в 70-х годах.

²⁵ *Jauss H. R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. München, 1976.*

²⁶ *Iser W. Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976.*

ляется, пожалуй, наиболее концептуально-нацеленной. Свою предыдущую работу «Имплицитный читатель»²⁷ Изер посвятил исследованию исторических типов читателя, обусловленных тем или иным пластом художественной литературы. Это исследование во многом способствовало кристаллизации теоретических положений и представлений, лежащих в основе «Акта чтения». В исследованиях Яусса и Изера заключено немало интересных наблюдений конкретного характера, в них содержатся попытки исторического подхода к анализу проблемы. На Западе их работы весьма популярны и оценены как «новое слово» в эстетике и искусствоведении, особенно — в литературоведении. Нельзя в связи с этим не отметить, что задолго до них проблема читательской рецепции на основе марксистского понимания была исследована в превосходной работе В. Ф. Асмуса «Чтение как труд и творчество»²⁸.

Изер, как и Яусс, опирается на некоторые методологические положения герменевтики. Однако в контексте рецептивно-эстетических исследований они приобретают новое звучание и новую направленность. Оба исследователя придают особое значение анализу интерпретации как проблеме адекватности содержания произведения и его восприятия. Яусс подходит к пониманию такого соответствия исторически, что и отражено в его концепции идентификации читателя с произведением. У Изера проблема соответствия читательского восприятия произведению рассматривается как сложный динамический процесс, в котором происходят структурные модификации эстетического объекта и культурной позиции читателя. Изер полагает, что оживление интереса к рецептивной проблематике и формирование рецептивного направления в современной эстетике обусловлены потребностями осмысления характера воздействия искусства на человека. Однако тот факт, что одно и то же произведение по-разному воспринимается людьми, не может быть объяснен исключительно индивидуальными психологическими особенностями различных реципиентов. Важно учитывать не только различное воздействие произведения на разных людей в одну и ту же эпоху. Существенно, что оно воспринимается по-разному в разные эпохи, а это означает, что характер восприятия обуславливается исторической ситуацией, традициями национальной культуры и т. д., иначе говоря — социально-историческими предпосылками объективной значимости. Опираясь на изучение исторической жизни произведений искусства, рецептивная эстетика выдвинула существенное обобщение: художественное произведение неправомерно рассматривать одномерно, оно несет в себе различные ценностные смыслы. Именно поэтому оно многолико может воздействовать на аудиторию как в синхронном, так и в диахронном срезе. Здесь нельзя не

²⁷ *Iser W. Der implizite Leser. München, 1972.*

²⁸ См.: *Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.*

отметить, что своими исследованиями и конкретными наблюдениями рецептивная эстетика только подтвердила положение, которое давным-давно было известно эстетической теории. Тем не менее сделанные ею акценты на необходимость исторического изучения проблемы восприятия, а также некоторые методические исследования этой проблематики заслуживают внимания. Следует иметь в виду, что еще совсем недавно в эстетических исследованиях различное воздействие произведения на аудиторию чаще всего объяснялось неадекватным восприятием смысла со стороны реципиента. Подобное же искажение смысла происходило, как считали исследователи, в результате неподготовленности потребителя, неразвитости его художественного вкуса, неспособности к сопереживанию и т. д. Но можно ли объяснить такого рода факторами различную интерпретацию одного и того же произведения в разные эпохи? Правомерно ли считать, что те или иные трактовки определенного шедевра в прошлом были ошибочными на том основании, что в новое время он интерпретируется иначе?

Вопросы эти ставились не только в наше время. В развитии культуры проблема интерпретации современниками произведения, созданного в другую эпоху, в той или иной форме возникала и ранее. Но при этом предполагалось, что восприятие произведения всегда однозначно и что критерий всегда один — верное или неверное истолкование. Смысл интерпретации сводился к истолкованию и к пониманию произведения согласно заключенной в нем абсолютной художественной ценности.

Современные рецептивно-исторические исследования признают, что трансформации в интерпретациях произведения и его смысла в различные эпохи представляют собой процесс объективный и что, следовательно, здесь дает о себе знать не просто отдаление или приближение к правильному пониманию, не отклонение от существующих абсолютных критериев оценки, а, напротив, существенная закономерность, требующая теоретического объяснения. В связи с таким подходом к проблеме интерпретации в ее историческом рассмотрении, возникает вопрос: объективно ли наличие многообразных типов восприятия произведения в одну и ту же эпоху, в том числе — в то время, когда оно создано. В интересах выявления механизмов возникновения и функционирования этих процессов рецептивная эстетика обращается к осмыслению особенностей взаимодействия произведения и его потребителя. Однако ее сторонники при этом все больше удаляются от анализа художественного произведения как целостной содержательной структуры, в которой заключены истоки различных интерпретационных возможностей, и акцентируют проблематику исторических условий художественного восприятия безотносительно к этой структуре.

Такое положение в рецептивной эстетике сложилось под влиянием концепций структурализма, коммуникативной теории и таких течений в современном литературоведении и искусствоведении

знании, как, например, «новая критика» и т. д. Так, американская «новая критика» объявила устаревшим тип исследования, согласно которому произведение мыслится как неделимая художественная ценность. Предметом интерпретации произведения «новая критика» считает лишь его формальные структуры. Тем самым по существу игнорируется и отвергается семантическое значение связей художественного текста, его отражательная природа, его отношение к социальной действительности.

В рецептивной эстетике произведение рассматривается не как само по себе существующая художественная ценность, а как компонент системы, в которой оно находится во взаимодействии с читателем, зрителем, слушателем. Вне потребления произведение представляет собой лишь возможность, которая только в акте взаимодействия с реципиентом обретает реальное существование и объективирует свой смысл. Вне потребления произведение существует как знаковое образование, как потенциальный смысл, нуждающийся в актуализации, но не как художественная ценность. Произведение и реципиент являются двумя полюсами реализации художественного смысла, в равной мере существенными и одинаково действенными. Тем самым переосмысливается задача интерпретации: художественный смысл перестает рассматриваться только как характеристика текста, как нечто жестко сопряженное с ним. Произведение начинает рассматриваться как исторически открытое явление, ценность и смысл которого исторически подвижны, изменчивы, поддаются переосмыслению. Поэтому никакое конкретно-историческое суждение о нем не может считаться исчерпанным, абсолютно утвердившимся. Верные наблюдения о характере взаимодействия произведения и реципиента, о способах функционирования искусства и т. д. сопряжены, однако, в рецептивной эстетике с абсолютно релятивистскими подходами, которые во многом обесценивают свойственное ей стремление дать историческое объяснение проблеме интерпретации. Историзм оказывается здесь ограниченным — характер функционирования произведения обретает большее значение, чем реально заключенный в нем смысл, что открывает простор субъективизму в суждениях и оценках.

Рецептивно-исторические исследования исходят из того, что художественная ценность не тождественна объективированной, знаковой форме произведения, что она не представлена в самом произведении и не раскрывается в анализе текста, но конституируется только в акте потребления. Поэтому вопрос о художественной ценности перерастает в вопрос о механизмах восприятия и интерпретации, обуславливающих ее становление. Потребление приобретает особое значение — вне его для рецептивной эстетики теоретически невозможна концептуализация эстетического смысла художественного произведения.

Среди западных рецептивно-эстетических концепций теоретически наиболее развернута и очевидно поэтому наиболее известна модель «перевода», выдвинутая западногерманским эстетиком и литературоведом В. Изером. В качестве акта восприятия искусства он анализирует акт чтения и на нем прослеживает закономерности и особенности процессов взаимодействия произведения и его потребителя. По сравнению с традиционными теориями интерпретации, Изер отказывает критику-профессионалу в уникальности его профессионального статуса. Для него критик и обычный читатель одинаково участвуют в процессе конституирования художественной ценности произведения. В процессе образования смысла в произведении они формально обладают одинаковой компетентностью. Если же критик своему суждению приписывает нормативное значение, он становится тем самым на позиции старой эстетики, не учитывающей двуполюсность художественного объекта (автор—читатель). В отличие от классических норм интерпретации, основывающихся на том, что в произведении дано нечто целостное (в смысле уникального единства), Изер усматривает целостность произведения в обычном акте художественного восприятия каждого читателя. Для каждого типа читательской аудитории конституируется произведение со своим определенным значением. Традиционная эстетика и теория литературы признавали только те значения, которые давала профессиональная теоретическая интерпретация. Рецептивная эстетика выступила против представления, в соответствии с которым считалось, что рядовое восприятие произведения само по себе не схватывает художественной сущности и нуждается в опосредовании готовой интерпретационной схемой. Последняя необходима лишь тогда, когда массовая аудитория утрачивает непосредственное отношение к произведению. В этом случае читатель действительно постоянно прибегает к помощи готовых схем восприятия. Художественная жизнь в современном буржуазном обществе дает много примеров подобной ситуации: в восприятии произведения начинают доминировать внешние факторы.

Определяя свою позицию, Изер подчеркивает: «Интерпретация долгое время была призвана опосредовать значение произведения, а это предполагало, что текст сам по себе не выявляет свое значение... Нас интересует процесс, в котором это значение выносится на поверхность, становится предметом восприятия. Таким образом, ныне основной акцент переносится от определенного, интерпретацией данного смысла на сам процесс конструирования смысла»²⁹ Изер верно отмечает, что в традиционной интерпретации позиция читателя так или иначе, осознанно или нет, но проецировалась на произведение. Однако

²⁹ *Iser W Der Akt des Lesens*, S. 36.

это была позиция критика, интерпретирующего произведение. Так как определенный учет точки зрения реципиента, хотя бы в «слабом» виде, и ее роль в конструировании художественного смысла теоретически не осмысливались, то не обсуждалась и изменчивость в оценках отношений к субъекту интерпретации (к критику); объект же (произведение как текст) мыслился как постоянная данность. Изер считает, что в отличие от традиционных представлений задачей интерпретации в наше время должно стать вычленение точки зрения реципиента (читателя) в самой позиции критика. Вне такого усвоения интерпретационной позиции реципиента, по Изеру, невозможно понять, как и на какой основе формируется критиком определение художественной ценности, какие ее особенности характерны для восприятия произведения современной массовой аудиторией. Изер выстраивает модель восприятия художественного произведения, которая включает в себя два начала: во-первых, важно выявить структуру взаимодействия критика и произведения, взаимодействия, дающего максимальное число структурных пересечений; во-вторых, необходимо учитывать типы читательской аудитории, дающие представление о социологической вариативности структурных взаимодействий. Такая дифференциация типов взаимодействия аудитории с искусством дает, по Изеру, возможность установить, что в восприятии обусловлено произведением как объективным явлением, а что — социально-исторической природой потребителя, конкретными структурами его личного бытия. Этим и может быть обеспечен «перевод» произведения, как знакового текста, в явление, функционирующее в культуре. Изеровскую модель «перевода» необходимо рассматривать, как попытку концептуализации рецептивно-эстетического подхода. В ней предпринята попытка анализа основных рецептивно-эстетических представлений и понятий.

Одним из таких наиболее существенных, исходных для рецептивной теории представлений является, как было уже сказано выше, рассмотрение «двуполюсности» произведения. В каждом произведении, согласно Изеру, заключен как полюс автора, так и полюс читателя. Благодаря первому полюсу произведение является художественным, становится знаковым воплощением замысла. Благодаря второму — оно выступает как эстетическое, как прочтение, как читательская конкретизация. В терминах «художественное» и «эстетическое» у Изера выражено различие между смысловым потенциалом и его конкретно-исторической реализацией³⁰. «Художественное» охватывает круг вопросов, связанных с новацией опыта, с конструированием нового понимания действительности. «Эстетическое» же охватывает круг вопросов, связанных с конкретно-исторической ситуацией, с актуализацией знакового кода в смысловом контексте эпохи. Художественный текст как потенциал воздейст-

³⁰ Ibid., S. 43.

вия Изер называет фиктивным текстом, обретающим реальный смысл только в акте восприятия, только при содействии читателя (реципиента), который участвует в конструировании художественного значения произведения.

Далее, важнейшее представление рецептивной эстетики выражается в утверждении взгляда на произведение как на континуум множества смыслов. Именно этот континуум и представляет собой смысловой потенциал произведения. У подлинных художественных ценностей этот потенциал бесконечен, у тривиальных произведений он невелик и в принципе полностью может быть исчерпан в восприятии. Когда потенциал оказывается исчерпанным, произведение перестает быть бессмертным и утрачивает способность воздействия в исторической перспективе. С таким положением, согласно Изеру, непосредственно связано представление о соотношении дискурсивного и эстетического начал в процессе восприятия и интерпретации произведения³¹. Дискурсивность вносится в акт восприятия постольку, поскольку понимание произведения предполагает множество частных определений, а в процессе восприятия реципиент все время подвержен опасности подпасть под влияние одного из них. Даже в ситуации профессиональной интерпретации этот процесс не легко контролировать, тем более — в обычном акте восприятия. Именно со стихийностью воздействия какого-либо частного определения связана внехудожественность восприятия. Другими словами, внехудожественность Изером характеризуется как «говорение произведения от первого лица», а не непосредственное восприятие на языке, заданном «оптикой». Внехудожественное произведение воздействует тогда, когда весь его смысловой потенциал ограничивается однозначной и плоской схемой интерпретации, «открытость» произведения исчезает. В связи с этим Изер квалифицирует эстетическое понятие (в отличие от дискурсивного) как одно из условий адекватной интерпретации именно потому, что в нем сохраняется «открытость» произведения, возможность других интерпретаций и на синхронном, и на диахронном уровнях. В качестве примера внехудожественного прочтения произведения Изер ссылается на понимание «Страданий молодого Вертера» Гете его современниками. «Вертер» был воспринят как дидактическое назидательное произведение³², на его восприятие оказали решающее воздействие внеэстетические нормы, заимствуемые из обыденного сознания. По мнению Изера, с которым согласны и другие историки немецкой литературы, читательская конкретизация произведения была сопряжена не столько с его эстетической сущностью, сколько с подчинением внеэстетической норме.

Ibid., S. 49—50.

Jäger G. Die Wertherwirkung. Ein rezeptionsästhetischer Modellfall.— In: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. München, S. 394.

Изеровская трактовка художественного произведения неотделима от того, как понимает он сам акт восприятия. Акцентируя конститутивное начало, заложенное в знаковой системе произведения, Изер подчеркивает, что в восприятии ему соответствует катарсический акт, содержащийся в самой конститутивной деятельности реципиента. Согласно Изеру, «текст не мыслится как документ о чем-либо... а мыслится как переформулировка уже подвергшейся интерпретации реальности, в процессе которой появляется нечто, что раньше не обладало действительностью»³³. Чтобы читатель усвоил это «нечто» в акте восприятия, оно должно стать частью его опыта, его жизнедеятельности. Конститутивному в произведении должен соответствовать такой же момент конститутивности в акте восприятия. Позиция Изера здесь совпадает с теми трактовками катарсиса, в которых подчеркивается наличие в нем личностно-конститутивного начала.

Согласно Изеру, текст состоит из множества структур, которые можно представить как перспективы, продолжающиеся в бесконечность и охваченные горизонтом, зависящим от точки зрения читателя. Изер называет эти структуры перспективами текста. По отношению к ним читатель занимает определенную точку зрения и, исходя из нее, соединяет перспективы единой линией горизонта. Возможность образования такого горизонта обуславливает целостность прочтения произведения. В этом смыкании перспектив, в зависимости от занятой точки зрения, Изер видит внутренний механизм чтения, структуру взаимодействия произведения и читателя. Точка зрения читателя не является чем-то постоянным. Она изменчива. Имея в виду эту изменчивость, Изер называет ее «странствующей точкой зрения» (*Wandelnde Blickpunkt*)³⁴, зависящей как от индивидуально-психологических, так и от социально-исторических характеристик читателя. В каждую эпоху эта точка зрения видоизменяется в зависимости как от общего смыслового контекста времени, так и от этапов становления самосознания личности. Ведь и в рамках одной и той же эпохи читатели занимают такие различные точки зрения по отношению к произведению, что в соответствии с ними образовывается неоднозначная перспектива видения и прочтения произведения, перспектива конституирования его смысла. Изера, однако, не занимает изучение социальной типологии читателей. Его основное внимание обращено на выявление структуры механизмов взаимодействия произведения и читателя. Поэтому такие важные для рецептивной концепции вопросы, как, скажем, иерархия горизонтов прочтения художественного текста, их формирование в результате внехудожественного восприятия, исторические горизонты восприятия одного и того же произведения и т. д., называются им либо лишенными

³³ *Iser W. Der Akt des Lesens*, S. 8.

³⁴ *Ibid.*, S. 177—178.

социально-исторического смысла или же, в лучшем случае, оказываются подчиненными целям структурного характера.

В выборе точки зрения читатель свободен не полностью. Она продиктована в значительной мере текстом. Но не во всем и не в полном объеме текст может сформировать читательскую точку зрения. Перспективы текста обладают только «характером инструкций», акцентирующих внимание и интерес читателя на определенном содержании. И то не целиком. «С одной стороны, текст выступает как партитура, а с другой — как индивидуально различающиеся возможности читателей озвучивающих произведение»³⁵.

Значительное место в изеровской системе занимает так называемая оптика восприятия. Это слово «оптика» предупреждает, что восприятие у Изера не совпадает с пониманием потребления искусства как непосредственного созерцания объекта, как непосредственного с ним контакта. Опираясь на соответствующие гносеологические посылки, Изер подчеркивает, что непосредственное созерцание, если оно действительно непосредственно, так же пусто и абстрактно, как непосредственное познание. Всякое же реальное потребление художественного произведения опосредовано «оптикой» восприятия, которую составляют смысловые и социальные нормы эпохи, история становления вкуса и эстетического чувства как явлений культуры, рецептивная история данного произведения, если оно создано в другую эпоху и т. д. Следовательно, акт восприятия обусловлен множеством факторов, которые необходимо выявить и прояснить. Согласно Изеру, акт чтения не сводится к психологической процедуре. Это сложная смысловая конструкция, она имеет свою собственную типологию, которая в процессе взаимодействия произведения и читателя вся функционально подвижна. Изер считает, что только тогда, когда выяснено, на какие смысловые и нормативные эстетические критерии бессознательно опирается реципиент в акте чтения, можно понять, как воспринято произведение аудиторией, каков характер воздействия. Выявление оптики восприятия произведения массовой аудиторией тем более важно, что даже для профессионального восприятия она не всегда адекватно просматривается и правильно рефлексируется. Поэтому установку на выявление «оптики» восприятия Изер считает важнейшим методологическим инструментом определения воздействия искусства на реципиента. С понятием «оптики» восприятия сопряжена у Изера также и проблема художественной ценности. Изер считает, что «эстетическую ценность нельзя определить как таковую. Ее нельзя выделить ни в тексте, ни описать как положительную величину, поскольку она проявляется только в реорганизации внеэстетической реальности, то есть в изменении ее узнаваемости для нас»³⁶. Эстетическая ценность, таким образом, не только рас-

³⁵ Ibid., S. 177.

³⁶ Ibid.

крывается в процессах воздействия произведения на реципиента, она просто не существует вне его, и ее реальная значимость выясняется не столько под влиянием произведения, сколько на основе сформировавшихся параметров «оптики».

Идея рецептивно-эстетической концепции Изера, согласно которой произведение и его эстетическая ценность не идентифицируются, была в свое время выдвинута и структуралистски обоснована известным чешским эстетиком Мукаржовским. Как известно, Мукаржовский рассматривал произведение и как материально представленный знак («артефакт»), и как эстетический объект, реализующийся в акте восприятия, являющемся своеобразным коррелятом «артефакта». Одно и то же «материальное произведение» (система артефактов) в процессе своего дальнейшего воздействия становится поводом для множества эстетических объектов³⁷. Такое положение требует объяснения сложности взаимоотношений между сохранением произведения в первоизданном виде и бесконечной изменчивостью его эстетической структуры, понятой в духе Мукаржовского и Изера. В таком понимании эстетическая структура не является индивидуальным атрибутом того или иного произведения; она рассматривается как компонент смыслового пространства эпохи, как длительность во времени, модифицирующаяся в историческом движении человеческой культуры. Поэтому эстетическое восприятие нельзя рассматривать как атомарное событие, ибо оно опосредовано не только художественной традицией, но и всем культурным развитием. Так же обстоит дело и с эстетической функцией, которая рассматривается как принцип организации внеэстетических функций, а не как фактор их вытеснения.

Заслуживает внимания отстаиваемое Изером представление, в соответствии с которым каждое произведение как бы рассчитано на своего «внутреннего читателя», т. е. имплицитного, или предполагаемого реципиента. Он предполагается не в том смысле, что автор сознательно или бессознательно ориентируется на реципиента, а в том, что для каждой эпохи характерна определенная функциональная доминанта искусства, вытекающая из общего культурного контекста, в котором находится и автор, и произведение, и читатель. Так, в своей работе «Имплицитный читатель»³⁸ Изер отмечает, что романы Филдинга и Диккенса имели своего внутреннего читателя, от которого коренным образом отличается читатель произведений Джойса, Пруста и Беккета. В классическом романе читатель в процессе восприятия оставался тождественным себе как личности. Это было целостное «я», которое проходило через различные ситуации, стремясь во всем обрести соответствие со своей личностью. У современного романа совсем другой тип внутреннего читате-

³⁷ Цит. по: Günther H. Struktur als Prozess. München, 1973, S. 49.

³⁸ Iser W. Der implizite Leser. München, 1972.

ля. Романы Джойса или Пруста не удовлетворяют требованиям читателей Филдинга или Диккенса. Изер считает, что внутренний читатель «Улисса» — личность, являющаяся сама по себе проблемой, личность, ищущая собственного становления. Художественный опыт в современности нацелен на выявление условий конституирования личности. Поэтому произведения, скажем, Филдинга не могут предложить конститутивный опыт читателю, самосознание которого осваивает смысловой горизонт современности, уже пройдя через опыт классического романа. Это ни в коем случае не означает, будто романы Филдинга утрачивают свое художественное значение. Здесь сказывается разница между восприятием классического и современного произведения. Изер полагает, что современное произведение внутренне, «имманентно» нацелено на другие пласты человеческого бытия, существенное освоение которых имеет первостепенное значение для конституирования человеческого «я» как культурной сущности. В «Имплицитном читателе» Изер подчеркивает, что романы Джойса затруднительны для восприятия именно потому, что они ориентированы на новый тип внутреннего читателя. Они «авангардны» в том смысле, что только элита может соответствовать их внутреннему читателю; массовая аудитория свое личностное существование еще не проблематизирует на таком уровне, как это предлагается подобными художественными произведениями. Здесь вновь обнаруживается близость концепции В. Изера взглядам Мукаржовского, на этот раз по вопросу о критике функционирования эстетических норм в обществе³⁹. Мукаржовский считал, что новая эстетическая норма сначала функционирует реально для немногих, для так называемых законодателей эстетического вкуса, для культурной элиты. Дальнейший процесс ее функционирования приводит к формализации новой нормы и проникновению ее в более широкие слои населения. Напрашивается аналогия с изеровским представлением о внутреннем читателе. Сначала «внутренний» читатель новаторского художественного произведения выступает как новая норма чтения, как конкретизация эстетической функции, согласно исторической ситуации. Произведение в этом случае доступно немногим, но именно на них оно оказывает наиболее сильное эстетическое воздействие. По мнению Изера, чем больше такое произведение обрастает интерпретациями, толкованиями, рассматривается по разным схемам восприятия, становится объектом широкого массового потребления, тем все в большей мере в его восприятии практические нормы начинают доминировать над эстетическими, а эстетическое восприятие переходит во внеэстетическое. Поэтому новаторское произведение наиболее непосредственно реализует свою эстетическую функцию.

Выше обозначены некоторые рецептивно-эстетические пред-

³⁹ Günther H. Struktur als Prozess, S. 55.

ставления Изера. Теперь можно перейти к раскрытию предложенной им модели «перевода» внутреннего смысла художественного произведения на язык современного культурного самосознания. Изер утверждает, что предпринимавшиеся попытки представить типологию читателей не имели успеха потому, что строились локально, вне раскрытия природы самого акта восприятия произведения, вне выявления сущности взаимодействия произведения и его потребителя. В прошлом в типологических конструкциях отчетливо были обозначены только крайние полюса — «идеальный читатель» на вершине иерархии и «реальный читатель» на низшей ее ступени. По мнению Изера, так называемый идеальный читатель был типичной спекулятивной категорией, хотя и не бесполезной в интересах анализа чтения. Что же касается понятия «реальный читатель», то оно с трудом поддавалось концептуализации и теоретическому вычленению из эмпирического многообразия такого рода реципиентов.

Изер предлагает рассматривать процесс чтения как ряд соответствий произведения и инициируемых текстом восприятий. Согласно Изеру, текст сам по себе не может воздействовать на реципиента. Для воздействия необходимо, чтобы в сознании реципиента происходили соответствующие изменения, перестановки в его ориентациях и т. д.

Текст действует на читателя в меру готовности его к восприятию, согласно его «горизонту ожидания». Произведение ведет за собой реципиента (исключением здесь является тривиальная и развлекательная литература), восприятие в принципе ориентировано на «толчок» за пределы «горизонта ожидания», на его расширение, на движение реципиента к новому горизонту, открываемому произведением.

Процесс чтения как процесс взаимодействия содержит два диалектически пересекающихся внутренних горизонта: один из них укоренен в прошлом, другой ориентирован на будущее. В акте восприятия они пронизывают друг друга, горизонт будущего всегда опосредован горизонтом прошлого, что обеспечивает преемственность восприятия в процессе чтения, органическое синтезирование всех отдельных смыслов, раскрывающихся постепенно и друг за другом.

Произведение взаимодействует с читателем как многогранное структурное единство. В процессе чтения читатель соприкасается с этими гранями и уже на основании собственного опыта строит свое представление о произведении. Последовательность и закономерности проявления этих граней зависят как от структуры произведения, так и от реципиента (от его готовности к восприятию, от его личностных характеристик). Вслед за Гадамером Изер отмечает, что «горизонт ожидания» можно дифференцировать социологически, поскольку он распадается на различные уровни.

Характеризуя различные сферы произведения, Изер предла-

гает учитывать присущие ему возможности воздействия на реципиента в следующем виде. Во-первых, произведение поддается рассечению на различные перспективы текста, через которые (или в плоскости которых) читатель взаимодействует с произведением. Во-вторых, восприятие произведения в определенной перспективе обусловлено странствующей точкой зрения читателя, поскольку от нее зависит горизонт восприятия, и, следовательно, горизонт замыкания перспектив текста. В-третьих, сами перспективы текста организованы в произведении по-разному: Изер различает четыре типа организации перспектив текста. Он называет их модальностями соотношения темы и горизонта, и определяет эти возможности, как контрафактические, оппозиционные, прогрессивно нарастающие и серийные.

Для контрафактической модальности характерна иерархия рассмотрения перспектив. Главный герой в таком произведении является центром текстуальных перспектив. Именно он развертывает систему норм. Второстепенные фигуры в этом отношении не самостоятельны, норм восприятия они не обуславливают. Центральная перспектива является доминирующей и нормотверждающей. В этой модальности, согласно Изеру, организованы перспективы текста в назидательной, дидактической и пропагандистской литературе. Эстетический объект выполняет компенсаторную функцию, формулируя нормы поведения и представления, действующие в обыденной реальности. Для второй — оппозиционной — модальности нормы, данные в перспективе текста, отчетливо сопоставляются одна с другой. Это позволяет наглядно увидеть, какой недостаток одной нормы по сравнению с другой. Попеременное сопоставление норм происходит, согласно Изеру, как отрицание то одной, то другой из них. Это отрицание приводит к образованию своеобразного контекста, в котором читатель перестает их воспринимать как абсолютные и неизменные предписания и начинает самостоятельно выяснять их историческое происхождение, их привязанности к конкретной ситуации и т. д. Прогрессивно-нарастающая модальность, по Изеру, еще более детально представляет соотношение, заключенное в перспективах текста. Наконец, в серийной модальности, в которой, например, по мнению Изера, написаны романы Джойса, уже нет иерархичности соотношения перспектив. С каждым новым предложением происходит смена перспектив. Согласно Изеру, именно у этого типа произведений «внутренний читатель» является носителем специфики эпохи, отражает социокультурные веяния современности.

Очевидно, что эта типология модальностей сформулирована туманно, она внутренне не прозрачна. В ней предпринята попытка выявить особенности произведения на всех уровнях литературной продукции: от тривиальности до авангардности. Изер рассматривает предложенные им модальности не в иерархическом соотношении, а как возможности объемного видения произведения. Он также оставляет без ответа вопросы о том,

присущи ли одному произведению различные модальности, все ли они сочетаются в рамках одного текста или, напротив, произведение является носителем одной какой-нибудь возможности. А для интерпретационной теории ответы на эти вопросы весьма существенны.

Истины ради важно отметить, что в анализе процесса взаимодействия читателя с произведением Изер акцентирует значение произведения, в связи с чем он тщательно выписывает возможные грани и плоскости его соприкосновения с читателем. В противовес Р. Ингардену, которого Изер упрекает в том, что он односторонне анализирует процесс чтения — только со стороны читателя, проникающего во все более глубокие феноменологические структуры текста, — сам он старается избежать такой ограниченности и, более того, в процессе собственного анализа оказывается даже ближе к произведению, чем к читателю. Изер вводит читателя в структуру взаимодействия в качестве странствующей точки зрения, однако все определения взаимодействия и его характеристик дает в терминологии, исходящей из анализа текста, а не из сознания реципиента.

Общее место в процессе чтения приобретают так называемые «пустоты» (Leerstellen). Благодаря им происходит изменение существующих и становление новых представлений. Это обстоятельство, как замечает Изер, учитывалось многими эстетиками и до него. Давно установлено, что для интерпретации художественного текста мысль, не объективированная вербально, может оказаться не менее значимой, чем знак. Отсутствие знака само может иметь значение знака. Такое отсутствие материализованного знака Изер и называет «пустотой». Она является носителем неопределенности. Структура «пустот» определяет меру и характер неопределенности произведения. Так, например, в тривиальном произведении «пустот» мало и они ограничены по своему типу. Текстуальные перспективы в таком произведении организованы альтернативно, они далеки друг от друга. Из-за этого редко меняется точка зрения читателя, пребывающая в основном в центральной перспективе главного героя. Изер считает, что использование «пустот» может не иметь эстетического характера, а быть подчиненным неэстетическим целям. Так, в XIX в. возникла особая разновидность романа, в которой коммерчески использовалось действие «пустот» на читателя — роман, идущий продолжениями. Согласно Изеру, там недосказанность являлась коммерческим трюком, приманкой для читателя, специальным приемом для поддержания его внимания. В такого типа произведениях невысказанное, пропущенное не выполняет эстетической функции, а служит дидактическим, пропагандистским или коммерческим целям.

Эстетическое же назначение «пустот» заключается в нарушении автоматизма чтения и прямой проекции ожиданий читателя на произведение. Изер не соглашается с Ингарденом в

том, что процесс чтения должен идти без перебоев, без задержек, плавно и непрерывно. Наоборот, любое нарушение ритма в процессе чтения создает возможность для более углубленно-го постижения смысла, для расширения и изменения представлений читателя. Перебои в чтении Изер рассматривает, как появление у читателя возможностей творческого отношения к тексту. Остановка в чтении, перебой ритма, ощущение сдвига являются признаками того, что происходит смена перспектив, что меняется точка зрения читателя, что процесс чтения становится конститутивным для него. Если читатель не рефлексировал эти моменты чтения, они протекают бессознательно. Рефлексировать он начинает тогда, когда в нем возникает потребность в усложнении своих представлений, в преодолении старых и конструировании новых представлений на более высоком смысловом уровне. Когда читатель начинает реагировать на собственные представления, чтение способствует введению в поле зрения реципиента его собственного личностного «Я». Реципиент перестает воспринимать чтение лишь как внешний для него процесс, в который он вовлечен текстом. Реализация эстетической функции текста и чтения обозначена Изером именно в этой плоскости. Акт восприятия произведения может быть представлен только в плане структурного взаимодействия, в процессе которого для читателя открывается движение его собственных представлений, когда он может следить за проекцией собственного «я» на произведение и сделать ее предметом анализа и оценки.

Изер считает заблуждением представление, будто искусство усложняет (в смысле — совершенствует) созерцание действительности. Он полагает, что такая точка зрения ошибочна потому, что рассматривает созерцание как непосредственную спонтанность, которая не закреплена в мыслительной структуре и тем самым остается без внутреннего контроля. Созерцание тем самым признается автоматической (т. е. слепой) спонтанностью. Согласно же Изеру, в этом процессе происходит усложнение представлений реципиента, а не только развитие диапазона чувствительности, что реципиент обретает способность разворачивать смысловой потенциал одного и того же произведения. При этом происходит переоценка представлений читателя и создается возможность формирования таких новых взглядов, которые в прежней ситуации противоречили бы его жизненным установкам. Изер стремится выявить структурную динамику мыслительного процесса, вырисовывающуюся в процессе взаимодействия текста и читателя. Художественное восприятие Изер характеризует с точки зрения развертывания представлений как определенных структур сознания. Изер справедливо исходит из того, что сущность художественного восприятия не может быть понята и объяснена, если ее ограничивать рамками непосредственного созерцания.

Предложенная Изером модель «перевода» исходит из того,

что для понимания произведения необходимо выработать в сознании реципиента соответствующие смысловые структуры, так называемые «корреляты». Акт взаимодействия произведения и читателя устанавливает известную адекватность между ними. Вполне возможно, что произведение и читатель вступают во взаимодействие, используя не все богатство своих внутренних структур. Характер более или менее богатого взаимодействия обусловлен как художественным потенциалом текста, так и личностной структурой реципиента.

Согласно Изеру, простой психологический аффект, вызванный чтением, скрывает сложную и многогранную структуру взаимодействия, которая отражается в нем только одной своей стороной. Изер совершенно справедливо указывает на то, что чтение нужно осмыслить как культурный факт, гораздо шире, чем только как отношение между индивидом и художественным произведением. Процесс чтения обретает значение в смысловом контексте культуры.

Изер рассматривает текст как форму объективации смысла, для прочтения которого нужен специфический «метод». Инструментом прочтения произведения выступает субъективность реципиента. Ее соответствие или несоответствие тексту определяет степень и характер постижения. Изер в данном случае исходит из выдвинутого в современной герменевтике Хайдеггером и Гадамером положения, в соответствии с которым любое понимание является бытийным соответствованием, и в этом смысле, означает больше, чем психологическая актуальность восприятия. Понимание текста в конечном итоге является средством понимания реципиентом самого себя, своей человеческой сущности. Здесь Изер акцентирует не субъективную форму (моя привязанность или мое чувство и т. д.), а универсальные социокультурные значения. В понимании акта взаимодействия Изер пытается провести различие между его психологическим и феноменологическим осмыслением. Понимание текста, взаимодействие с ним Изер мыслит как конститутивные изменения в личностной структуре реципиента, как «бытийное» реагирование, а не только как психическую, эмоциональную реактивность. Иначе говоря, действительный перевод и прочтение текста осуществляется таким образом, что реципиент обретает новую бытийную структуру. С этой точки зрения концепция Изера представляет попытку литературоведческой конкретизации феноменологических и герменевтических идей.

Рецептивные идеи в западной эстетике находят свое истолкование и в марксистской литературе. В виде примера можно сослаться на исследования немецкого марксиста М. Наумана (ГДР). Одна из его работ опубликована в Западной Германии, и в ней адекватно представлены некоторые акценты марксистского взгляда на включение реципиента и его социологических характеристик в орбиту исследований, посвященных проблемам восприятия и воздействия искусства. Работа эта называется

«Дилемма рецептивной эстетики» и посвящена анализу путей теоретически-концептуальных формул, в которых протекает различие собственно литературной и конкретно-исторической, социальной функций литературы⁴⁰. В традиционной просветительской эстетике достойным теоретического обсуждения признавался лишь вопрос об отношении писателя и идеального читателя. В таком рассмотрении восприятие продукта творчества — произведения — оказывалось чисто психологической проблемой. Писатель и читатель выступали как два атомарных индивида, временно и пространственно разомкнутые, между которыми осуществляется духовно-эстетическая коммуникация. Конечно, допускалась возможность такой коммуникации не с любым реальным читателем, а только с тем, который духовно высокоразвит и образован. При таком подходе реальная судьба произведений оставалась за пределами рассмотрения в эстетике. Между тем, пишет М. Науман, реально существуют различные типы взаимосвязанных и взаимозависимых в интересующем нас отношении эстетических феноменов, каждый из которых интересен как объект анализа. Среди них немецкий марксист выделяет следующие: во-первых, автор, творчество которого нацелено на понимающего, конгениального читателя; во-вторых, автор, пишущий для читателя, чьи художественные вкусы недостаточно развиты; в-третьих, само произведение как знак творческой индивидуальности художника; в-четвертых, эстетическая теория литературы, мечущаяся в своих определениях художественной ценности и закономерностей литературного процесса между автором-творцом и писателем, создающим суррогаты литературы, и т. д.

М. Науман показывает, что первостепенной задачей эстетики является выявление и анализ закономерностей, лежащих в основе литературных взаимосвязей в системе современной культуры. Эстетика должна отталкиваться от факта «социализации литературных отношений», в результате которого рушится непосредственное противостояние сфер литературного творчества (Produktion) и его потребления (Rezeption). М. Науман отмечает, что в наше время классически-романтическое гипостазирование автора в качестве творца, произведения — в качестве имманентной ценности, а читателя — в виде идеального реципиента ведет к мистификации конкретно-исторических взаимосвязей литературного процесса и социальной жизни в целом. Разграничение и противопоставление общественного и эстетического, социальной и эстетической функций литературы приближает не к пониманию истинной сущности литературы, а, напротив уводит исследовательскую мысль от действительного ее постижения. В современной социокультурной ситуации происходит известная перестановка акцентов в изучении искус-

Naumann M. Das Dilemma der «Rezeptionsästhetik», «Kürbiskern», 1977, H. 2, S. 50—62.

ства. В прошлом эстетика и теория литературы видели свою задачу в исследовании истории создания произведения, в изучении творческой биографии автора, в раскрытии путей воплощения замысла. Теперь этого уже недостаточно, перед эстетикой стоит и другая задача — осмысление и изучение восприятия и потребления художественного произведения, читательской публики, ее художественных и социальных запросов и оценок. В круг задач современной эстетики входит исследование процессов функционирования произведения в социальной системе, а также тех преломлений ценностного и художественного видения, через которые публика воспринимает произведение. У многих буржуазных теоретиков (Науман здесь имеет в виду концепции Т. Адорно и Г. Р. Яусса) изменение акцентов еще не мыслится как рождение новой теоретической проблемы, ибо осознание литературы в качестве социального феномена пока еще может быть вписано в традиционную схему эстетических и социальных взаимосвязей.

Придавая проблеме взаимодействия и взаимообусловленности сфер творчества и потребления особо важное и актуальное значение, М. Науман считает, что в ходе ее решения надо ответить на два вопроса. Во-первых, каким образом диалектически сочетать актуальный и исторический аспекты анализируемых литературных взаимоотношений, как выявить публицистические и политические значения художественного произведения, включенные в гуманистическое и общезначимое их содержание. Во-вторых, как практически в рамках марксистского литературного процесса осмыслить и определить противоречия между сферами творчества и потребления, дающие о себе знать в ходе социализации литературных взаимоотношений. Особое значение приобретают поиски ответа на второй вопрос. В марксистской эстетической литературе были предложены разные его решения. Так, например, исходя из общего основания — признания социальной функции литературы, по-разному этот вопрос решали Б. Брехт и Г. Лукач. В начале 30-х годов Б. Брехт и ряд марксистски настроенных художников (Г. Айслер, Э. Пискатор и др.) выдвинули эстетическую программу, реализация которой должна была обеспечить снятие противоречия между творчеством и сферой потребления художественных произведений. Теоретически-философское обобщение и обоснование этих идей давалось в работах В. Беньямина. Б. Брехт полагал, что читатель или зритель не должен быть просто потребителем, лишь объектом эстетического воздействия. Брехт видел задачу искусства в создании «продуктивного потребления», в перенесении реципиента из сферы потребления в сферу творчества, и рассматривал опыт эстетического переживания как часть социального познания и социального действия. Вся эстетическая концепция Брехта была направлена против субстанциализации произведения и его имманентной ценности.

Лукач считал, что искусство выполняет прежде всего функ-

цию «снятия отчуждения», снимает фетишизирующие установки в сознании реципиента, создает условия для конституирования сознания, обладающего объективными мировоззренческими ориентирами. Художественное произведение провоцирует в реципиенте определенное катарсическое состояние, в результате которого в восприятии происходит соприкосновение с всеобщим, с понятийной формой мысли — возникает ощущение того смысла, который диктуется произведением. У Лукача понятие катарсиса обретает культурно-исторический смысл и не ограничивается традиционными трактовками (безотносительно к самому понятию «очищение»).

Из сказанного напрашиваются некоторые выводы.

В современной рецептивной эстетике заключено определенное положительное содержание. Оно акцентирует активный, созидательный характер художественного восприятия и в связи с этим — необходимость учета его вариативности. Последняя осознается ныне рецептивной эстетикой как континуум множества смыслов. Художественная рецепция определяется ею как категория, обусловленная историческим контекстом развития культуры, типологией реальных реципиентов (включая ряд социальных факторов, эстетическую подготовленность, жизненный опыт, возраст реципиента и т. д.), психологическим и более широким рецепционным настроением.

Рецептивная эстетика сконцентрировала внимание на необходимости выявления при определении общего смысла произведения исторических (диахрония) и современных (синхрония) типов его восприятия и прочтения.

Однако позитивное решение рецептивной проблематики невозможно на почве несостоятельных мировоззренческих взглядов и соответствующей им методологии. Рецептивная эстетика в теоретических разработках В. Изера, Г. Яусса, Г. Гадамера оборачивается субъективизмом. Эти теоретики исходят из равноправия любых прочтений произведения. При таком решении вопроса о многовариантном характере прочтения художественного текста не учитывается, что любая интерпретация организуется вокруг инварианта, заключенного в самом произведении искусства. Текст дает основную «программу» для различных вариантов его прочтения, но не для произвольной интерпретации.

Отклонение восприятия от такой программы ведет к тому, что прочтение оказывается совершенно неадекватным глубиной сути смысла произведения. Неправомерно гиперболизировать, а тем более — абсолютизировать роль активности реципиента в определении смысла произведения. Однако именно субъективистский произвол и характерен для рецептивных концепций в буржуазной эстетике.

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

Ю. И. Архипов

АНАЛИЗ И ВОСПРИЯТИЕ (Проблемы рецептивной эстетики)

Привычно считать, что художественная литература выносит приговор жизни. Вероятно, так оно и есть, во всяком случае, если литература, о которой идет речь, реалистическая. Но ведь литературоведение выносит приговор самой литературе, т. е. судит судию. Даже не по себе становится, как подумаешь, какая тут нужна безупречность — и моральная, и эстетическая. И как вспомнишь, сколько кругом отнюдь не безупречных во всех смыслах литературоведов. Но если вникнуть чуть глубже — и все становится на свое место: свое время переживают труды только тех литературоведов, кто действительно состоялся и как писатель, и как человек. Всякий моральный изъян в человеке рано или поздно разоблачает и специалиста, и, напротив, неумение писать выдает ложную значительность личности.

Литературоведение — это деятельность, направленная на сосредоточенное восприятие литературы в высвобожденное общество для отдельных его членов время. Очевидно, такое высвобождение в конечном счете оправданно: за счет него общество надеется со временем сделать совместную жизнь людей совершеннее. Однако для пушей уверенности в своих надеждах общество должно порою призывать литературоведа к ответу, пропускать его деятельность через ОТК общественной морали и прогрессивной, т. е. гуманистической, эстетики. Так рано или поздно возникает необходимость исследовать механизм воздействия анализа на восприятие. Но этот механизм есть как бы чердак большого дома — общего восприятия литературы, — с изучения которого и следует начинать работать над проблемой.

Общественная необходимость такого изучения к нашему времени, очевидно, назрела как у нас, так и за рубежом. Но если в советском литературоведении она все еще остается, к сожалению, на уровне благих пожеланий и бодрых призывов (см., например, сборник «Творческий процесс и художественное восприятие». Л., 1978), то в некоторых западных странах,

прежде всего в ФРГ, сделана уже конкретная практическая попытка в этом направлении. Более того, профессора из университета в Констанце Ганс Роберт Яусс и Вольфганг Изер своей кипучей деятельностью способствовали даже созданию целой «констанцской» школы рецептивной эстетики — самой, пожалуй, авантажной в западноевропейском литературоведении 70-х годов. Можно без особого риска ошибиться утверждать, что после того, как заметно схлынула на Западе мода на структурализм, ни одна другая школа и ни одно другое направление в литературоведении не привлекали к себе в последние годы столь пристального внимания, как именно школа и направление, основы которого заложили Яусс и Изер. К настоящему времени школой и ее последователями накоплен уже обширный теоретический и практический материал, обозреть который сколько-нибудь подробно не представляется возможным в рамках одной статьи — для этой цели понадобилась бы капитальная книга. Задача настоящего очерка иная — дать самый краткий и общий абрис поставленных школой проблем в надежде заинтересовать ими литературоведческую общественность нашей страны.

* * *

Концепции школы рецептивной эстетики вызревали в практических семинарских занятиях на филологическом факультете констанцкого университета на протяжении шестидесятих годов. Продуманное и связное изложение они впервые получили в статье профессора этого университета Ганса Роберта Яусса «История литературы как провокация», увидевшей свет в 1970 г.¹ Статья стала основополагающей, к ней вновь и вновь обращаются все, кто пишет в рамках школы или о ней. Для предварительного знакомства со школой удобнее всего рассмотреть именно этот ее символ веры.

В начале статьи Яусс прослеживает развитие в нашем веке двух ведущих, по его мнению, литературоведческих концепций: марксистской и формалистской. Основной материал для анализа первой дала ему известная полемика между Г. Лукачем и Б. Брехтом, относящаяся к 1934—1938 гг. В анализе второй он опирается на тексты участников Опояза, тщательно переведенные и прокомментированные в ФРГ Виктором Эрлихом.

Обе концепции представляются Яуссу односторонними. «Их методы рассматривают *литературный факт* в замкнутом кругу производительной и изобразительной эстетики. Тем самым они лишают литературу измерения, которое безусловно относится к ее эстетическому характеру, а также к ее общественной функции: измерения ее рецепции и воздействия. Читатель, слушатель и зритель играет в обеих литературных теориях (марксизма и формализма.— Ю. А.) крайне ограниченную

Jauff H. R. Literaturgeschichte als Provokation. F. a. M., 1970.

роль. Ортодоксальная эстетика марксизма обращается с читателем — если вообще обращается к нему — не иначе, чем с автором: она задается вопросом о его социальном положении или ищет способа отыскать его в чересполосице изображенного общества. Формалистская школа использует читателя лишь как воспринимающий субъект, который, следуя указаниям текста, должен осилить освоение формы или вскрытие творческого процесса. Она предполагает в читателе теоретическую оснащенность филолога, который, располагая знанием средств искусства, в состоянии анализировать их. Напротив, марксистская школа ставит знак равенства между спонтанным опытом читателя и научным интересом исторического материализма, желающего вскрыть в литературном произведении отношения между базисом и надстройкой. Но дело в том — как это хорошо сформулировал Вальтер Бульст — что „еще ни разу не был создан ни один литературный текст для того, чтобы быть прочитанным и проанализированным филологически — филологами“ или, добавлю я от себя, исторически — историками»².

Уже в этой авантажной преамбуле поражает узкая и по своему поучительная оценка «изма». Когда находишься «по эту сторону», внутри потока марксистской литературоведческой литературы, ясно видишь, сколько в ней многообразия, самых разных, творчески взаимодействующих, полемизирующих и в споре ищущих истину точек зрения, концепций, идей. Когда же смотрят на этот поток извне, выхватывают, как правило, какую-нибудь одну точку зрения — закоряченную, догматическую, наиболее удобную для критики. Так и в этом случае. Совершенно непонятно, почему проблема рецепции должна быть противопоказана марксистской эстетике или психологии, исследующей художественное творчество. Другое дело, что проблема эта еще недостаточно разработана ею (хотя задолго до Яусса заложены начала такому исследованию — смотри известный труд Л. Выготского «Психология искусства»). Но ведь и школа Яусса возникла совсем недавно, в то время как во многом предвещающие ее труды Л. Выготского появились у нас еще в 30-е годы и — в споре с противоборствующими установками мысли — добились к настоящему времени полного признания (смотри выходящее собрание сочинений этого ученого в шести томах). Много интересного в плане рецептивно-эстетической проблематики содержат в себе также размышления известного советского философа В. Асмуса, изложенные им в статье «Чтение как труд и творчество» (в кн. «Вопросы теории и истории эстетики». М., 1968), а также статьи М. Сапарова, П. Симонова, Р. Назирова, Г. Фридендера, Н. Фортунатова и других в сборниках «Содружество наук и тайны творчества» (М., 1968), «Творческий процесс и художественное

² Ibid., S. 168.

восприятие» (Л., 1978), «Взаимодействие наук при изучении литературы» (Л., 1981).

Но это к слову, в виде лирического отступления. Продолжим изложение концепции Яусса.

«Обе школы,— пишет он,— игнорируют читателя в его собственной, для эстетического, как и для исторического, познания равно неотъемлемой роли—как адресата, которому и предназначено в первую очередь литературное произведение. Ибо и критик, выносящий суждение о новом явлении литературы, и писатель, создающий свое произведение перед лицом позитивных или негативных норм предшествующих произведений, и историк литературы, который соотносит произведение литературы с традицией и объясняет его с исторической точки зрения,— все они являются поначалу просто читателями, прежде чем обратят свое аналитическое отношение к литературе в продуктивную деятельность. В треугольнике: автор, произведение и публика — последняя не просто пассивная часть, некая сумма реакций, а сама образующая историю энергия. Историческая жизнь художественного произведения немыслима без активного участия адресата. Ибо только через его посредство произведение вступает в изменяющийся, но непрерывный горизонт опыта, в котором постоянно происходит обращение простого восприятия в критическое понимание, пассивной рецепции в активную, признанных эстетических норм в новую, выходящую за их рамки продукцию. Историчность литературы, а также ее коммуникативный характер устанавливают диалогическое и в то же время развивающееся отношение между произведением, публикой и новым произведением, которое может быть постигнуто как на уровне отношений между сообщением и воспринимающим, так и на уровне отношений между вопросом и ответом, проблемой и решением. Замкнутый круг производительной и изобразительной эстетики, в котором вращается до сих пор по преимуществу методология литературоведения, должен быть, следовательно, открыт в сторону рецептивно-воздействующей эстетики, если мы хотим найти новое решение проблемы: каким образом историческая последовательность появления литературных произведений может быть понята как связанная история литературы»³.

Далее Яусс в семи тезисах предлагает основные принципы «новой методологии истории литературы». После каждого тезиса следуют авторские комментарии к нему. Приводим для полноты и ясности тезисы Яусса целиком, а комментарии — сжато и только в том случае, когда это представляется необходимым для прояснения мысли литературоведа.

1. «Обновление истории литературы требует преодолеть предубеждения исторического объективизма, преобразовать традиционную производительно-изобразительную эстетику в эстетику

³ Ibid., S. 169.

рецепции и воздействия. Историчность литературы основывается не на *post faktum* установленной связи между «литературными фактами», но на предварительном познании литературного произведения его читателями. Это диалогическое отношение есть первичная данность литературной истории. Ибо историк литературы должен быть прежде всего сам читателем, прежде чем он сможет понять и определить произведение, иными словами, обосновать свое теперешнее, настоящим временем рожденное суждение в историческом ряду читателей»⁴.

2. «Анализ литературного познания читателя тогда избегнет угрозы психологизма, когда станет описывать восприятие и воздействие произведения в объективируемой системе ожиданий, которая для каждого произведения в исторически фиксируемый момент его появления вытекает из предпонимания сути жанра, из формы и тематики ранее известных произведений, из различий между поэтическим и обыденным языком»⁵.

3. «Реконструированный таким образом горизонт ожидания произведения позволяет определить его эстетические свойства по особенностям и степени его воздействия на предполагаемую публику. Если обозначить как эстетическую дистанцию разницу между заданным горизонтом ожидания и появлением нового произведения, восприятие которого вследствие отрицания привычного либо обнародования нового, впервые высказываемого опыта может иметь своим следствием изменение горизонта ожидания, то эту эстетическую дистанцию можно исторически объективировать по спектру реакций публики (спонтанный успех, неприятие или шок; отзвук лишь у отдельных лиц, постепенное или запоздалое понимание)»⁶.

В комментариях к этому своему тезису Яусс приводит пример с двумя романами двух ровесников, французских писателей Федо и Флобера. «Фанни» Федо и «Госпожа Бовари» Флобера вышли почти одновременно, но если романом Федо зачитывалось все общество сверху донизу, и он в короткое время выдержал несколько изданий, то признание романа Флобера шло чрезвычайно медленно, поначалу роман был отвергнут публикой. И лишь со временем, пишет Яусс, «Госпожа Бовари» пробила брешь в горизонте ожидания, установила для него как бы новую, высшую черту, и это обстоятельство повело к тому, что слащаво-сентиментальный стиль, в котором выдержана «Фанни» Федо, со временем увял. Сразу отметим, что сравнение это заметно хромает. Яусс незаметно для себя впадает в грех «филологичности»: он приписывает массовому читательскому вкусу непрерывное диалектическое восхождение, которое требует именно упорных штудий «всех средств искусств» и которого он от публики не ожидает, как выше изложено. Откуда же тогда такой успех — тем же в сущности слащаво-сентиментальным стилем написанной — массовой литературы в XX в., успех, который Яусс игнорирует, увлекшись реконструкцией отдельных порогов или уровней «горизонта ожидания». Все дело, видимо, в том, что у Яусса отсутствует понятие «большого времени», как историко-материалистического эквивалента гегелевского «абсолюта». А без такого понятия неизбежен релятивизм, идущий на поводу у конъюнктурных требований момента. В налете такой конъюктурности — дань ученого тому самому «историческому материализму», который он отвергает.

⁴ Ibid. S. 171.

⁵ Ibid., S. 174.

⁶ Ibid., S. 177.

4. «Реконструкция горизонта ожидания, перед которым было создано и воспринято произведение, дает возможность, с другой стороны, поставить вопросы, ответ на которые дал текст, и тем самым выяснить, как читатель-современник мог видеть и понимать это произведение. Такой подход корректирует большей частью неопознанные нормы классического или модернизирующего понимания искусства и позволяет обойтись без приблизительного экскурса в область общего духа эпохи. Он выявляет герменевтическую разницу между прежним и теперешним пониманием произведения, соединяет оба слоя рецепции и тем самым разоблачает как платоновскую догму филологической метафизики то будто бы само собой разумеющееся положение, согласно которому поэзия в литературном тексте пребывает всегда, вне времени, а ее объективный, навсегда данный смысл непосредственно доступен интерпретатору в любое время»⁷.

В комментариях к этому тезису Яусс ссылается на Гадамера: «Понимание есть всегда процесс слияния таких, якобы пребывающих как вещь в себе, горизонтов»⁸. В таком подходе, утверждает Яусс, разрешается вопрос, поставленный еще в 30-е годы Уэллеком: как филолог должен судить о произведении литературы — в перспективе прошлого, с точки зрения современности или на фоне вечности? История литературы, написанная с позиций рецептивной эстетики, должна рассматривать историчность литературы в трех аспектах:

а) диахронно — в контексте рецепций литературных произведений (см. тезис 5);

б) синхронно — в системе одновременно возникшей литературы и в смене этих систем (см. тезис 6);

в) в отношении имманентного литературного развития к общему процессу истории (см. тезис 7).

5. «Рецептивно-эстетическая теория не только позволяет проникнуть в смысл и форму литературного произведения в исторической панораме его понимания публикой. Она предполагает также нахождение для каждого отдельного произведения его места в «литературном ряду», что дает возможность лучше понять его значение в совокупном опыте литературы. Переходя от истории рецепций произведений к полной событий истории литературы, мы постулируем эту последнюю как процесс, в ходе которого пассивная рецепция читателя и критика превращается в активную рецепцию и новую продукцию автора или — другими словами — в ходе которого следующее за ним произведение может решить формальные и моральные проблемы, поставленные произведением предыдущим, или, в свою очередь, поставить новые проблемы»⁹.

В комментариях к этому тезису Яусс пишет, что «новое — это не эстетическая категория. Всякого рода инновации, сюрпризы, „остранения“ и т. п. сама по себе еще ничего не говорят о качестве произведения — тут нужно ра-

⁷ Ibid., S. 183.

⁸ Gadamer H. G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen, 1960, S. 289.

⁹ Jauß H. R. Op. cit., S. 189.

зочаровать формалистов. В лучшем случае такие инновации могут быть *исторической* категорией — если достаточно укоренены в общем духе преобразований эпохи»¹⁰.

6. «Результаты, достигнутые в языкознании в методологическом различении и соединении диахронного и синхронного анализа, дают основание преодолеть односторонний диахронный взгляд, царивший до сих пор в литературоведении. Поскольку рецептивно-историческая перспектива при изменении эстетических оценок постоянно наталкивается на функциональную зависимость между пониманием новых и значением старых произведений, то должно быть возможным дать и синхронный срез всякого момента развития, проанализировать гетерогенное многообразие одновременно возникших произведений с точки зрения эквивалентных, противоположных и иерархических структур и тем самым вскрыть связную систему в литературе каждого исторического момента. Отсюда вытекает и сам метод новейшей истории литературы, состоящий в таком последовательном диахронном наложении этих синхронных срезов, при котором становятся видны узловые моменты структурных изменений литературы в решающие исторические моменты»¹¹.

Отметим здесь, что история литературы, данная в соединении диахронного и синхронного аспектов, — мысль, конечно, не новая, ее высказывали — в качестве благого пожелания или утопии — и раньше (из немецких ученых, например, Э. Ауэрбах или Ф. Зенгле, автор «Мимесиса», прославившийся капитальным трехтомным трудом «Бидермайер»), но Яусс и вслед за ним другие профессора из Констанцы придали этой мысли развернутой, методично аргументированной (и несколько помпезной) характер. Как часто у немцев (свойство отмечено еще Пушкиным), теория здесь опережает практику, а без практически явленных доказательств всякая теоретическая истина остается лишь версией (либо все той же утопией). Впрочем, о практике речь у нас пойдет ниже.

7. «Задача истории литературы может считаться выполненной лишь тогда, когда литературная продукция рассматривается не только в синхронной и диахронной смене систем, но и в ее отношении к общей истории, частью которой она является. Это отношение не исчезает за тем фактом, что в литературе всех времен можно найти типическое, идеальное, сатирическое или утопическое изображение общественного бытия. Общественная функция литературы лишь тогда осуществляется в полном объеме, когда литературный опыт читателя вступает в горизонт ожидания, рожденный его жизненной практикой, видоизменяет его понимание мира и тем самым воздействует на его общественное поведение»¹².

В дальнейшем, по мере применения своего метода к конкретному историко-литературному материалу, Яусс продолжал уточнять и шлифовать положения, изложенные в этих осново-

¹⁰ Ibid., S. 193.

¹¹ Ibid., S. 195.

¹² Ibid., S. 199.

полагающих тезисах. Так, в работе «Ифигения Расина и Гете. К вопросу о парциальности рецептивно-эстетического метода» он признает, что его термин «горизонт ожидания» имеет в первоначальном изложении несколько литературно-имманентное происхождение, что при исследовании литературного материала следует больше внимания уделять «горизонту ожидания повседневной реальности»¹³. Тем самым Яусс сделал еще один шаг навстречу тому самому историческому материализму, догматические передержки которого так испугали его. В этом направлении он затем продвинулся еще дальше, признав, что представление о имплицированном произведении внутрилитературном горизонте ожидания (как предпонимания жанра, формы, тематики) односторонне, оно необходимо требует дополнения в виде «общественного горизонта ожидания», предопределенного историческими, т. е. конкретно жизненными обстоятельствами¹⁴.

Свой оттенок получает теория рецептивной эстетики у Вольфганга Изера, коллеги Яусса по университету в Констанце. Своеобразие заключается, по сути, в привязанности Изера к «негативной диалектике» Т. Адорно. В связи с этим концепцию Изера иногда излагают даже как «негативную эстетику», которая в основании искусства полагает отрицание существующих общественных норм, бунт против общества и т. д., а в плане коллективно-психологическом — утверждение стародавнего катарсиса, как необходимости, категорического требования и внутреннем условии каждого произведения искусства. Изер по первоначальному филологическому образованию англист, поэтому рецептивно-эстетическую концепцию он развивает с привлечением в основном примеров из истории английской литературы и общественной мысли. Известный сборник его работ «Имплицированный читатель»¹⁵ включает как раз рецептивно-эстетические анализы отдельных произведений английской литературы в их синхронно-диахронном срезе; речь в этих работах идет о романах Филдинга, Вальтера Скотта, Теккерея, Беккета и — особенно подробно — Джойса.

В работах Изера, таким образом, совершен переход от теории к практике. Справедливости ради нужно сказать, впрочем, что работы по анализу эстетического восприятия публики велись в ФРГ и раньше. Так, большую известность получили труды Фолькера Клотца по восприятию драматургии XIX века немецкой публикой того времени. Однако развернутые и теоретически постулированные исследования в этой области стали в большом количестве появляться именно после того, как широкий научный резонанс приобрели манифесты Яусса и его

¹³ Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis/Hrsg. v. Rainer Warning. München, 1975, S. 392—393.

¹⁴ Jauf H. R. Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur.— Poetica, 1975, N 7, S. 325—345.

¹⁵ Iser W. Der implizite Leser. München, 1972.

школы. Они выразили, надо полагать, общественную необходимость, назревшее требование в подобного рода изысканиях; в противном случае они не явились бы на свет столь кучно. Аналогичная общественная необходимость существует, как видно, и в социалистических странах. Призывы к исследованию проблем восприятия раздаются все чаще со страниц советской научной печати; некоторые советские журналы («Литературное обозрение», «Литературная учеба», «Иностранная литература» и др.) все чаще начинают заниматься, так сказать, стихийным исследованием читательских вкусов и пристрастий путем всякого рода анкет, опросов и т. д. Однако в нашей стране эта проблема все еще ждет серьезного научного освещения. Попытку такого освещения на материале новейшей литературы ГДР предпринял известный в этой стране и за рубежом литературовед Дитер Шленштедт. Изданная им недавно книга «Анализы в духе эстетики воздействия»¹⁶ суммирует его разборы и наблюдения в области соотношения поэтологии и прозы ГДР. Попутно Шленштедт касается и деятельности констанцской школы, о которой пишет с должной дистанцией, но и с требуемым в данном случае уважением.

В недавней работе самого Яусса «Эстетический опыт и литературная герменевтика»¹⁷ собраны статьи, касающиеся рецепции комических жанров в XVII и XVIII вв., а также лирики Бодлера XIX в. Его этюды о комическом, смешном, об идентификации с героем и созерцательном характере лирики служат в этой книге дополнением и развитием теоретических посылок, рассматривающих отныне литературное произведение в единстве трех ипостасей: как производительную (поэзия), рецепционную (эстетика) и посредующую (катарсис) деятельность.

Требование рассматривать искусство, и литературу в том числе, прежде всего как деятельность, как отношение, как процесс нарастает в работах литературоведов ФРГ в последние годы. В какой бы сборный труд мы ни заглянули, всюду обнаруживается как минимум одна, а то и несколько работ по рецептивной эстетике. Интересную работу в этом плане опубликовал директор австрийского Института сравнительного литературоведения (Инсбрук) Зоран Константинович в совместном труде австрийских и венгерских ученых, целью которого является выяснение генезиса и специфики австрийской литературы,— «Литература и история литературы в Австрии»¹⁸. В своем вкладе в этот труд Константинович исследует проблему реконструкции типичного читательского сознания в Австрии XIX века, выясняя преобладающую модель восприятия австрийского романа в этом веке. Правда, такого рода труды,

¹⁶ Schlenstedt D. Wirkungsästhetische Analysen. Berlin, 1979.

¹⁷ Jauf H. R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. München, 1977.

¹⁸ Literatur und Literaturgeschichte in Österreich. Wien; Budapest, 1979.

чтобы быть убедительными и служить кирпичиками для построения теоретических зданий, нуждаются в столь скрупулезных статистических выкладках, которые пока вряд ли под силу одному человеку и должны дожидаться вмешательства вычислительной техники.

Много и плодотворно занимается исследованиями в этой области гейдельбергский профессор Хорст Турк. Изданная им книга «Прасцены» объединяет работы разных авторов, касающиеся проблем изучения воздействия произведений литературы на читательскую публику в различные эпохи. Той же теме посвящены и две собственные книги Турка: «Диалектический диалог» (1975)¹⁹ и «Эстетика воздействия» (1976)²⁰. Эти работы Турка лишены помпезных претензий Яусса. Напротив, Турк подробно прослеживает начатки рецептивной теории в эстетике Аристотеля, Лессинга, Шиллера, Брехта и показывает, что возникновение, а точнее, оформление теории рецептивной эстетики есть результат длительной исторической работы, совершавшейся в ходе усилий многих и многих деятелей культуры всех стран. Особое место в этом ряду он отводит Гегелю как отцу противостоящего «прагматизму» направления. Турк нигде не высказывает упрека в конъюнктурном прагматизме или релятивизме по адресу Яусса, но этот упрек напрашивается сам собой из его рассуждений о тщете попыток полностью отбросить критерии «абсолюта», т. е. попыток игнорировать «точку зрения вечности». Вкладом Турка в конкретику школы следует считать его скрупулезное исследование исторической смены разных моделей восприятия политической драмы Бюхнера «Дантон», а также философско-публицистической драмы Лессинга «Натан Мудрый». Очень важным представляется тезис Турка о том, что доминантой рецепции должна быть логика социальных отношений — как воспринимаемого изображения, так и самих реципиентов.

Научная строгость, обаятельная скромность и филологическая тщательность в соединении с социологической акцентировкой делают рецептивно-эстетические исследования Турка особенно привлекательными для нас, обещая плодотворный (и на совместных симпозиумах уже начавшийся) диалог с немецким ученым.

¹⁹ *Turk H. Dialektischer Dialog.* Göttingen, 1975.

²⁰ *Turk H. Wirkungsästhetik: Theorie und Interpretation der literarischen Wirkung.* München, 1976.

КОНЦЕПЦИИ «ЧИТАТЕЛЯ»
В СОВРЕМЕННОМ
ЗАПАДНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Процесс удаления сегодняшнего западного литературоведения от анализа художественного произведения как имманентной структуры и все большее внимание к воздействию текста на читателя начался под влиянием идей лингвистики и теорий коммуникации, которые разрабатывали схему функционирования произведения искусства в постоянной ориентации на читателя.

Проблема «читатель в литературном произведении» решается сейчас каждым, кто задумывается о границах своего, читательского участия в воссоздании художественного целого. Все суждения литературоведа должны быть оценены лишь как выражение субъективного мнения, пока не решен вопрос: точно ли соответствует понимание произведения читателем смыслу, воплощенному автором, или верно мнение видного библиопсихолога рубежа веков Н. Рубакина, который утверждал: «Сколько разных читателей, столько и разных содержаний у одной и той же книги»¹.

Любая попытка понять истинную природу сотрудничества читателя и текста наталкивается на трудности, вызванные тем, что до сих пор не выяснен окончательно вопрос — о каком читателе идет речь — о реальном ли человеке или о некоем собирательном образе, «способностью восприятия» которого пользуются литературоведы при анализе произведения. «С кем говорит поэт? Вопрос мучительный и всегда современный», — писал Осип Мандельштам в 1913 г.²

Много различных типов читателей было вызвано к жизни, когда писатели и критики рассуждали о восприятии литературы. Но в целом в литературоведении встречаются два основных значения слова «читатель»³. Когда внимание исследователя сфокусировано на том, как литературное произведение было принято определенной читающей публикой, мы имеем дело с «реальным» читателем-современником (реальность его, конечно, метафорична), известным нам по его реакциям, зафиксированным в документах.

Реконструкция «реального» читателя, естественно, зависит от сохранности документов эпохи, но чем дальше мы заглядываем за XVIII век, тем труднее восстановить облик человека, перелистывающего с неведомым нам чувством плотные страницы, испещренные красочной вязью. Проблема состоит еще и в

¹ Рубакин Н. А. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895, с. 8.

² Мандельштам О. О собеседнике. — Аполлон, 1913, кн. 2, с. 50.

³ Читатель — человек «во плоти и крови» — вне поля зрения литературоведов, им занимаются социологи.

том, что не ясно, создает ли такого рода реконструкция действительно образ реального читателя эпохи или представляет собой реализацию тех надежд, которые автор возлагал на своего адресата.

По мнению западногерманского ученого В. Изера, читатель-современник имеет, в свою очередь, три значения: 1) реальное историческое лицо, воссозданное из документов; 2) подразумеваемый читатель, сконструированный из знаний о социальной и исторической ситуации эпохи; 3) читатель, роль которого запрограммирована в тексте (и формируется, например, из обращений: «Как уже мог догадаться мой собеседник...»).

Если исследователь занимается анализом текста, то он манипулирует понятием «идеальный читатель» — субъект, способный полностью реализовать потенциальное значение текста. В отличие от «читателя»-современника — это чисто умозрительное понятие, не имеющее связи с действительностью. Ему, в зависимости от проблем, которые он призван разрешить, можно приписать какие угодно качества — именно поэтому, наверно, он и оказывается необходимым литературоведам.

Но в концепции «идеального читателя» таится опасность для «жизни» произведения. Идеальный читатель (если уж он действительно идеальный) должен иметь абсолютно идентичный код с автором, а если бы это было возможно, коммуникация стала бы излишней, так как общение состоится только тогда, когда *что-то* не разделяется одновременно адресатом и реципиентом.

Кроме того, полная реализация всех потенциальных значений текста разрушительна для литературы, так как результатом этого процесса будет полная исчерпанность произведения. (Правда, существуют тексты, которые могут быть «исчерпаны» подобным образом, так называемая легкая литература, но стоит ли называть читателя «легкой» литературы — идеальным?)

Желание освободиться от этих традиционных и в основе своей ограниченных категорий видно в попытках исследователей выдвинуть свои концепции читателей. Представить в данной статье их полный обзор — задача слишком грандиозная, поэтому поставим перед собой более скромную цель — разбор тех концепций, ставящих во главу угла проблему «читателя», которые, во-первых, увенчались созданием термина, а во-вторых, необходимы их авторам для проникновенного и доказательного анализа текста. За последнее десятилетие предложено несколько «эвристических» терминов: «образцовый читатель» У Эко, «архичитатель» М. Рифатера, «имплицитный» читатель В. Изера, «информированный» читатель С. Фиша и, наконец, «воображаемый» читатель Э. Вулфа.

Для творчества итальянского ученого, профессора семиотики Умберто Эко тема его последней книги⁴ — отношения меж-

⁴ *Eco U. Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi. Milano; Bompiani, 1979.*

ду текстом и его читателем — не является чем-то неожиданным.

В 1979 г. У. Эко признавался, оглядываясь назад, что во всех его работах — даже посвященных произведениям, которые, казалось, и не нуждаются в созидательном участии читателя («Тайны Парижа» Эжена Сю, книги Флеминга о Джеймсе Бонде) — доминирующей проблемой была возможность обоснования роли читателя в интерпретации текста.

Действительно, интерес к адресату литературного (и музыкального) произведения впервые был им заявлен еще в 1959 г. в статье «Поэтика открытого произведения»⁵. Правда, вопрос о взаимодействии текста и читателя решается там еще довольно противоречиво. С одной стороны, У. Эко на протяжении всего эссе доказывает, что «открытость» каждого тропа вовсе не равна «неограниченности» коммуникации и полной свободе восприятия: «В распоряжение читателя предоставляется лишь ряд жестко установленных заранее и предопределенных интерпретативных решений, и они никогда не позволят читателю выйти из-под строгого контроля автора... Правила, управляющие текстуальной интерпретацией, — это правила авторитарного режима, которые руководят индивидом в его каждом действии, предписывая ему результат и средства его достижения»⁶.

Но установленная У. Эко четкая иерархия между автором и читателем — доминанта авторского замысла, воплощенного в тексте, над восприятием читателя — разрушается в конце эссе. У. Эко, как бы отступая перед решительностью своих выводов, в заключение практически от них отказывается: «Произведение искусства... в действительности открыто фактически нелимитированному числу возможных прочтений, каждое из которых позволяет ему обрести новую жизнь в пределах одного частного вкуса и индивидуального представления»⁷.

Но — тем не менее — «слово» было произнесено. «Читатель» был введен как необходимый компонент в анализ произведения, был сделан первый шаг к будущему открытию ученого — нахождению зависимости между ценностью произведения и мерой читательского участия в его завершении.

Сейчас, когда смысл понятий «адресат автора», «диалог произведения и читателя» стал, если и не ясен до конца, то хотя бы привычен, трудно представить себе реакцию, которую вызвала в те годы эта статья в структуралистски ориентированной среде. Идея о том, что «учитывается» роль адресата, вспоминает У. Эко, воспринималась, как опасность для значения семиотического текста, анализируемого отдельно и лишь

⁵ Статья впоследствии вошла в качестве главы в многократно переиздававшуюся книгу «Opera aperta — Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee» (Milano; Bompiani, 1962).

⁶ Eco U. The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts. Bloomington; London, 1979, p. 51—52.

⁷ Ibid., p. 63.

ради него самого. Взгляды итальянского ученого, естественно, поколеблены не были. В новой книге «Роль читателя» (1979) У. Эко доказывает, что даже К. Леви-Стросс, который не смог воспринять перспективу книги «Открытое произведение» (так как объект изучения, по мнению французского ученого, должен быть «изолирован»), в знаменитом эссе, написанном совместно с Р. Якобсоном о стихотворении Бодлера «Кошки», использует внетекстовый опыт читателя.

Достаточно обратить внимание всего лишь на два момента в анализе «Кошек» Бодлера, считает У. Эко, чтобы понять роль читателя в поэтической стратегии этого сюжета: «„Кошки“ в самом тексте называются только один раз... с третьего стиха, слово *chats* становится подразумеваемым подлежащим, а затем заменено анафорическими местоимениями *ils, leurs, etc.*». Абсолютно невозможно, по мнению итальянского ученого, говорить мимоходом об анафорической роли выражения без обращения, если уж не к реальному эмпирическому читателю, то по крайней мере к «адресату» как к абстрактному созидательному элементу в процессе актуализации текста.

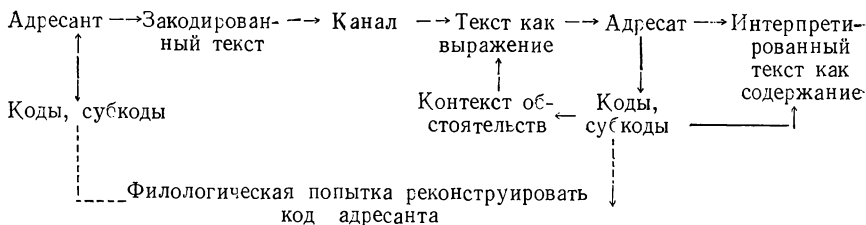
В том же самом эссе, продолжает У. Эко, через две страницы сказано, что «существует семантическая близость между словом *Egèbe* и *l'horreur des ténèbres*. Эта семантическая близость не представлена в тексте как ясная лингвистическая манифестация: она — результат достаточно сложных текстовых отсылок, базирующихся на интертекстуальной компетенции»⁸. «Текст — не кристалл, — заключает У. Эко со свойственной ему склонностью „сказать красиво“, — но если бы он был кристаллом, сотрудничество читателя было бы частью его молекулярной системы»⁹.

О каком же читателе ведет речь на протяжении своего творчества У. Эко? Какого рода общение устанавливается между «открытым» текстом и «образцовым» читателем, если оперировать терминами, выдвинутыми ученым?

Стандартная коммуникативная модель, предложенная теорией информации (адресант — сообщение — адресат), в процессе которой сообщение декодируется на основе кода, разделяемого на двух концах цепи), не описывает, по мнению У. Эко, действительного функционирования коммуникативного акта. Существование различных кодов и субкодов, различие социокультурных обстоятельств, в которые погружено сообщение (когда коды адресанта и адресата отличаются друг от друга), уровень инициативы, проявленной адресатом в создании предположений, — все это превращает сообщение в пустую форму, которая может пополняться различными смыслами. Поэтому У. Эко считает, что обычная модель коммуникации должна быть переписана и предлагает схему (см. схему).

⁸ Ibid., p. 4.

⁹ Ibid., p. 37.



Чтобы сделать свой текст коммуникативным, автор по меньшей мере должен быть уверенным в том, что он и его читатель пользуется одним и тем же множеством кодов. Автор, таким образом, предвидит своего возможного читателя, способного постигнуть суть каких-либо выражений так же, как и он сам¹⁰.

На минимальном уровне любой текст активно создает своего предполагаемого читателя через выбор: 1) специфического лингвистического кода, 2) определенного литературного стиля (например, текст, начинающийся со слов: «В соответствии с последними достижениями TeSWeSt...»¹¹, немедленно исключает читателя, который не знаком с техническим жаргоном семиотических текстов).

Тексты часто дают подробную информацию о том, какой сорт читателей предпочтителен (детские книги, библиотека сельского жителя и т. п.).

Многие тексты предполагают у ожидаемого читателя энциклопедические познания. Но — здесь У. Эко повторяет важное наблюдение М. Рифатера — подобные тексты одновременно сами создают требуемую компетенцию у своего образцового читателя.

Строго запрограммированное восприятие свойственно не всем текстам, а лишь, по выражению У. Эко, «открытым произведениям».

В чем же разница между «открытым» и «закрытым» текстом?

Рассуждения У. Эко идут в следующем ключе.

Некоторые писатели не рассчитывают на то, что в реальности, в процессе коммуникации, текст зачастую интерпретируется не так, как они того хотели бы. В таких случаях авторы уповают на восприятие «среднего читателя», принадлежащего определенному социальному контексту. Причем этот средний читатель «вычислен» при помощи простейших социологических

¹⁰ Сравним с его ранним определением: «Автор — это тот, кто предлагает определенное количество возможностей, которые разумно организованы, ориентированы и снабжены деталями для правильного развития» (Ibid., p. 62).

Как мы видим, мнение У. Эко об иерархии, присутствующей в отношениях автора и читателя, за те двадцать с лишним лет, что прошли со дня выхода вышеупомянутой статьи, не изменилось.

Модель коммуникации, предложенная исследователем Дж. Петофи, «Text—Structur—Welt—Structur—Theorie».

предположений — подобно тому как реклама выбирает предполагаемых потребителей. В результате получают произведения, чрезмерно открытые любой возможной интерпретации. Их У Эко называет несколько парадоксально, но верно по существу — «закрытыми».

К категории таких текстов принадлежат, например, романы Флеминга о Джеймсе Бонде, роман Эжена Сю «Тайны Парижа» и т. п. Они направляют читателя по определенной тропинке, описания в них отличаются подробностью, эффекты тщательно рассчитаны — в какой момент и в каком месте вызвать жалость или страх, ликование или депрессию¹². Каждый шаг «истории» порождает ровно те ожидания, которые в дальнейшем будут удовлетворены. Кажется, что они выстроены в соответствии с жестким проектом. К сожалению, только читателя невозможно было заранее «жестко» запланировать.

Открытый текст, каким бы «открытым» он ни был, не допускает никакой интерпретации. «Вы не можете использовать текст так, как хотите, но лишь таким образом, как текст того хочет»¹³.

Точность проекта произведения обеспечивает образцового читателя свободой. «Если и существует „наслаждение текстом“ (Барт, 1973), оно может быть вызвано лишь текстом, четко указывающим путь „хорошего чтения“...»¹⁴.

Читатель «открытого произведения» определен лексической и синтаксической организацией текста: «Текст — не что иное, — формулирует У. Эко, — как семантико-прагматическая продукция своего собственного образцового читателя».

У. Эко следующими чертами характеризует художественный текст.

1. Специальным знаком, явным или подразумеваемым, читателя приглашают не сомневаться в правдивости рассказанных ему событий.

2. Персонажи, снабженные собственными именами и своим миром, представлены через серию описаний.

3. Последовательность событий более или менее локализована во времени и пространстве.

¹² Любопытно сравнить мысль У Эко с наблюдениями французского исследователя Ш. Гривеля. Последний в статье «История в лице», посвященной семиотическим аспектам физиогномии, рассматривает лицо как «текст», автором которого в определенном смысле является не тот, кому принадлежит это лицо, а тот, кто на него смотрит. «Лицо» у Бальзака, например, отличается следующими парадоксальными, по мнению Ш. Гривеля, свойствами: чем более подробно интерпретирует писатель внешность своих героев, тем большую свободу оставляет он своему читателю. Тот, кто знакомится с Бальзаком, получает возможность самостоятельно истолковывать лица действующих людей и «„вычитывать“ в них то, что внушает ему его собственная психология и культура» («Les sujets de l'écriture»: Textes réunis par I. Decottignies, Lille, 1981).

¹³ *Eco U. The role of the reader*, p. 43.

¹⁴ *Ibid.* p. 10.

4. Последовательность событий считается законченной — у нее есть начало и конец.

5. Чтобы рассказать, что произошло с героиней, текст должен начать с предыстории и проследить ее состояние, предоставляя адресату возможность предполагать, что может случиться с героиней на следующей ступени повествования.

6. Все события произведения могут быть кратко пересказаны, образуя тем самым фабулу.

Фабула — добавочный уровень текста, который нельзя путать с так называемым линейным представлением текста (текст, как он семантически проявляется через посредство означающих).

Каким же образом происходит сотрудничество между текстом и читателем?

Модель этого процесса Эко представил в виде большой таблицы, предварительно оговорив чисто эвристический характер своей схемы. В ее основе — расчленение содержания текста на четыре уровня: дискурсивные, нарративные, актантные и идеологические структуры. При актуализации каждого уровня активность читателя принимает новые формы.

Прежде всего, когда читатель берет в руки книгу, он настраивается на восприятие результата акта высказывания. В сознании звучит самый простой камертон: «автор — человек, который создал текст и который рассчитывает на мое доверие к происходящим событиям».

Более сложные операции происходят, когда читатель старается реконструировать для филологических целей действительные обстоятельства высказывания (исторический период, этнический или культурный профиль автора и т. п.).

Затем, на следующем этапе, после того, как читатель узнает о существовании персонажей книги, живущих в определенном окружении, он приписывает все эти объекты «возможному миру». («Возможный мир» — новый термин У. Эко, понятие, заимствованное исследователем из модальной логики и примененное к анализу фабульных ожиданий читателя.) Читатель, таким образом, преодолевает разрыв между миром вымышленных персонажей и миром собственного опыта.

У. Эко не согласен с мнением западногерманского ученого В. Изера, которое заключается в следующем: существует непреодолимое пространство между лексическим значением и значением текста. «Я, напротив, считаю, что если текст может быть воспринят и интерпретирован, то это происходит из-за тех же семиотических причин, из-за которых может быть понято лексическое значение, а предложение — понято и интерпретировано»¹⁵. Далее У. Эко пишет, что семема включает в себе рудиментарный текст, а текст — не что иное, как расширенная семема.

¹⁵ Ibid., p. 18.

Следующий этап сотрудничества читателя и текста — контекстуальный отбор значений. Когда читатель сталкивается с лексемой, он, теоретически говоря, не знает, какое из значений слова должно быть актуализировано. Все значения слова представлены, в сознании читателя, в энциклопедии¹⁶, но когда он читает текст,— всплывает только одно значение. При этом осуществляется контекстуальный отбор — закодированные абстрактные возможности встречи данного термина в связи с другими терминами, принадлежащими той же семиотической системе (в случае чтения — данному языку). Таким образом, энциклопедическое представление слова «кит» может быть зарегистрировано в двух контекстуальных отборах: в контексте с доминантой семемы «древний», кит — это рыба; с доминантой семемы «современный», кит — это млекопитающее.

При чтении на первый план выступает одно значение, которое «усыпляет», по образному выражению У. Эко, все иные значения. Но «усыпить» — не значит вообще от них отказаться: они остаются на заднем плане, обогащая слово.

Кроме контекстуального значения, есть еще косвенный отбор — когда одно и то же выражение обладает разным значением в разных семиотических системах.

Система отборов значений указывает на необходимость существования у читателя «межтекстовой компетенции» (термин Кристевой).

«Ни один текст не читается независимо от читательского опыта общения с другими текстами»¹⁷. Любой персонаж или ситуация романа немедленно обогащается тем, что текст прямо не сообщает, но что читатель «запрограммирован» позаимствовать из межтекстуальной сокровищницы. Эта сокровищница делится как бы на два хранилища — знания читателя, почерпнутые, во-первых, из практической жизни, во-вторых, и из общности иных литературных текстов.

Рифатер предложил термин — «повествовательные схемы», У. Эко внедряет лаконичный термин «сценарий» — культурное клише: находящийся в читательском сознании стереотип восприятия и описания того или иного предмета. Любая культурная реалья имеет свой сценарий: возможны сценарии «вечеринка», «супермакет», «семейная ссора» и т. п.

Часто читатель вместо того, чтобы привлечь опыт из повседневной жизни, заимствует его из своей же межтекстовой компетенции. (Например, «ограбление поезда» — ситуация «заигранная» благодаря вестернам, а не действиям реальных нарушителей закона.)

В «объеме памяти» читателя хранятся правила общения с литературным произведением. Знание определенных кодов по-

¹⁶ Термин «энциклопедия» У. Эко употребляет в максимально широком смысле: по сути дела, речь идет о полном объеме памяти того или иного культурного коллектива.

Eco U. The role of the reader, p. 21.

зволюет ему распознать, когда данное выражение используется риторически, отбрасывает наивную интерпретацию тропов. «Однажды, жили-были», например,— это закодированное выражение, дающее сигнал, что: 1) события происходят в неопределенной, внеисторической эпохе, 2) что сообщенные происшествя «нереальны», 3) что автор хочет рассказать вымышленную историю.

В памяти читателя хранятся также правила жанра и других литературных конвенций.

Но «межтекстовая компетенция» — это, так сказать, требование, предъявляемое к читателю. Для реализации необходимых значений сопоставление между представленными семемами — недостаточно. К тексту также предъявляется требование — необходимость существования оператора — темы (топос классической риторики, «мотив» в понимании Веселовского, «дескриптивная система слова» в понимании Рифатера).

Когда мы встречаем двусмысленное предложение или отрывок, мы можем понять его, лишь обратившись к теме текста.

У Эко приводит забавный для строгого литературоведческого труда пример: «Чарльз любит свою жену два раза в неделю. Так же и Джон».

Добродетельный читатель поймет этот отрывок как статистическое сообщение о сексуальном ритме двух пар. (Тема отношения между Чарльзом и женой; Джоном и его супругой.) Читатель с более свободным воображением сочтет, что это описание своеобразных отношений в треугольнике. (Тема: отношение между женщиной и двумя мужчинами.)

Неосторожно было бы говорить об одной теме текста. В действительности текст может функционировать на базе соединения: 1) темы предложения, 2) темы дискурса, 3) темы повествования.

Темы не всегда ясны. В большинстве случаев читатель должен догадаться, где спрятана настоящая тема.

Образцовый читатель произведения, после того как актуализировал дискурсивный уровень, и зная, что «происходит» в произведении, обладает способностью суммировать это, устанавливая фабулу.

Фабула не воспроизводится только тогда, когда текст окончательно прочитан. Фабула всегда «переживается» читателем шаг за шагом. Так как каждый момент чтения влечет за собой определенные изменения в сюжете, читатель должен совершать постоянные промежуточные операции — заполнять смысловые разрывы для того, чтобы восполнить картину цельного мира. Читатель «загадывает» о грядущих событиях, строит свои предположения. Конец текста не только подтверждает или опровергает последние предсказания, но также удостоверяет подлинность или ложность всей системы гипотез, на которые осмелилось воображение читателя.

Новелла Альфонса Аллэ «Вполне парижская драма» выбра-

на У. Эко для образцового прочтения. Недаром и глава, посвященная ей, называется «Lector in fabula». Эта часть работы особенно интересна с точки зрения методики анализа: выводы, сделанные У. Эко, позволят и нам подвести некоторые итоги.

Прежде всего, У. Эко подчеркивает, что чтение произведения делится на две фазы: наивное и критическое¹⁸. Некомпетентный читатель останавливается на первой стадии, более же подготовленный адресат полностью проходит весь путь общения с текстом. Наивный читатель новеллы Альфонса Аллэ будет неспособен насладиться историей, он не сможет отделаться от чувства, что его провели. Критичный же читатель поймет, что противоречивое и ошеломляюще-непонятное завершение, казалось бы, простенького (из-за знакомых сценариев — «семейная ссора» и т. п.) повествования служит для того, чтобы показать, что существуют различные типы восприятий текста.

На какие же течения делит У. Эко море художественной литературы, ставя их в зависимость от степени читательского сотворчества?

Одни — «закрытые» произведения — создание массовой культуры, на первый взгляд сладкоречиво претендующие на читательское участие, на самом деле подсовывают готовые шаблоны мышления. Для других — художественно-совершенных «открытых» работ — необходим максимум вторжения и не только на уровне фабулы.

«Драма» Альфонса Аллэ занимает промежуточное положение: она искушает образцового читателя соблазном неумеренного домысливания, а затем наказывает его за избыток усердия.

Таким образом, У. Эко выделяет еще одну группу произведений — творения, каждое слово которых осмысляет себя, «клуб избранных», председателем которого является «Тристам Шенди» Стерна. К подобным, по словам С. Бочарова, «структурно-самосознательным романам, стоящим в начале литературного цикла»¹⁹, мы можем отнести «Евгения Онегина», «Дон-Кихота».

Перевес в описании качеств текста и качеств читателя, как мы видим, заметно клонится в сторону текста. Все характеристики образцового читателя, предполагаемые операции ума и воображения экстраполированы из его стратегии, но тем интереснее тот факт, что после завершения теоретических изысканий У. Эко был проведен эксперимент: статистические опросы реальных читателей «во плоти и крови», и их действительные реакции, понимание ими смысла как отдельных кусков, так и

¹⁸ Более подробную характеристику подобного же деления процесса чтения мы встречаем в трудах М. Рифатера. Об этом см. ниже.

¹⁹ Бочаров С. Г. «Форма плана»: (Некоторые вопросы поэтики Пушкина). — Вопр. лит., 1967, № 12, с. 135 (примеч.).

целого соответствовали уже сформированной модели восприятия.

У. Эко — и в этом плодотворность его изысканий — использует категорию «образцового читателя» не для выяснения множества его реакций на художественное творение, а, напротив, для обретения *реальности* текста, для защиты текста от множества интерпретативных решений. В теории У. Эко, подтвержденной, как видим, практикой, так же как и в теории близкого ему по многим выводам американского ученого М. Рифатера, именно текст, несмотря на то, что исследователи, казалось бы говорят о читателе, получает свое определение, градацию активно и пассивно действующих факторов.

М. Рифатер так же, как и У. Эко, не интересуется «читателем» самим по себе с его психологическими реакциями и т. п., эта категория необходима исследователю скорее в качестве критерия стилистического анализа, освобождающего текст и от субъективных наслоений, и от сужения мира произведения до восприятия отдельного индивида, который в нем видит только то, что соответствует его личному знанию и компетенции.

В своей первой книге «Эссе по структуральной стилистике»²⁰ М. Рифатер, прежде чем приступить к дальнейшим размышлениям, обосновывает *объективность* своих суждений вводя категорию «архичитатель». Впрочем, «архичитатель» (*archilecteur*) в первом издании сборника²¹ назывался «средним читателем», что казалось М. Рифатеру очень удобным, так как он равно отстоял и от поверхностной «дешифровки», и от «сверхчитателя», который вносит в текст содержимое всей своей культуры и изысканной эрудиции, не задаваясь вопросом, соответствуют ли им смысл произведения. К сожалению, термин дал повод для всякого рода недоразумений: его понимали или как результат статистических подсчетов, или как синоним заурядного мышления, и ученый вынужден был его заменить.

«Архичитатель» М. Рифатера символизирует группу информантов, которые реагируют на определенные места в тексте, таким образом посредством единства их реакций устанавливается существование в тексте стилистических приемов. Архичитатель — это своего рода волшебная палочка, используемая для определения плотности смыслового потенциала, закодированного в тексте.

«Если писатель хочет, чтобы его намерения достигли цели, он должен контролировать декодирование самим закодированием, стараясь привлечь внимание читателей к тем элементам речи, которые кажутся ему важными, и сделать так, чтобы они не

²⁰ *Riffaterre M. Essais de stylistique structurale. Paris, 1971.*

²¹ *Ibid.*, статья «Критерий стилистического анализа». См. ее перевод в кн.: Новое в зарубежной лингвистике. М., 1980, вып. 9. В этой статье сохранил первоначальный термин «средний читатель».

ускользнули даже при самом поверхностном чтении»²². Свою задачу М. Рифатер видит в том, чтобы превратить целиком субъективную реакцию читателя на стиль в объективное средство анализа, чтобы под слоем личных суждений найти константу, закодированный потенциал.

Как обобщающий термин для группы читателей, обладающих различной компетенцией, он позволяет эмпирически достоверно учесть и семантический и прагматический потенциалы, заключенные в тексте. Путем простого накопления численных данных М. Рифатер надеется уменьшить степень отклонений, неизбежно возникающих из субъективных настроений реальных читателей. Он утверждает, что стилистический прием возникает на фоне стилистического контекста, указывая, таким образом, на плотность в закодированном послании, которая обнаруживается архичитателем. Такого рода подход минуя трудности, свойственные теории «отклонения», которая видит стилистический прием в любом отклонении от языковой нормы. (Последователи этой теории — Уэллек и Уоррен, Мукаржовский, Сейс и др.). «Дело не в том, — пишет М. Рифатер, — что языковая норма фактически неопределима, а в том, что она нерелевантна, так как... читатель основывает свои суждения (а автор свои приемы) не на какой-то идеальной норме, а на своем индивидуальном понимании принятой нормы (т. е. на том, что „сказал бы“ читатель, будь он на месте автора)»²³. Итак, автор создает контекст, на его фоне — стилистический прием, затем снова контекст.

Но даже архичитатель как коллективный термин для группы информантов не спасает автора от ошибок. Само установление интертекстуальных влияний предполагает различную, не сводимую к общему знаменателю компетенцию. Ведь интертекстуальность присутствует *только* в сознании читателя, обращение к иным текстам происходит только в форме воспоминаний, может быть и не всегда четких. Поэтому интертекстуальность — понятие непостоянное, она то суживается до одного текста, то расширяется, стремясь к бесконечности, в зависимости от эрудиции читателя. Как М. Рифатер в своих трудах обойдет эту, без сомнения, осознаваемую им трудность?

В следующей книге М. Рифатера «Семиотика поэзии»²⁴ концепция «читателя» получила свое дальнейшее развитие. Если в предыдущем произведении необходимость «читателя» для анализа художественного текста была обоснована теоретически, то теперь «читатель» стал практическим незаменимым инструментом исследователя.

Правда, очевидно, и термин «архичитатель» не удовлетворил М. Рифатера, так как в книгах «Семиотика поэзии» и «Про-

²² Новое в зарубежной лингвистике, с. 73.

²³ Там же, с. 82.

²⁴ *Riffaterre M. Semiotics of poetry.* Bloomington; London, 1978.

дукция текста»²⁵ любые приставки перед словом «читатель» исчезают, но сама категория становится более зримой.

Причина конкретизации понятия «читатель» происходит за счет главной установки автора, о которой декларируется в обеих книгах: «Теперь многие литературные исследования,— заявляет М. Рифатер,— представляют собой системы интерпретаций, в которых символы, формулы и „попоны“ теории затемняют вопрос о реальности текста»²⁶.

М. Рифатер пишет, что он более чем когда-либо убежден, что ни одна теория не заслуживает изучения, если она прочно не основана на феномене, который она освещает.

«Литературный феномен,— по определению М. Рифатера,— это не только текст, но также его читатель и совокупность реакций, возможных для читателя текста»²⁷.

Ограничив таким образом свой материал, М. Рифатер ставит перед собой следующие три вопроса: в действительности ли воспринимаются читателем описываемые исследователем явления? Обязан ли читатель всегда видеть то, что он видит, или ему оставлена определенная свобода? И, наконец, как именно проходит восприятие текста?

М. Рифатер различает две стадии чтения: эвристическое и ретроактивное. Декодирование художественного произведения начинается на этапе первого эвристического чтения: с начала и до конца текста, с верха до низа страницы. Состоится первая интерпретация — смысл²⁸ схватывается именно на этом этапе.

Подход читателя к тексту зависит от его лингвистической компетенции — на первой стадии прочтения слова прежде всего соотносятся с вещами. Лингвистическая компетенция включает в себя также способность читателя воспринимать переносный смысл слов — распознавать фигуры и тропы.

Лингвистическая компетенция позволяет читателю воспринимать аграмматикалии²⁹ — он не может не заметить их, так как контроль текста, по мнению ученого, над их восприятием абсолютен.

Но читателю необходимо, помимо лингвистической, обладать еще и литературной компетенцией, которая заключается в знакомстве читателя с дескриптивными системами, темами и ми-

²⁵ *Riffaterre M. La production du texte. Paris; Seuil, 1979.*

²⁶ *Riffaterre M. Semiotics of poetry, p. IX.*

²⁷ *Riffaterre M. La production du texte, p. 9.*

²⁸ М. Рифатер четко различает понятия «смысл» (meaning) и «значение» (significance). Формальное и семантическое единство, которое включает все индексы «неясностей», М. Рифатер называет «значением», оставляя термин «смысл» для единства последовательно выраженной информации на миметическом уровне. Задача читателя — через «смысл» постигнуть «значение».

²⁹ М. Рифатер широко использует термин «аграмматикалия» (ungrammatical), подразумевая под ним слова и выражения, отклоняющиеся от обычной нормативной грамматики и лексикона. Причем если в одной системе слово является аграмматичным, то всегда существует система, где оно — нормативно. Аграмматикологии — знаки вторжения другого текста.

фологией общества и, конечно, с другими текстами. Только литературная компетенция может позволить читателю отозваться должным образом на смысловые пробелы и сжатия в тексте (например, недостаточно подробное описание или цитирование без ссылок) и дополнить их, не повинуюсь своему вольному воображению, а в соответствии с гипограмматической³⁰ моделью.

Основной вопрос — ограничено ли читательское воображение архитектурным замыслом писателя или каждый читатель видит в произведении что-то свое — М. Рифатер решает довольно четко. Он считает, что произведение диктует читателю единственное восприятие (отклонения, конечно, присутствуют, но незначительные), так как произведение выстроено таким образом, что читатель останавливает свое внимание на определенных местах и не может их миновать, как бы невнимателен он ни был.

Что же за объективная «схема», если воспользоваться выражением Р. Ингардена, дается в произведении? Как выражается «плотность смыслового потенциала», заключенная в отдельных строках, «проглядеть» которые не может даже и не слишком компетентный читатель?

В поэтическом произведении³¹ существуют поэтические знаки — «слова или фразы, имеющие отношение к пониманию значения стихотворения»³². Отношения бывают идеолектически или классовыми. Они могут быть названы идеолектически, если поэтическое качество знака свойственно только одной изучаемой поэме. Поэтический знак является классемой, если его поэтичность узнана читателем благодаря эстетическим условиям, находящимся *вне* индивидуальных черт слова или фразы, т. е. независимо от контекста.

«В каждом случае продукция поэтического знака определяется гипограмматическим происхождением: слово или фраза поэтизируются, когда они соотносятся с предшествующей словесной группой»³³.

М. Рифатер, предлагая термин «гипограмма», рассматривает различные типы гипограмм: семы и предположения, клише (или цитаты), дескриптивные системы. Примером гипограммы,

³⁰ Термин «гипограмма» (*hypogramme*) М. Рифатер производит по аналогии с термином Ф. де Соссюра «параграмма» (*paragramme*), который подразумевал под ним фрагменты слов, рассеянные в предложении. М. Рифатер видит отличие своего термина в том, что гипограмма — это слова или группы слов, встроенные в синтагму, конструкция которой отображает внутренние семантические очертания ключевого слова. Об этом см. подробнее в ст. «*Paragramme et signification*» в кн. «*La production du texte*», р. 75—88.

³¹ М. Рифатер разбирает все свои положения на поэтических примерах, считая, что «поэзия особенно неотделима от концепции текста» (см.: *Riffaterre M. Semiotics of poetry*, p. 2).

³² *Ibid.*, p. 23.

³³ *Ibid.*

формирующейся из семы слова, может быть семема³⁴ зернового слова «флейта». «Флейта» кроме своего основного значения влечет за собой такие семы, как «аудиенция», «мелодичность», но также и «простота», «деревенское веселье», так как семантически неразрывно связана с Паном.

Гипограммы типа *клише и дескриптивных систем* отличаются от предыдущей категории тем, что они уже актуализированы в неизменных формах в читательском сознании. Они — часть его лингвистической компетенции.

Клише — это хорошо проверенный образец, несущий на себе след особенно удачной фразы, давно произнесенной в первый раз и всегда содержащей троп, консервированный и сохраненный стилистический замысел. Например, образ цветка на краю бездны: «...cette fleur des champs voisine des pavès m'a ouvert un abime de réverie» (V. Hugo).

Дескриптивные системы — более сложны, чем сеть предположений, образующаяся вокруг семы, но в своих простейших формах они очень близки к словарному определению зернового слова. Дескриптивная система — это паутина слов, которые возникают, ассоциируясь одно с другим, вокруг ключевого слова в соответствии с его семемой. Каждый компонент системы функционирует как метоним ядра, и эти отношения так сильны, что в любой точке текста, где система не совсем ясна, читатель в состоянии правильно заполнить смысловые пробелы и реконструировать целое представление.

М. Рифатер демонстрирует роль дескриптивной системы как гипогаммы, используя слово «*sourigail*» (окно, пропускающее свет в тюремное или чердачное помещение). Это слово воспринимается как постоянно поэтическое в литературном дискурсе, без всяких ссылок на контекст, и что особенно удивительно, своими качествами оно не обязано существованию литературной темы и мотива. «Поэтическая жизненность нашего слова образуется благодаря его дескриптивной системе, характеризующейся заключенными в ней полярными представлениями:

1) между узостью окна и тем искушением, которое оно порождает;

2) между глухой стеной и открывающимся простором;

3) между ограниченностью окна и бесконечностью, в которую оно смотрит»³⁵.

Анализ дескриптивных систем слов позволяет М. Рифатеру сделать вывод, что полярность смыслов постоянно присутствует в гипогаммах; более того, именно она и создает наглядность существительного, выявляя его поэтическое естество. Даже если в памяти и не осталось ничего от того первого яр-

³⁴ Семема — совокупность сопровождающих значений, функционирующая как энциклопедия представлений, относящихся к значению слова. Ср. с «энциклопедией» У Эко.

³⁵ *Riffaterre M. Semiotics of poetry*, p. 43.

кого противопоставления, которое когда-то сделало такие, например, слова, как «цветок» и «бездна» неразлучными, их соединение и взаимная зависимость выживают. Таким образом, поэтическое слово не просто понимается, а распознается, как ядро, суммирующее и представляющее выражения, которые читатель вспоминает, пользуясь своей межтекстовой компетенцией.

Действующая сила, заключенная в гипограмме, не может быть увидена, а тем более определена без совершенного в уме сравнения между текстом и его гипограммой, т. е. без восприятия читателем подразумеваемого интертекста. Интертекст этот подразумеваемый, так как в произведении он актуализируется в форме аллюзий (намеков, ссылок), которые выглядят как отклонения от лексикона текста, но их аномальность уничтожается, как только читатель осознает, что они отсылают к текстам, находящимся вне поля его зрения. Подразумеваемый интертекст М. Рифатера должен быть четко отделен от концепции интертекста Р. Барта³⁶, которая провозглашает свободу читателя ассоциировать тексты наугад, повинаясь своей культуре или индивидуальным пристрастиям, разделяемым с другими лишь случайно. М. Рифатер же настаивает на том, что единственная свобода, которая остается на долю читателя,— это уверенность, что его чтение — не окончено, его задача не выполнена до тех пор, пока все аграмматикалии не будут устранены. Восприятие же читателем ключевых моментов текста строго контролируется, и автор строит свое повествование таким образом, что читатель *не может* миновать подобные смысловые уплотнения в тексте. Один и тот же текст в одних и тех же местах обречен породить у читателей с различной компетенцией нужные и предусмотренные автором ассоциации. Даже если интертекст изглаживается из памяти читателя, власть его, по утверждению М. Рифатера, не уничтожается. Если читатель неспособен расшифровать гипограмму отсылки мгновенно, то это влияет на сущность его реакций, но не на само восприятие сети непонятных ему фраз. Они функционируют как буйки, указывающие на места «затонувшего» смысла. Читатель ищет им объяснение в других частях текста, т. е. во внутренней системе отсылок в целом. Обычно читатель начинает свой путь познания в темноте и обнаруживает подразумеваемый интертекст позднее. Следовательно, утверждает Рифатер, мы должны включить в определение литературного феномена концепцию временной протяженности: произведение не только объект прогрессивного и ретроактивного чтений,— это система, чьи составные части способны к растяжимым (но всегда выраженным в слове и всегда контролируемым) отсылкам.

Однако такая уверенность в том, что все интертекстуаль-

Barthes R. Le plaisir du texte. Paris; Seuil, 1973, p. 58—59.

ные связи могут быть восстановлены читателем, уменьшается, как только автором приводится пример. Говоря о строке из стихотворения Френсиса Понджа «des pierres qui ont décloés leurs rauprières» (камни, раскрывшие свои веки), М. Рифатер утверждает, и не без основания, конечно, что в этой строке присутствует код цветка, представленный только глаголом «décloser», которого, по мнению ученого, достаточно, так как он довольно редок во французском языке. А «каждый французский ребенок знает, что этот глагол употребляется только со словом „розы“ из знаменитой декламации известных строк Ронсара:

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avait décloé
Sa robe de pourpre au soleil»³⁷.

Что ж, французский ребенок, может быть, и знает...

Вторую стадию чтения — не строго с первого листа до последнего, а дополнительное переосмысление только что прочитанного — М. Рифатер называет ретроактивной. Это время создания значения действительно герменевтического чтения и глубокой интерпретации. Работа читателя направлена от старта к финишу, поэтому он задним числом пересматривает и изменяет свое понимание прочитанного в свете того, что он в данный момент декодирует. Читая текст, он постепенно осознает — посредством ли сравнения, или просто потому, что он теперь способен связать воедино все нити текста, — что возникающие смысловые противоречия, воспринятые сначала как простые аграмматикалии, на самом деле представляют собой вариации или модуляции одной структуры — тематической, символической и др. Такое отношение к одной структуре конституирует теперь значение.

Максимальный эффект от ретроактивного чтения (кульминация его функции) — создание значения. Последнее, естественно, выявляется в конце произведения. Именно поэтому единицей смысла может быть слово или предложение, а единицей значения является весь текст.

Поворот от смысла к значению нуждается в концепции интерпретанта³⁸, основателем которой является Ч. Пирс. М. Рифатер использует концепцию Ч. Пирса и ее развитие У. Эко: «Интерпретант — реальный или кажущийся — это эквивалент знака проводника из другой семиотической системы»³⁹. Концепция интерпретанта необходима М. Рифатеру для характеристики знаков, функция которых заключается в руководстве читателем при компаративном или структуральном чтении.

М. Рифатер анализирует типы лексематических и текстуальных интерпретантов.

Лексематическими интерпретантами М. Рифатер называет

³⁷ Riffaterre M. Semiotics of poetry, p. 114.

³⁸ Не путать с интерпретатором, т. е. самим читателем.

³⁹ Eco U. A theory of semiotics, 1976, p. 70.

двойные знаки, т. е. слова-посредники, принадлежащие одновременно двум текстам: тому, который в данный момент читается, и созданному раньше другим автором. Сначала двойной знак воспринимается читателем как аграмматикалия, как нечто не свойственное данному тексту, но как только читатель восстановит «родословную» знака, как только текст начинает восприниматься в постижении всех связей его с миром литературы, несовместимость знака с текстом уничтожается.

В качестве примеров двойных знаков можно привести каламбуры — открытые ссылки на другого автора или названия, намекающие на скрытый смысл или смысл, сбереженный для посвященных. В таких случаях они одновременно представляют творение, которое они венчают, и в то же время отсылают к другому тексту, указывая тем самым, что именно там можно найти ответы на загадки собственного текста. Другой текст просвещает читателя посредством сравнения, причем структуральное сходство между творением и его текстуальным референтом воспринимается, несмотря на возможные различия, на дескриптивном и повествовательном уровнях.

Текстуальный интерпретант, в отличие от лексематического, не является словом, отсылающим к тексту, в котором читатель должен найти герменевтический ключ, а представляет собой фрагмент текста, действительно процитированного в произведении. Причем типографических сигналов — кавычек и т. п. — может и не быть, цитирование бывает выборочным, неполным, в таких случаях читатель должен сам дополнить процитированный фрагмент воспоминаниями и предположениями.

Текстуальный интерпретант руководит читателем двумя способами: во-первых, помогает читателю сосредоточиться на интертекстуальности, особенно на том, как именно в произведении осуществлен тип интертекстуального конфликта между присутствующими кодами разных систем: и, во-вторых, интерпретант функционирует как модель для производства гипотез будущих текстов.

Все конкретные анализы стихотворений М. Рифатера — увлекательные путешествия в глубь времен. Они интересны с точки зрения методики и соприкосновения со знаниями самого ученого. В строках из стихотворения Кокто:

«Car votre auberge, o morte, ne porte aucune enseigne
J'y voudrais voir, de loin, un beau cygne, qui saigne»⁴⁰, —

каждое слово — лебедь, кровь, вывеска — воспринимается М. Рифатером, как островок, окруженный морем ассоциаций. Он указывает, где и когда, в каком контексте оно употреблялось, какие притоки смыслов вливаются в данное стихотворение с воспоминаниями о предыдущих местах обитания слов. Но со-

⁴⁰. «Так как твоя харчевня, о смерть, не имеет вывески, я хотел бы там увидеть издалека прекрасного лебедя, истекающего кровью» (см.: *Riffaterre M. La production du texte*, p. 79).

гласиться с мнением ученого, что «редкий читатель затруднится восстановить пропущенный контекст», мы не можем. В последних книгах М. Рифатера речь идет о суперинтеллектуальном, просвещенном и посвященном читателе.

В изысканиях двух ученых — У. Эко и М. Рифатера — много общего: и постоянное, с самых ранних статей, внимание к роли читателя, и общая семиотическая платформа, и — главное — убеждение в *реальности*, объективности текста и авторских (Эко) либо текстовых (Рифатер) указаний. В своих книгах ученые анализируют не вольные эмоции адресата, воспринимающего произведение, а четкую и объективную стратегию самого текста. Поэтому и наш разговор все время выходит далеко за пределы описания собственно читательского восприятия.

Но при многих совпадениях в концепциях ученых есть и принципиальные различия. Прежде всего в работах У. Эко осуществлен ценностный подход; ценность произведения непосредственно связана со степенью участия читателя в его завершении. Затем У. Эко выстраивает четкую иерархию: автор — текст — читатель. Автор, его замысел, всегда присутствуют в рассуждениях ученого. Авторитарный режим довлеет над восприятием художественного творения. В теории М. Рифатера «творца» не существует («il ne reste de l'auteur que le texte») ⁴¹, рассматриваются взаимоотношения только текста и читателя, без учета авторского замысла и уровня его воплощения.

Различие немаловажное, так как оно ведет к тому, что «текст» М. Рифатера погружен в межтекстовую реальность до такой степени, что в нем не остается ничего уникального, авторского: он представляет собой комбинацию из уже знакомых, бывших в употреблении кодов. На долю читателя не остается ничего иного, как восхищаться не новым, открывшимся ему авторским видением мира, а связями, которые искусно вновь соединили пришедшие из интертекстуальности гипограммы. «Текст» как бы тонет в интертекстуальности, отношения текст—читатель постепенно заменяются отношениями интертекст—читатель, что подрывает *конкретность* концепции читателя, выдвинутой М. Рифатером. Ведь если качества читателя, продиктованные концепцией текста, более или менее реальны и перечислимы, то качества читателя интертекста стремятся к бесконечности.

М. Рифатер создал образ целого мира литературы, где все переплетено и взаимосвязано, где существует одно, общее кровообращение: «произведение сообщает смысл, только отсылая от текста к тексту» ⁴². Каждое слово строки несет с собой напоминание о предшествующем произведении, которое должен держать в своем уме читатель, с каждым новым словом количество связей все увеличивается, тексты просвечивают один сквозь другой,

⁴¹ Riffaterre M. Essais de stylistique structurale, p. 47.

⁴² Riffaterre M. Semiotics of poetry, p. 34.

и читатель должен обладать уникальной компетенцией, чтобы восстановить все межтекстовые связи. А связи эти так крепки, судя по анализам М. Рифатера, что если изъять текст из литературного моря, он, подобно морской ракушке, потеряет все свои изумрудно-розовые краски, потускнеет и превратится в кусок темно-серой извести.

Мысль о рождении литературы из уже существующего наследия не нова, трудно перечислить всех предшественников М. Рифатера, обладавших различными ориентациями: это и русские формалисты, и Элиот, а в наше время — приверженцы семиотических методов изучения литературы.

Писал о всеобщей связи между художественными текстами и М. М. Бахтин: «Ни одно высказывание не может быть ни новым, ни последним. Оно только звено в цепи и вне этой цепи не может быть изучено»⁴³.

Но в постановке и решении проблемы саморазвития литературы М. Рифатер стоит ближе всего к позиции структуралистов, в частности Ц. Тодорова, который считает, что вообще следует говорить «не о генезисе, возникновении текстов из чего-то нетекстового, а исключительно только о переработке одних текстов в другие»⁴⁴. С этой точки зрения, свойственной многим западным исследователям, убедительно полемизировал М. Храпченко, предупреждая о недопустимости «сведения неповторимого, оригинального в художественной культуре, к уже известному, к перемене информационных кодов»⁴⁵.

Художественное произведение действительно несет в себе сконцентрированный опыт всех книг, ему предшествовавших, но у каждого писателя повторение литературной ситуации, реминисценции, отсылки к другим текстам обновляются современной автору действительностью, уникальным авторским видением мира жизни и мира литературы (поэтому каждый «бродячий» сюжет — нов, каждый образ — неповторим).

Каждому автору, безусловно, хотелось бы, чтобы творение его воспринималось адекватно замыслу, но его, казалось бы, выстраданное муками творчества право на то, чтобы свое понимание своего же произведения считать самым верным, подвергается, как мы видим, если уж не полному отрицанию, то явному сомнению на протяжении не одного десятилетия: «Замысел художника не может лишить нас права на свободное отношение к его произведению, его толкование не может считаться непрекаемым, не может и не должно заменять на самостоятельную работу мысли»⁴⁶.

⁴³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 340.

Тодоров Ц. Поэтика.— В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975, с. 98.

Храпченко М. Природа поэтического знака.— В кн.: Семиотика и художественное творчество. М., 1966, с. 33.

⁴⁶ Горнфельд А. О толковании художественного произведения.— В кн.: Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916, т. 7, с. 6.

Мысль русского литературоведа начала века оказывается близкой западногерманскому ученому В. Изеру. И если отрицание доминанты авторского видения мира и указующего перста привело теорию М. Рифатера к размыванию границ конкретного произведения, то В. Изер, устанавливая равенство в отношениях «текст—читатель», склоняется к мнению о «множественности восприятий текста».

Он категорично утверждает, что, так как «каждое отдельное мнение отражает только один представленный аспект, литературный объект никогда не достигает конца своей многоликой определенности»⁴⁷.

Эта мысль тяготеет к отрицанию возможностей всякого научного анализа литературного произведения.

Концепция «имплицитного читателя» выкристаллизовывалась у В. Изера постепенно. В только что процитированной статье 1971 г. пафос ученого направлен на доказательство идеи, с которой начинает каждый автор, пишущий о проблемах восприятия: «Текст может быть вызван к жизни, только когда он читается».

В этой статье В. Изер не уточняет еще, о каком читателе идет речь — рассматривается ли некая средняя реакция читателя или речь идет о субъекте с определенными требуемыми качествами (владение культурой и т. п.). Практически присутствует первоначальное деление, свойственное почти всем исследователям, занимающимся этим вопросом: читатель, который способен связать воедино все перспективы, предложенные ему автором, и читатель, который от этого «отмахнется».

Четко сформулированная теория «имплицитного читателя» появляется в фундаментальных трудах ученого «Имплицитный читатель» (1976) и «Акт чтения» (1978). «Корни его (читателя.— О. С.) погружены в структуру текста, он — целиком сконструирован и никаким образом не должен отождествляться с реальным читателем»⁴⁸.

Имплицитный читатель — текстуальная структура, предвосхищающая реакции реципиента, не определяя его. Эта концепция предвидит роли, взятые на себя каждым реципиентом, и она сохраняет актуальность даже тогда, когда тексты как бы игнорируют или активно исключают своего возможного адресата.

Концепция объединяет два взаимосвязанных аспекта: роль читателя как структура текста и роль читателя как структурный акт.

Произведение, не являясь копией действительности, создает реальность, которая не существует сама по себе и может быть вызвана к жизни только способностью читателя к формированию и восприятию идей. Актуальное содержание мысленных образов,

Iser W Indeterminacy and Reader's Response in Prose Fiction; Aspects of narrative. N. Y.; L., 1971, p. 10.

⁴⁸ *Iser W* «The act of reading»: A theory of aesthetic response. Baltimore, 1978, p. 34.

предложенных текстом, будет налагаться на читательский опыт, как на фундамент.

По В. Изеру, точка зрения, предложенная текстом, позволяет читателю увидеть вещи с совершенно необычной для него стороны, более того, «точка зрения» текста должна быть рассчитана на все типы читателей. При общении с текстом читатель занимает такую позицию, которая позволяет ему соединить все предложенные перспективы. (Обычно текстом представлены четыре перспективы: повествователь, персонажи, сюжет и фиктивный читатель. Они отличаются друг от друга по степени важности, но ни одна из них не идентична значению текста.)

Роль читателя состоит из следующих основных компонентов: различные перспективы, представленные в тексте; мыслительная операция, при помощи которой он соединяет их вместе; и фокус — место встречи, где они все соединены.

Хотя текстуальные перспективы даны в тексте, их последовательное соединение и финальная встреча лингвистически не сформулированы и поэтому должны быть домыслены читателем. Текстуальная структура и структурный акт соотносятся между собой как намерение и реализация. Но структура текста, считает В. Изер, допускает различные пути реализации.

Процесс восприятия текста, намеченный У Эко, схож во многих чертах с описанием «феноменологии чтения» В. Изера.

Главная существенная разница между их концепциями заключается в том, что, по мнению У. Эко, тема текста нацеливает на организацию единого уровня смысла (изотопа, по выражению А. Греймаса). Изотоп же обеспечивает *единообразное прочтение текста*.

В. Изер считает, что текст допускает различные пути реализации, т. е. каждый видит в произведении что-то «свое» и волен трактовать его, ориентируясь на свое субъективное мнение. «Хотя понятно,— пишет В. Изер,— что акт понимания руководится структурой текста, полный контроль никогда не будет осуществлен и каждый чувствует приблизительность восприятия»⁴⁹.

У Эко, как мы видели, более оптимистичен. Текст, по его мнению, строго направляет интерпретацию и приготавливает мыслительные операции образцового читателя.

В упомянутой статье В. Изер утверждает, что главная характеристика статуса литературного текста — это его позиция на полдороге между миром реальных объектов и миром собственно читательского опыта. Это «идеальное пространство» между текстом и читателем В. Изер и изучает, не подходя близко ни к тому, ни к другому. Именно поэтому теории ученого не хватает конкретности в характеристике объективных особенностей текста и читателя и «реальных» советов, к которым все равно тяготеет даже самый «теоретически» настроенный читатель В. Изера.

⁴⁹ *Iser W Indeterminacy and the Reader's Response...*, p. 24.

Концепцию «фиктивного читателя», о котором упоминает В. Изер, говоря о перспективах, предложенных текстом, подробно развивает Эрвин Вульф⁵⁰.

Подразумеваемый читатель осуществляет в себе не только уровень понимания современного писателю общества, его концепции и обычаи, но также желание автора, с одной стороны, выразить этот комплекс отношения к миру, а с другой — повлиять на него. Изучение подразумеваемого читателя требует от исследователя детального знания современного автору общества, социальной истории того времени. Характеристика образа подразумеваемого читателя позволяет реконструировать публику, к которой адресовался автор.

Нет никакого сомнения ни в пользе, ни в насущной необходимости уточнения фигуры реального читателя (хотя он всегда останется лишь реконструкцией). Однако при подобном исследовании все равно остается открытым вопрос, почему же через несколько поколений читатель может полностью воспринять художественный текст, хотя он и не является тем самым воображаемым-подразумеваемым читателем.

Мы должны различать воображаемого читателя и роль читателя в организации художественного целого. Воображаемый читатель — это всего лишь одна из нескольких перспектив взаимосвязанных и взаимодействующих друг с другом. А так как в нем исследователь видит прообраз реального читателя, то это всего лишь уровень понимания: ведь художественное произведение, пока дошло до нас, вобрало в себя духовную жизнь всех поколений, отделяющих нас от него.

Читатель, на которого рассчитано художественное произведение, не должен быть вытеснен реальным читателем с определенным складом ума, определенными границами познания и воображения: «Обращение к конкретному собеседнику обескрыливает... стих, лишает его воздуха, полета»⁵¹

⁵⁰ Теория Э. Вульфа близка к взглядам наших исследователей, в частности А. И. Белецкого (1922). А. И. Белецкий разрабатывал методологию этого вопроса и, установив термин «внутренние собеседники» автора, указывает на их типы: 1) воображаемые собеседники автора — «потомки»; 2) прямые единомышленники; 3) люди того же класса или той же социальной группы, что и сам писатель; 4) люди враждебного автору круга; 5) отвлеченные собеседники — «народ», «человечество». В. Ш. Кривонос на примере творчества Гоголя и Г. Ишук на примере творчества Толстого, используя методологию А. И. Белецкого, разбирают типы воображаемых собеседников писателей. Их сверхзадача — «создание истории русского читателя», т. е. в конечном счете создание образов реальных читателей. Те же задачи преследует В. В. Прозоров в своей книге «Читатель и литературный процесс» (изд-во Саратовского ун-та, 1975). Его интересует «социологический аспект, который, в принципе, не исчерпан». Используя творчество Л. Толстого и Салтыкова-Щедрина, он изучает проблему воздействия предполагаемого «внутреннего читателя» на художественную речь разных писателей. На тех же позициях стоят авторы сборников «Художественное произведение и его читатель» (Калуга, 1980) и «Художественное творчество и проблемы восприятия» (Калуга, 1978), изданных под редакцией В. В. Прозорова и Г. Ишука.

⁵¹ Мандельштам О. О собеседнике, с. 52.

Художественное произведение, может быть, и имеет столь таинственный «воздух» за счет рассчитанности на множественность сознаний. Когда произведение ориентировано на одного читателя, то и присутствует один план, когда на многих — то выявляются разные уровни, как круги ада: для неискушенных — первый круг, для вкусивших — иные. А создатель видит все.

До сих пор мы рассматривали модели читателей, созданные стратегией текста, диалог между читателем и текстом, автором и текстом находился в плоскости самого произведения, не выходя за пределы написанных строк. Английский литературовед Стэнли Фиш, предлагая свой термин «информированный читатель», говорит о диалоге, в который вовлекается художественный текст. С. Фиш развивает известное высказывание Гегеля: «Любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком». Поэтому его «информированный читатель» уже и не абстракция, но и не реальное существо, а гибрид того и другого — читатель, который делает все, что в его силах, чтобы соответствовать следующим требованиям:

1) «компетентно» говорить на языке, посредством которого создан текст;

2) в полной мере владеть семантическим знанием, которое подводит реципиента к пониманию. Сюда же входит знание идиом, лексических конструкций, профессиональных терминов и т. п.;

3) быть компетентным в литературных традициях⁵².

Концепция Стэнли Фиша неопровержима, но и трудна для исполнения. Действительно, для полноценного общения с текстом необходим именно такой «информированный» читатель. Но как определить степень его информированности?

Стэнли Фиш в курсе этих сложностей. Он пишет: «Мой метод преобразует своего приверженца: тот, кто им пользуется, является одновременно его инструментом, — именно это кажется необычным теоретикам. Мой метод затачивает и тебя самого. Короче, цель его не организовать материал, а совершенствовать умы».

Читатель посредством своей компетенции создает сам текст, его реакции следуют одна за другой во время процесса чтения, Значение текста, считает С. Фиш, создается именно в процессе смены реакций.

Статью Фиша как бы обрамляют две его книги, в которых он пользуется своим методом: книга «Пораженный грехом: читатель в „Потерянном рае“» (1967) и книга «Живущий храм: Джордж Герберт и наставление» (1978).

«Предмет моего изучения, — заявляет С. Фиш в книге „Пораженный грехом...“, — это читатель Мильтона»⁵³.

⁵² См.: *Fish S. Literature in the Reader: Affective Stylistics.* — *New literary history*, 1970, N 2, p. 145.

⁵³ *Fish S. Surprised by the sin. The reader in Paradise lost.* N. Y., 1967, p. 7.

Уникальность содержания поэмы, считает ученый, состоит в «бытии читателя в качестве участника событий и критика собственных действий». Мильтон — и в этом его не оцененная еще оригинальность, по мнению литературоведа, — воссоздает в сознании читателя (а именно оно является местом действия поэмы) драму Падения, заставляя его самого пасть, как пал Адам.

Несмотря на глубокий анализ поэмы, представленный в книге, с вышеизложенным главным тезисом ученого согласиться трудно. Вовлечение читателя в мир произведения — цель каждого настоящего автора, не ее ли добивался и А. С. Пушкин своими обращениями: «Где, может быть, родились вы или блистали, мой читатель»? Тем более, что перенесение на себя всех событий, изложенных в книге, свойственно и информированным, и наивным читателям. Кто не воображал себя Наташей Ростовой или Печориным? «Над вымыслом слезами обольюсь» — вот свидетельство полного сопереживания читателя авторскому замыслу.

В книге 1978 года «Живущий храм: Джордж Герберт и наставление» С. Фиш, руководствуясь своим главным положением о роли читателя как конструктивной части воплощения автором замысла, пытается найти ключ к полноценному восприятию поэмы Герберта «Храм».

Мнения литературоведов об этой поэме и ее авторе столь различны, что критической мыслью создано как бы два Герберта-поэта: один из них — непоколебимый в своих взглядах художник, который пишет, находясь в полном душевном равновесии; другой — изменчивый и неуверенный, и поэзия, которую он создает, — следствие глубоких духовных колебаний.

С. Фиш задает себе вопрос, почему, в силу каких особенностей произведений Герберта сосуществуют два столь различных суждения о творчестве этого поэта?

Ответ можно найти, по мнению С. Фиша, если правильно понять всю жизнь сопровождавший Герберта интерес к теории «катехизиса». Чем эта теория была близка творчеству поэта?

Наставник с самого начала обладает как бы готовым текстом в своем сознании; он не сообщает своему ученику истину, а подводит его к пониманию правильно поставленными вопросами.

Герберт сочувственно описывал в «Жреце храма» диалоги Сократа, в частности диалог «Мено», суть которого в том, что любое знание находится в человеке как бы в спящем состоянии, и задача наставника не в том, чтобы научить чему-то новому, а в том, чтобы «разбудить спящее». (Но, к слову сказать, Сократ провозглашал самодостаточность индивида, в то время как знания и спасение достигаются у Герберта при помощи другого пастыря. В этом различии отражено язычество Сократа и христианство Герберта.)

С. Фиш считает, что для проникновения в суть поэзии Гер-

берта, нужно только заменить позиции наставника и его ученика на позиции поэта и читателя. «Поэзия Герберта — стратегия,— пишет Фиш,— и, таким образом, как стратегия она имеет много общего с наставнической практикой пастора по форме и по цели. Цель — вовлечение читателя в обучение самого себя, а форма — это подведение читателя хорошо поставленными вопросами к тому, что он не знает»⁵⁴. Но речь идет не о диалоге в поэме, а о «„диалоге“, в который вовлечена поэма»⁵⁵.

Поэту присуща стабильность сдерживаемого замысла, а читателю — реализация этого замысла. Ответ, т. е. смысл поэмы, формулируется не просто в конце поэмы, каждый момент ее — развивающийся ответ⁵⁶.

Но для того чтобы вступить в диалог с произведением и постепенно познать его значение, надо заключать в себе возможность подобного диалога — быть тем самым «информированным» читателем. (Отсюда можно заключить, по мнению С. Фиша, что критики, считающие Герберта колеблющимся и неуверенным в своих собственных взглядах, были попросту не готовы к сотрудничеству с текстом: они не вступили в диалог, и поэтому продуманные автором реплики и косвенные вопросы казались безответным слушателям пустыми отступлениями.)

С. Фиш анализирует сменяющие друг друга реакции читателя, поэтому, согласно его концепции, восприятие произведений, а не они сами имеют начало, середину и конец. Этим утверждением С. Фиш не затачивает, а подтачивает, если воспользоваться его собственным выражением, свой метод. Если степень информированности «слабее» или вообще не выяснена, то и реакции читателя перестают быть полноценными. Что же тогда остается на долю литературоведов? Как использовать опыт информированного читателя в анализе художественного целого?

Но само определение информированного читателя в целом продуктивно. Так же ценно указание на то, что вопросы, которые ставит текст, дают толчок воображению читателя. «Вопросы» могут быть не только в качестве прямых обращений, но и в качестве «неясностей» для читателя, «пустот» («неточностей», по выражению Д. Лихачева). Сознание читателя стремится заполнить эти пустоты своим собственным воображением⁵⁷.

⁵⁴ Ibid., p. 27.

⁵⁵ Ibid., p. 35.

⁵⁶ Ср.: «Смысл литературного текста — это не поддающаяся определению сущность, а динамическое событие».

⁵⁷ Развернутый анализ моментов текста, которые требуют усиленного читательского участия и вообще не могут быть поняты без напряженной работы ума, дан в книге В. Изера «Акт чтения». Он считает, что «именно элементы неопределенности и позволяют тексту сотрудничать с читателем, в том смысле, что они подталкивают его к участию в создании и понимании произведения» (с. 24).

В заключение нашей статьи правомерно поставить вопрос: какую помощь в анализе художественного произведения оказывают литературоведу концепции «читателей»?

Любое художественное произведение — от так называемой легкой литературы до серьезной — несет в себе свое прочтение, потоки смыслов, направленные от слов, образов, представлений. Не одно столетие остается нерешенным вопрос, что заключает в себе книга — безграничное ли множество толкований или программу, строго руководимую выявлением единого смысла.

Решить этот спор призвана категория «читатель», лишь последнее время появившаяся в арсенале литературоведов. (Решить, конечно, оставаясь в традиции литературоведения — приближаясь к истине, но не достигая ее.)

Итак, существуют две проблемы, которые необходимо строго разграничивать.

Проблема первая — произведение и «гипотетический» читатель, находящийся вне ткани текста. Этой проблемой занимаются исследователи с различными ориентациями: психологической, историко-литературной и др.

Для литературоведа, ищущего объективной основы анализа художественного произведения, концепция восстановления «восприятия» текста тем или иным читателем в основе своей неприемлема, так как хотя и можно вывести среднестатистическое мнение о книге и средний культурный потенциал читателя определенной эпохи, знания о котором помогут исследователю предполагать, какие стороны произведения были понятны, а какие нет, в целом все изыскания остаются лишь догадками: нет фундамента, единой основы, опираясь на которую можно доказать свои предположения.

Если изучать художественное произведение по предлагаемым реакциям «информированного» эрудита, в нем не остается ничего объективного, ничего не зависящего от произвольного толкования реального читателя, обладающего своими симпатиями, построениями и пр. Читатель вращается «в кругу своей личной мысли» (выражение А. Потебни), и художественное произведение тонет в ней, превращаясь в «личную мысль» одного из множества читателей, причем совершенно отличную от «мыслей» других читателей.

Поэтому и возникает у Стэнли Фиша убежденность в бесконечной относительности каждого прочтения, а у В. Изера в бесконечной многоликости литературного объекта. Если все прочтения отличаются друг от друга в той же степени, как неповторимы индивидуальности читателей, то отпадает необходимость изучать «контексты», авторский замысел, реалии, восстанавливать генеалогию произведения. А это означает не что иное, как отказ от культурного наследия.

Словом, в проблеме «произведение и реальный читатель» внимание исследователей нацелено не на специфику создания

литературного произведения, а на специфику проблем его восприятия.

Проблема вторая — читатель в произведении: читательское присутствие как художественный феномен выявляется в качестве начала, организующего художественное целое.

Для изучения читателя как необходимого компонента художественного целого представители рецептивной эстетики отрешаются от восприятия слова «читатель» в семантическом поле — читатель — человек (пусть и предполагаемый, со «средними» реакциями). При этом понятие «читатель» воспринимается как категория поэтики. В таком качестве читатель в рецептивной эстетике выступает как «охранительный» компонент в художественном произведении, роль его заключается в организации художественного целого. Организация эта необходима для очищения произведения от «сонма индивидуальных конкретизаций» (по выражению Ингардена). Чтобы преодолеть субъективизм, грозящий буржуазным рецептивно-эстетическим концепциям, необходимо выявить неизменяемое ядро произведения, действующее во все времена, необходимо ограждение произведения от произвольных толкований, которые зачастую ведут к столь существенным изменениям его смысла, что полностью меняют жизнь художественного явления в последующие эпохи.

Категория «читатель» неразрывно связана в произведении с категорией автора. Единственным критерием для читателя Федор Сологуб назвал «общий духовный облик поэта»⁵⁸. Только углубление в авторскую личность, в творческую историю создания книги, изучение мира, подсказавшего писателю творение, позволяет достичь полного понимания произведения.

Проблема изучения роли читателя в организации художественного целого имеет объективную основу. Однако в трудах буржуазных ученых эта проблема субъективизируется, и в нее привносится релятивное начало (понимание текста становится относительным и произвольным). Истинно научное понимание роли читателя в социальной жизни текста позволяет рассматривать произведение уже не как имманентную, закрытую структуру, а как продукт культуры, «открытый», с одной стороны, межтекстовой реальности, а с другой — участию читателя в его завершении.

⁵⁸ Цит. по: Вопросы теории и психологии творчества, с. 30.

ТРАДИЦИОННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ЕЕ ВОСПРИЯТИЕ

Современные исследования: с одной стороны, антропологические, с другой — семиотические, — объективно подводят к уяснению этиологической взаимообусловленности «человека разумного» и изобразительной деятельности.

С момента своего появления изображение становится универсальным инструментом воспроизводства кода культуры. В процессе развития оно дает жизнь всему многообразию визуальных средств коммуникации — от тотема до иероглифа и голограммы. (При этом рисунок как таковой остается едва ли не единственным видом специфически человеческой деятельности, сохранившимся в своей первоначальной форме до наших дней.)

Можно только догадываться о значении изобразительной деятельности в момент ее появления; по-видимому, оно было столь же неопределенно, сколь и необъятно. Чтобы получить представление о том, чем было *изображение* для первобытного человека, нужно мысленно изъять из современной жизни все окружающее нас многообразие знаков, символов, образов и вернуть их к истоку, отдать всю их нагрузку и выразительность одному-единственному рисунку.

Есть основание думать, что *вначале было изображение*.

Еще в 1947 г. Морис Ленарт писал: «Задолго до того, как миф был закреплен в повествовательной форме, он жил, обретая свое пластическое выражение в изобразительном искусстве. Исследование океанийского искусства позволяет отметить некоторые закономерности этого явления». Ленарт считает, что именно эстетика обеспечивает первые человеческие контакты: «Эстетика не в смысле науки о красоте, но в своем изначальном значении, включающем все ощущения, чувства, вызываемые соприкосновением с формой как таковой, — т. е. в своем самом общем смысле.

Насечки, композиции, перья, красочные пятна, которыми традиционный художник украшает каждый предмет, не являются украшением в собственном смысле, — но символами и знаками. Австралиец читает цветные полосы на ритуальных столбах, в рисунке, в ажурной деревянной резьбе, гвинеец видит мифических существ, фрагменты человеческих фигур, птиц, рыб; там, где мы не находим ничего содержательного, он читает историю этих существ... Если это содержание выражается словами, оно становится мифом. Однако этот способ выражения связан с более длительным и сложным процессом осмысления;

рука значительно быстрее схватывает форму, воспринимая ее как эстетический импульс...

Наша привычка приводить все в соответствие с требованиями разума столь велика, что мы вычленим эстетику в особую категорию, изолируем ее и мыслим как предмет для посвященных. Океанийцы же, в своем неведении относительно законов научного познания, напротив, пользуются эстетикой для того, чтобы выразить всякую общую идею или представить то, что они не могут выразить словом (социальное, магическое, религиозное выражается посредством татуировки, скульптуры и т. д.). Они воспринимают и постигают предметы непосредственно через форму и раньше, чем обращаются к их анализу, имеют о них удовлетворительное представление. Общность зрительного восприятия позволила людям войти в контакт друг с другом раньше, чем установилась связь с помощью диалектики слова. Сознание человека до того, как оно переходит на рельсы логики, организуется по законам эстетики»¹.

Уже то немногое, что сказано здесь о первоначальном бытовании мифа в пластической форме, об общечеловеческой основе зрительного восприятия, о роли эстетики как начала, организующего сознание и активизирующего контакты между индивидуумами, недвусмысленно указывает на особое значение изобразительной деятельности для становления культуры *homo sapiens*.

Возможность прямого визуального опознания, не требующее подготовки, однозначное, адекватное восприятие обозначаемого делает натуралистическое изображение (каковыми и являются древнейшие пещерные изображения) незаменимым в качестве исходного момента развития знаковой основы культуры.

По-видимому, справедливо и указание на то, что на ранней стадии «эстетическое» растворяется в человеческой деятельности; его выражение и восприятие не специализировано, однако в дальнейшем вычленение эстетики в особую категорию (получение «эстетического» в чистом виде) есть результат объективного процесса: расщепления — вначале всеобъемлющего первобытного комплекса, а в новое время — и самого искусства. Хотя целостность первобытной культуры, ее синкретический характер, сохраняется вплоть до эпохи классообразования, полное отождествление первобытной и традиционной культуры неправомерно. Крупнейший американский исследователь традиционной художественной культуры Ф. Боас считал ненадежными методы исследования, исходящие из предположения о стагнации древних культур (Ф. Грабнер, В. Шмидт и др.) и сводящие все аспекты антропологических исследований к позднему источнику.

¹ *Leenhardt M. Arts de l'Océanie. P., 1947. (Цит. по: Moulin R. J. Sources de la Peinture/Éd. Renc. Lausanne. P., 1964, p. 109).*

«Часто высказываются мнения,— пишет он,— что культурные особенности чрезвычайно стойки и что черты седой древности сохранились до наших дней. Это создает впечатление, что примитивные (традиционные.— В. М.) культуры не эволюционируют, в течение столетий оставаясь в одном и том же состоянии. Это не соответствует действительности... формы предметов и обычаи находятся в постоянном изменении; иногда они стабильны в течение какого-то периода, а затем подвергаются быстрым изменениям. В ходе этого процесса элементы, составлявшие культурное единство, разъединяются — одни выживают, другие — отмирают...»²

Обращение к тем или иным аспектам традиционной культуры для уяснения отдельных фактов первобытной ископаемой культуры оправдано в той мере, в какой основывается на их общей принадлежности к первобытно-общинной формации. Этот метод не может быть полностью исключен, поскольку только таким способом удастся составить некоторые общие представления относительно первобытного социума.

Вместе с тем для того, чтобы подойти к уяснению специфики собственно традиционной изобразительной деятельности и ее восприятия, необходимо прежде всего осознать тот факт, что традиционное искусство относится к *завершающей фазе* первобытного цикла. Как ни странно, это не было до сих пор ясно сформулировано и осмыслено, а между тем именно здесь лежит объяснение как структурной общности, так и существенных различий первобытного и традиционного искусства.

ОБЩИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРВОБЫТНОГО И ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА

Наиболее выраженной особенностью первобытного и традиционного искусства является то, что оно представляет не столько уникальные, специфические, сколько универсальные, стадийные, аспекты культуры. В отличие от искусства профессионального оно не составляет автономной области в сфере культуры. В первобытном, так же как и в традиционном, обществе художественная деятельность переплетается со всеми иными формами культуры, в том числе с мифологией, религией, обрядом. Они существуют как единое целое, образуя монолитный *синкретический комплекс*.

В первобытно-традиционном обществе чуть ли не все виды духовной деятельности связаны с искусством, выражают себя через искусство: художественный процесс существует как нерасторжимое единство, в котором только формально можно различать составные элементы: обряд, культовые предметы, танец, музыку, тексты и т. д. Только «опрокидывая прошлое в настоящее», можно смотреть на мифологический текст, как на некий

² Boas F. Primitive Art. N. Y.; L., 1955, p. 6—7.

сюжет или сценарий, существующий самостоятельно, отдельно от обряда, культовых предметов, танца — всего того, что дает мифу зримую, слышимую, осязаемую форму. Поскольку чтение текста (пение, танец, речитатив и т. д.) и есть *само священнодействие*, а культовые предметы (маски, статуи и т. д.) — *сами же и являются предметами культа*, все элементы этой системы равнозначны³. Встроенность изобразительной и иной художественной деятельности в синкретический первобытный комплекс означает невычлененность концепции, соответствующей этому виду деятельности, о чем, в частности, свидетельствует отсутствие в языках многих африканских и других народностей специального термина для обозначения искусства. Понятие «искусство» появляется не раньше, чем занятие художественным творчеством становится профессией, а искусство — специфическим предметом потребления. (История искусств показывает, что именно процесс превращения художественной деятельности в специализированный труд и дальнейший ее распад на более узкие профессиональные категории является одной из ведущих тенденций художественного развития.)

Повсеместно в процессе нарастающей экономической и социальной поляризации, расщепляющей синкретический комплекс, меняющей характер всех видов деятельности, художественное творчество становится профессиональным — превращается в специализированный труд. В раннеклассовых обществах и на протяжении средневековья художник был выразителем официальной идеологии, а еще раньше, на первобытнообщинной стадии — *коллективных* религиозных мифологических представлений. Сюжетная и стилистическая однородность первобытного искусства в рамках отдельных культурных ареалов, а также — его безличность, имперсональность прямо указывают на то, что это искусство в значительной степени выражает коллективное начало.

Коллективному характеру родоплеменного искусства соответствуют и специфические формы его бытования. У некоторых народностей Африки, Австралии, Океании еще и теперь каждый взрослый мужчина может заниматься изобразительным творчеством, выполнять в общине функции художника, оставаясь в то же время охотником, рыболовом и т. д. У ряда африканских народностей, австралийских аборигенов, жителей Ново-Гибридных островов каждый мужчина в той или иной форме принимает участие в художественном творчестве. Можно предполагать, что в первобытном обществе также не существовало художников-профессионалов, что искусство носило такой же синкретический характер, было связано с мифом, обрядом, выражало коллективные представления, выполняло различные,

³ Например, нельзя сказать, что первично: содержание ритуального текста или процедура его повторения в определенный момент, в определенном месте (напомним, что ритуальные тексты, как правило, не понятны слушателям, так как читаются на секретном языке).

быть может, еще не вполне расчлененные функции социального и религиозного характера. Таким образом, другая особенность традиционного родо-племенного искусства, отражающая его синкретическую сущность,— это его *выраженная полифункциональность*. Строго говоря, полифункционально всякое произведение искусства, любой художественный акт. При этом функциональная структура искусства не остается неизменной. Под действием экономических, социальных, политических факторов она развивается, перестраивается, меняет акценты.

Как в первобытном, так и в традиционном обществе художественное творчество не преследует личных целей, искусство точно так же, как религия, обряд, является выражением коллективного начала, служит целям всей общины в целом. Наряду с другими формами культуры оно является воплощением и выражением общих, устоявшихся представлений данного социума, т. е. выполняет *идеологическую функцию*.

Традиционные художественные изделия не являются воспроизведением конкретных предметов, не отражают индивидуальных особенностей, не имеют целью имитацию естественных форм. Все, или почти все образы, создаваемые первобытным художником, являются вариациями на традиционную тему, выражают сложившиеся представления.

Консервативность в отношении содержания, сюжетов и видов художественных изделий не обязательно в такой же степени распространяется и на изобразительные средства. При сохранении общего стилистического единства здесь порой допускается вариативность трактовки тех или иных образов.

Скульптура догонов, бамбара, бауле, баконго, балуба, раскрашенные статуи меланезийцев, австралийские рисунки на коре обнаруживают неисчерпаемые возможности интерпретации одних и тех же образов. Так, например, фигура антилопы в масках бамбара варьируется бесконечно, почти никогда не повторяясь,— от изображений, близких к натуре, до крайне стилизованных и почти абстрактных. Не менее разнообразны вариации на тему птицы фрегата, тысячекратно повторяющиеся в меланезийском искусстве, или образ первопредка-кенгуру в живописи на коре и на скальных изображениях Австралии.

Сюжетная и стилистическая однородность первобытного искусства свидетельствует о том, что оно, так же как и традиционное, выражает коллективное начало.

Палеолитические «венеры», найденные на территории Франции (Брасемпуи, Леспюг), Италии (Бальчи, Росси, Савиньяно), Австрии (Виллендорф), Чехословакии (Дольни-Вестоницы), СССР (Костёнки, Гагарино), т. е. на территории протяженностью несколько тысяч километров,— обнаруживают одинаковую степень условности, поразительное сходство в деталях. Для всех фигур характерно отсутствие черт лица, гипертрофированные объемы груди, живота, бедер, отсутствие или схематическое изображение нижней части ног и рук и т. д. Следует признать,

что эта общность не может быть ничем иным, как стихийным выражением общего начала, на этот раз — в масштабе *всецелочеловеческой общности*.

Почти столь же ярко проявляется однородность первобытной художественной культуры и в широко представленном неолитическом искусстве. Сходные сюжеты, композиции, стиль наскальных изображений Западной Европы, Сахары, Карелии, Сибири, Австралии, Южной Америки свидетельствуют о том, что в своем развитии художественное сознание повсеместно проходит те же этапы культурно-исторического развития.

В основе произведений искусства дописьменной и особенно — предписьменной эпохи лежит *пластическая идеограмма*. Именно благодаря этому качеству первобытное и традиционное искусство могло успешно выполнять *повествовательную функцию*. Ритуальные маски, статуэтки, нательные и наскальные рисунки и другие изобразительные формы и художественные изделия, используемые при совершении обрядов посвящения, так же как игры, танцы, театрализованные представления, составляют «одну из связей, соединяющих различные поколения и служащих именно для передачи культурных приобретений из рода в род»⁴.

Синкретизм первобытного и традиционного искусства выражается и в слитности функций, в полисемантической художественного акта. Повествовательная функция, в частности, тесно смыкается с *мемориальной*; это выражается уже в том, что преемственность, связь между поколениями осуществляется через систему обрядов посвящения молодежи (инициации), в которых фиксирующим звеном служат мифы, легенды, ритуальные предметы: например чуринги, воплощающие дух предка. Подобные предметы служат символом наследования качеств умершего. Культовые статуэтки догонов, фанг, балуба (Африка), маори (Новая Зеландия) и других народов Африки и Океании являются своеобразными родовыми реликвиями. Мемориальную функцию выполняют генеалогические предания гриотов, отдельные изображения и композиции, например, глиняные статуэтки ании и галла, а также рельефы на дверях у сенуфо, бауле (Западная Африка), повествующие в символической форме о конкретных исторических событиях. Такого рода изображения, появляющиеся на поздней стадии в традиционном искусстве, занимают уже значительно большее место в искусстве раннеклассовых обществ. Глиняные раскрашенные барельефы царских дворцов в столице Дагомейского королевства — Абомее в аллегорической форме рассказывают о важных исторических событиях. То же назначение имели рельефы, украшавшие дворец обь Бенина, изображения на слоновых бивнях,

⁴ Плеханов Г. В. Избр. филос. произведения. М., 1958, т. 5, с. 346.

венчавших мемориальные бронзовые головы бенинских царей и царц.

Естественно, что в первобытном искусстве не находили отражения «исторические» события, оно не изображало ни конкретных исторических лиц, ни культурных героев типа Чи-вара. Но если в традиционном искусстве мемориальную функцию выполняют статуи предков, то с той же точки зрения, в известном смысле, можно смотреть и на палеолитических «венер».

«Искусство... первоначально возникает как сильнейшее орудие в борьбе за существование...»⁵. Таким орудием оно становится, в частности, благодаря тому, что изначально выполняет жизненно важные социальные функции.

В традиционном искусстве социальные функции тесно переплетаются с магико-религиозными. Различные инструменты, оружие, утварь всегда украшены изображениями, имеющими одновременно религиозное, магическое и социальное значение. Уже статуэтки — вместилища душ умерших, предназначенные для культа предков, играют определенную социальную роль, поскольку отражают реально существующую структуру общества, ибо иерархия в царстве духов соответствует земной: ту же функцию выполняют церемонии, подобные кангаба у мандинго (Западный Судан), во время которой рассказывается мифологическая история народа.

Разнообразные маски олицетворяют различные общественные функции: от функции пожарного до функции судьи. Например, у сенуфо (Западный Судан) руководящую роль в тайном мужском союзе играет «Мать масок», которая считается общей матерью всех членов союза. Мать Поро, почитаемая как божество, является вместе с тем верховным судьей и оракулом, осуществляет функцию социального контроля.

Синкретизм традиционного искусства, нерасчлененность его магико-религиозных, социально-политических и иных функций отражает нерасчлененность этих аспектов в реальной жизни «примитивных» обществ⁶. Нельзя провести четкой границы между статуями предков, различными фетишами, масками, так как и те и другие наделены сверхъестественной силой, способны вмешиваться в жизнь людей, служат предметом поклонения.

Более конкретно социально-дифференцирующая функция искусства выражается в специфическом характере изображений, украшающих различные предметы, сопутствующие власти: кресла вождей, их оружие, различные жезлы и скипетры, трубки и опахала, музыкальные инструменты, кубки и т. п. Внедре-

⁵ *Вьготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968, с. 312.

⁶ «Действительно, — пишет французский этнолог и искусствовед Ж. Габю, — трудно отделить политические функции от ритуальных и религиозных. Король или вождь высокого ранга часто совмещает в себе законодателя, верховного судью, главнокомандующего, верховного жреца или главу общины и символического хозяина земли» (*Gabus J. Art Nègre. P.*, 1967, p. 38—39).

ние идеи сакрального характера власти занимает доминирующее место в искусстве раннеклассовых обществ, чьи мифы и этнологические предания приписывают божественное происхождение верховным вождям. Искусство и религия подчинены здесь одной цели — отображению и обоснованию социальной иерархии, утверждению престижа власти.

В начальной фазе, в период становления ранних государственных образований типа Бенина или Бакуба, скульптура еще сохраняет некоторые особенности, свойственные традиционному искусству: каждый предмет имеет точное назначение, сохраняется некоторая стилистическая преемственность, постоянный набор сюжетов, традиционность трактовки образов. Изображения царей и вельмож вначале полностью лишены портретных черт и сохраняют тот же полифункциональный характер, что и статуи предков. Однако со временем в «придворном искусстве» функция стабилизации социально-политической структуры гипертрофируется и подчиняет себе другие функции.

Синкретизм первобытной культуры и специфические формы первобытного искусства дают основание предполагать, что еще до того, как сформировались собственно религиозные представления, искусство уже по-своему выполняло *магико-религиозные функции*. Возможно, что появление фигуративных изображений и способность опознавать изображения стимулировали зарождение и развитие охотничьей магии.

Наряду с охотничьей магией и в связи с ней существует культ плодородия, выражающийся в разных формах эротической магии. Культ плодородия был распространен повсеместно и сохранился до наших дней у некоторых народов Африки, Австралии, Океании. Стилизованное или символическое изображение женщины, женского начала, столь частое в первобытном и традиционном искусстве, занимает важное место в обрядах, направленных на размножение тех видов животных и растений, которые необходимы для питания. Можно было бы ожидать, что среди изображений, посвященных культу плодородия, основное место будут занимать сцены спаривания животных, но в первобытном, как и в традиционном, искусстве такие сцены довольно редки. Чаше встречаются символические изображения женского начала, чему в фольклоре соответствуют предания о Великой матери-прародительнице, богине плодородия (ср., например, мифы об Эка Абасси у ибибио и других народов Нигерии).

В современных традиционных обществах, так же как, по видимому, и в первобытном, изображения и некоторые ритуальные тексты служат орудием магии и колдовства, выполняя в то же время более широкую религиозную функцию. Наскальные изображения бушменов и австралийцев, сибирские писаницы, символические знаки догонов, статуи предков, фетиши, маски и украшения австралийцев, океанийцев, африканцев, американских индейцев, австралийские чуринги и живопись на коре,

охранительно-магические рисунки сахарских кочевников — все это и многое другое имеет магику-религиозное значение и играет важную роль в обрядах, имеющих целью обеспечить военную победу, хороший урожай, удачную охоту, предохранить от болезней и т. д.

Как известно, в процессе создания аппарата магии и отправления обрядов закреплялись разнообразны знания. Не имея возможности осмыслить тот или иной результат своих действий, человек старался повторить действие в том порядке и в той обстановке, которые принесли ему удачу. Таким способом при огромных издержках все же закреплялись некоторые элементы положительного опыта. Некоторые исследователи первобытного общества полагают, что по своему значению первобытная магия ближе к науке, чем к религии: К. Леви-Стросс, например, считает, что первобытная магия может рассматриваться как «натурфилософская система», как «наука палеолитического человечества».

То, что мы воспринимаем как тайны и загадки природы, не является таковым для людей первобытного общества. «В своей ориентированности на сверхъестественное они всегда готовы признать за видимыми предметами и фактами нашего мира силы невидимые. Вторжение этих сил они чувствуют каждый раз, когда их поражает что-либо необычное или странное. В их глазах сверхприродное облекает, проникает и поддерживает природное. Отсюда текучесть природы. Мифы не объясняют ее, они ее только отражают. Она, эта „сверхприрода“, и дает содержание мифам, столь смущающим наш ум»⁷.

Первобытный и традиционный религиозно-художественный комплекс можно рассматривать как гипотетическую картину мироздания, удовлетворяющую человека своей законченностью и полнотой. Иначе говоря, религия, миф, воплощенные в искусстве, не решая проблем в научном смысле, — снимают их. (По-видимому, формирование религиозных представлений есть не столько выражение страха, испытываемого человеком перед силами природы, сколько *преодоление этого страха*.)

Первобытное и традиционное искусство по-своему выполняют *функцию познания*. Различного рода магия имеет целью воздействие на определенный объект, в случае охотничьей магии — овладение животным. В процессе магических действий человек воссоздает образ, предстоящий его мысленному взору, что само по себе является актом абстрагирования. Рука помогает мысли, образ фиксируется, становится доступным восприятию, исследованию. Изображение дает возможность группировать предметы, акцентировать детали, выявляя назначение, сущность того или иного предмета. При этом для первобытного художника самый простой рисунок представляет собой нечто неизмеримо большее, нежели схема или чертеж.

⁷ Lévi-Strauss C. La pensée sauvage. P., 1962, p. 21.

«Когда художник палеолита рисовал на скале животное, он видел в своем рисунке реальное животное. Для него мир вымысла и искусства еще не был самостоятельной областью, отделенной от эмпирически воспринимаемой действительности. Он еще не противопоставлял, не разделял эти сферы, но видел в одной прямое продолжение другой»⁸.

Значение изображения как схемы имеет место лишь в той мере, в какой «точное знание» присутствует в комплексе первобытной культуры.

Древнейшие изображения свидетельствуют о том, что вначале человек «исследует» ближайшие, наиболее важные для него предметы. Они предстают ему как таинственные символы, значение которых должно быть раскрыто. Первыми объектами изображения, как известно, были животные, составлявшие предмет охоты и дававшие человеку все необходимое для жизни. Человеческие изображения в самом раннем периоде редки. Одним из древнейших считается барельеф из Лоссея (Дордонь, Франция), изображающий женскую фигуру. Затем появляются женские статуэтки (палеолитические «венеры»), позднее — мужские изображения.

В мезолитическом наскальном искусстве Восточной Испании, Сахары, Южной Африки и т. д. человек уже занимает центральное место. В традиционном же искусстве человек становится основным объектом изображения. Даже образы животных здесь часто антропоморфны. *Функция познания в искусстве все больше становится функцией самопознания.*

СПЕЦИФИКА СОБСТВЕННО ТРАДИЦИОННОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ЕЕ ВОСПРИЯТИЯ

Если особенности художественной деятельности первобытно-традиционного цикла определяются синкретичностью этой культуры в целом, то специфика собственно традиционной изобразительной деятельности определяется прежде всего тем, что она относится к *заключительной фазе* этого цикла (эпоха классовообразования, предгосударственный период).

Культура эпохи классовообразования характеризуется переходным состоянием: это не только культура предгосударственного, но также и *предписьменного* периода. Последнее особенно важно для уяснения специфики художественного процесса, его основных тенденций, которые особенно четко проявляются в графическом (в частности — наскальном) искусстве и в скульптуре. Причем, тогда как наскальные изображения дают возможность проследить эволюцию графической формы от образа к знаку, традиционная скульптура дает представление о кристаллизации объемной пластической формы. Анализ наскальных изображе-

⁸ Hauser A. The social History of art. L., 1957, p. 27.

ний Африки, Европы, Сибири показывает, что к концу неолитического периода рисунок постепенно лишается образной выразительности и в то же время освобождается от вариативности индивидуального художественного творчества. Изображения (главным образом людей и животных) все больше приобретают однотипный характер. Эволюция изобразительной формы не прекращается, однако последняя все больше принимает характер *пластической идеогаммы*.

На последней стадии наскального искусства в Евразии, Америке, на большей части африканского континента (Сахара, долина Нила, восточная и западная Тропическая Африка)⁹ схематизация достигает того уровня, когда односюжетные изображения почти не отличаются друг от друга. В стилистическом плане более или менее четко вычлняются два типа контурных изображений: прямолинейно-геометрические и криволинейно-геометрические. Эти изображения по существу являются знаками, причем их изготовление уподобляется ритуальному действию.

Неолитическое искусство в высшей степени однородно. Морфологическое и сюжетное единообразие наскального искусства разных широт и континентов порой кажется неправдоподобным. В наскальном искусстве Сахары можно обнаружить те же черты, что и в восточно-испанском, южноафриканском, египетском (додинастическом) искусстве. Композициям, составленным из длинных рядов идущих друг за другом животных в Северной Африке, Ливийской пустыне, центральной Сахаре, Нильской долине соответствуют точно такие же композиции в неолитическом искусстве Сибири, Скандинавии, Карелии. Позы танцовщиц из пещеры Бамбата (Южная Африка), особая стилизация фигур, подчеркивающая движение, почти в точности повторяются в наскальном рисунке из грота Обири (Австралия), в южноамериканской наскальной живописи из Рио Гюйабери (Амазонка). Поза сидящей на корточках человеческой фигуры (так называемая поза лягушки) встречается в наскальном и традиционном искусстве всех континентов.

Типичный пример позднейших схематических форм дает современное наскальное искусство догонов. Форма лотарингского креста с отогнутыми перекладинами, чаще других повторяющаяся среди наскальных изображений Бандиагары (республика Мали), повторяет форму навершия догонской маски «канага». Существуют и другие параллели, указывающие на соотносительность наскального искусства (живописи, петроглифов) и скульптуры.

Подтверждением этому является эволюция скульптуры, в общих чертах соответствующая эволюции наскального искусства.

⁹ Исключением является наскальное искусство Южной Африки, так же, как и Австралии, в котором до конца сохраняются натуралистические тенденции, что в данном случае соответствует архаичности прочих аспектов сохранившихся здесь культур.

С одной стороны, формы современной традиционной скульптуры достигают уровня условности, сопоставимого с уровнем условности поздних наскальных идеографических изображений, с другой — умеренная стилизация древней скульптуры полностью соответствует стилю более ранних наскальных изображений.

Рассматривая в этом плане древнейшие памятники традиционной (африканской, океанийской) скульптуры, мы убеждаемся в том, что для них характерны относительная натуралистичность, отсутствие зооморфных элементов, относительно правильные пропорции.

Анализ африканской скульптуры: нок, махан яфе, номоли, помдо, теллем, догонов и др.— показывает, что закономерности развития изобразительных форм наскального искусства определяют и основные параметры развития скульптуры.

Учитывая высокую степень однородности культуры на ранних этапах ее развития, мы можем сделать предположение и относительно тех регионов, где памятники искусства этого периода почти не сохранились. Действительно, рассматривая относительно древние художественные изделия, найденные в разных районах Тропической Африки: керамические статуэтки (Мали), погребальные статуэтки (Кринджабо), терракотовые головы ашанти (Гана), глиняную статуэтку из Джимона (Камерун), каменную голову из района Уэле (Конго), статуи из Оре (Нигерия) и т. д.,— мы убеждаемся в том, что все они отличаются теми же особенностями, что и перечисленная выше относительно древняя африканская скульптура. Для всех этих памятников, значительно более ранних, нежели самые старые образцы деревянной традиционной скульптуры, характерна полная антропоморфность и относительная натуралистичность, что повсеместно отличает ее от более поздних, продвинутых форм, представленных современными деревянными масками и статуэтками, предметами прикладного искусства.

В Тропической Африке существует несколько сот народностей, традиционное искусство которых обладает как общими, так и специфическими чертами. Так, например, скульптуру догонов можно рассматривать как образец, дающий представление о некоторых общих элементах традиционной пластики (наличие общих для всего традиционного искусства видов и типов скульптуры масок, статуэток, зооморфных и зооантропоморфных форм; симметрия, статичность, идеографичность и т. д.). В то же время эта скульптура отражает некоторые черты, отличающие скульптуру Тропической Африки от традиционного искусства других регионов (монолитность, монументальность, простота и ясность архитектоники). В более узком плане — скульптура догонов выражает особенности, объединяющие художественные школы данного региона, т. е. Западного Судана (геометризм, высокая степень обобщения). И наконец, она обладает своими собственными специфическими чертами

(прямоугольные, рубленые формы, контрастное сопоставление объемов и т. д.), которые определяются понятием «стиль договоров».

Чтобы уяснить наиболее существенные особенности традиционного искусства, необходимо усвоить, что его стилистическая эволюция имеет два аспекта: *диахронный* и *синхронный*. Первая — протекает во времени и выражается в исторически обусловленной смене художественных форм. Вторая — разворачивается в пространстве и выражается в закономерностях стилистического спектра, в системной взаимосвязанности отдельных очагов традиционного искусства.

Как можно видеть уже на примере наскальных изображений, диахронная эволюция характеризуется сворачиванием изобразительных форм, обнажением морфологической структуры. Закономерности диахронного развития имеют универсальный характер, соотносятся с тем общим, что содержится в каждой отдельной традиции.

В противоположность этому синхронная эволюция касается макроструктуры художественного явления в целом (в частности, искусство Тропической Африки) и соотносится с его частными элементами — локальной спецификой.

На выявлении стилистической общности базируется систематизация художественных школ Тропической Африки, которая вычленяет здесь такие зоны, как Западный Судан, Гвинейское побережье, конголезский бассейн. Внутри каждой из них, среди многих десятков локальных «школ», существует несколько основных стилистических центров, к которым в той или иной мере тяготеют все остальные.

Сложное переплетение, взаимовлияние и взаимопроникновение художественных традиций стирает границы между отдельными «школами», центрами, зонами. Переход от одного стиля к другому происходит постепенно, как правило, через серию подстилей.

В качестве примера рассмотрим комплекс художественных школ юго-запада Берега Слоновой Кости, Либерии и Южной Гвинеи. Здесь, в западной части Гвинейского побережья, в стилистическом плане доминирует искусство народностей дан и гере. К стилям дан и гере в той или иной мере тяготеют все остальные художественные школы этого района. В своих наиболее типичных проявлениях стили дан и гере почти не имеют общих элементов. Однако обе традиции связаны длинной цепью подстилей (художественные школы местных народностей герзе, коно, мано, гио, гех, вобе, бете, гребо и другие), спектром переходных локальных форм.

Маски дан, противостоящие в стилистическом плане маскам гере как антиподы, — полностью антропоморфны, имеют правильные пропорции, чистый, заостренный книзу овал лица, высокий, слегка выпуклый лоб, мягко моделированные скулы, четко очерченный приоткрытый рот, нос правильной формы с

тонко обрисованными ноздрями. Мужские и женские маски этого стиля отличаются формой глаз. Глаза женских масок имеют удлинённую миндалевидную форму, мужских — круглую.

Маски художественной школы гере (или нгере, а также — кра, как их называют в Либерии) и близких им народностей: вобе, гребо, бете — динамичны, остро экспрессивны, тяготеют к рубленным дискретным формам, геометрическим объемам, архитектурной конструкции. Чаще всего маски гере зооантропоморфны, иногда антропоморфны. При сохранении довольно правильных общих пропорций антропоморфных масок деформация отдельных элементов достигает самой высокой степени. Силуэт маски приближается к квадрату или прямоугольнику, глаза трактованы в виде цилиндров или усеченных конусов, скулы — в виде отдельных граненых объемов, огромные вздутые губы занимают иногда всю нижнюю часть личины, не оставляя места подбородку, иногда рот может иметь форму полого усеченного конуса. Зооантропоморфные маски снабжены бычьими рогами или кабаньими клыками. Отдельные геометризованные детали лица, чаще всего глаза и нос, но иногда также лоб, скулы, рот могут быть повторены несколько раз.

Таковы в общих чертах полярные варианты стилей дан и гере — идеализирующего реализма стиля дан и гротескового, экспрессионистичного стиля гере.

Как уже говорилось, между этими крайними стилистическими вариантами в искусстве дан и гере можно обнаружить весь промежуточный спектр форм, образующий плавный переход от «классицизма» дан к «экспрессионизму» гере. Подобное постепенное изменение стиля от селения к селению дает пример синхронной стилистической эволюции.

Уже у южных дан маски утрачивают свой спокойный реалистический характер и приобретают некоторые черты, свойственные искусству гере (скелетные, геометризованные формы лица, дополнения в виде усов и бороды и т. д.). С другой стороны, у северных гере существуют некоторые типы масок (например, маска Гла), которые приближаются к реалистическим формам стиля дан (правильный овал лица, мягкая моделировка, умеренно стилизованные обобщенные формы рта, носа, глаз). Более детально синхронная эволюция прослеживается в искусстве коно, мано, вобе, бете, гребо и других. Это искусство представляет собой оригинальный синтез, в котором широко используются неограниченные возможности сочетания реалистических и экспрессионистических элементов, типичных для обоих художественных центров. В качестве наиболее показательного примера такого синтезирующего стиля можно назвать маски из района Фланплё (юго-запад Берега Слоновой Кости).

Что касается крайних проявлений обеих тенденций, то они оказываются за пределами собственно художественных центров дан и гере. Стилистический анализ показывает, что нату-

ралистическая тенденция находит наиболее полное выражение в периферийной школе — в скульптуре гио, а наибольшая степень условности — в искусстве гребо.

Некоторые исследователи объясняют разнообразие и изменчивость художественных форм свободным отношением к ремеслу изготовления масок, запросами искушенной публики. Ссылки на свободу творчества, эстетические запросы и заключение о том, что «морфологическая или стилистическая классификация (масок дан-гере.— В. М.) совершенно независима от классификации, базирующейся на духовных функциях маски»¹⁰, противоречат тому, что известно о функциях традиционного искусства.

Суммируя большой материал о функциях масок дан-гере, Э. Лейцингер пишет: «Важнейшая маска высшего ранга изображает могущественного лесного духа. Она выполняет функции судьи, законодателя, миротворца. Она принимает решения относительно войны и мира, в ее присутствии никто не отважится лгать, для всех она является признанной нейтральной инстанцией. В прежние времена военным маскам приносили в жертву пленных. Теперь их регулярно задабривают куриной кровью, пальмовым маслом и разжеванными орехами кола. Дух Великой Матери тайного божества деа — идеализированный образ женщины. Эта маска улаживает споры и особенно покровительствует новорожденным и детям в лесных школах. Ее мирному характеру соответствует глубокий мягкий голос и спокойная музыка, которая ее сопровождает. Другие маски ведают громом и молнией, покровительствуют рыбакам и кузнецам, близнецам и путешественникам, они предотвращают дурные поступки, стоят на страже супружеской верности, охраняют домашний очаг, покровительствуют будущим матерям, помогают бездетным женщинам, исцеляют от болезней... Некоторые из масок, по-видимому, являются портретами красивых женщин или изображениями отсутствующих лиц. Маска обезьяны играет роль клоуна. Однако тот, кого она рассмешит, должен уплатить штраф.

Совершенно особого типа маска ночного сторожа, который следит за порядком, внимательно наблюдая за тем, чтобы никто не оставлял нечистоты вблизи домов. Другая маска разоблачает воров, взыскивает долги, выполняет роль оракула или руководит похоронами.

Другие важные функции берут на себя маски в лесных школах, где новички проходят обряд обрезания, символически проглатываются духом, после чего возрождаются к жизни как полноправные члены общества.

Существует также маска пожарного скорохода. Ее носит молодой человек — лучший бегун селения. В засушливый пери-

¹⁰ *Vandenhout P. I. L. Classification stilistique du masque Dan et Gueré de la Côte d'Ivoire occid. Leiden, 1948.*

од он пробегает в маске по деревне, следя за тем, чтобы все очаги были погашены. В случае пожара он поднимает тревогу, призывая народ. Чтобы определить лучшего бегуна, дан устраивают большие состязания между деревнями»⁴¹.

Во всех описанных случаях формы масок соответствуют их назначению. Так, маска Ньяво, которая по замыслу является портретом красивой девушки, и маска Великой Матери, которая опекает детей, проходящих обряд посвящения, лишены элементов гротеска. Их ясные, спокойные, мягко моделированные формы воспроизводят идеальные образы девушки и женщины и отражают местные представления о женской красоте.

Другие маски (ночного сторожа, пожарного бегуна и другие), выполняющие функции социального контроля, совершенно иного плана. Их пропорции часто искажены, экспрессивные остроконечные формы динамичны, агрессивны, что полностью соответствует назначению этих масок, которые должны оказывать мобилизующее действие, производить устрашающее впечатление.

Анализ комплекса дан-гере, так же как процесс становления идеографических форм в африканском наскальном искусстве и скульптуре, дает представление о некоторых общих закономерностях развития традиционного искусства. Та же тенденция развития, системная взаимосвязанность отдельных очагов выявляются в традиционном искусстве других регионов. Основная тема в искусстве Новой Гвинеи — человеческое лицо, так же как птица фрегат — в искусстве меланезийцев, постепенно стилизуется, превращаясь в декоративные геометрические фигуры: ромб, квадрат, восьмиугольник и т. п. Развитие подобных орнаментальных форм — отличительная особенность традиционного искусства Океании. При этом орнаментальное искусство каждой из ее частей: Полинезии, Меланезии, Микронезии — обладает своими специфическими чертами. Здесь, так же как и в Тропической Африке, существует множество локальных стилей, подстилей, смягчающих переходы от одной этнической группы к другой, связывающих местные очаги художественной культуры в единую сложную систему.

Таким образом, морфологический анализ традиционного искусства делает очевидным существенное отличие его от собственно первобытного палеолитического «пещерного» искусства. Пещерная живопись и традиционная пластика в морфологическом плане в массе резко отличны друг от друга. В первом случае изображения натуралистичны, во втором — условны. Условные формы традиционной скульптуры отвечают задаче выразить языком пластики то, что не может быть непосредственно изображено. Это формы, которые не изображают или отображают, но воплощают божеств, духов и т. д., являются их материальным вместилищем. Можно предполагать, что на-

Leuzinger E. Die Kunst von Schwarz Afrika: Katalog Kunsthau. Zürich; Gestaltung Walter Bangertler SWB. Zürich, 1971, S. 94, 96.

туралистические образы первобытной живописи в еще большей степени обладали качеством непосредственного *бытия*, только в этом случае представление о высшей силе, о сверхъестественном воплощалось в естественном облике животного. В обоих случаях характер изобразительной формы как будто не стоит в непосредственной связи с этническим или стадиальным факторами, но достаточно ясно указывает на связь с функциями. Однако нельзя забывать, что на каждом этапе на формирование стиля значительное влияние оказывает арсенал художественных средств, *унаследованный от предыдущей эпохи*, не говоря уже о том, что и сами функции являются продуктом культурно-исторического развития, т. е., иначе говоря, — *стадиально обусловлены*. Локальная же специфика традиционного искусства самым непосредственным образом связана с этническим аспектом культуры.

В заключение отметим некоторые важнейшие особенности ранних форм изобразительной деятельности. Десятки тысячелетий существования пещерного и наскального искусства показывают, что первичный первобытный натурализм обладает огромной эволютивной потенцией в плане углубления, развития натуралистической тенденции — разворачивания формы, ее конкретизации и индивидуализации.

Однако на каждом из ранних этапов возможности такого рода реализуются лишь частично, в соответствии с данным уровнем развития художественного сознания. Развитие пещерного палеолитического искусства, так же как эволюция наскального искусства, показывает, что в определенные периоды изображение перестает корректироваться натурой, изобразительные формы постепенно стилизуются, канонизируются, затем происходит их дальнейшее сворачивание, что в конечном счете приводит к той или иной степени схематизма. Затем следует возврат к натуре, и процесс повторяется. Причем в натуралистической фазе появляются признаки более адекватного, точного и всестороннего отображения природы, тогда как во второй половине каждого цикла углубляется тенденция к обобщению, оттачиваются приемы стилизации. Иначе говоря, в одной фазе цикла совершенствуется образ, в другой — знак. При этом, как показывает анализ, ранней стадии цикла соответствует более однородная художественная структура: в пещерном и наскальном первобытном искусстве региональные, этнические, индивидуальные особенности размыты, зато стадиальная общность прослеживается повсеместно.

В родо-племенном традиционном искусстве уже четко вычленено не только стадиальное, но и этническое начало. Именно оно определяет специфику локальных художественных школ, особенности региональных стилей. В отличие от ойкуменического первобытного изобразительного творчества традиционное искусство выполняет наряду с другими и этнодифференцирующую функцию, воплощая мифологические представления

обособленной этнической группы. На последнем этапе развития традиционного искусства, в его зрелых и уже отчасти переходных формах, выявляется тенденция к профессионализации художественного творчества, отмечая новый этап культурно-исторического развития, следующую ступень развития человеческого сознания. Как показывает анализ, именно процесс сапиентации — *расширение и дифференциация сферы сознания, углубление самосознания* — является ведущим на протяжении всей человеческой истории.

Последовательные этапы этого процесса отражают: 1) вычленение животного мира из всего предметного окружения (палеолит), 2) осознание соотношения человек — животное (мезолит), 3) вычленение этнических групп, обособление одного этноса по отношению к другому (неолитические и традиционные культуры) и наконец, с возникновением раннеклассовых государств осмысливается соотношение человек — социум, появляются первые персонифицированные изображения: культурные герои, обожествленные монархи (раннеклассовые государственные образования). Этот последний этап знаменует переход от традиционной, коллективной изобразительной деятельности к профессионально-ремесленному художественному творчеству.

Б. П. Гончаров

ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ ЗВУКОВОЙ СТРУКТУРЫ СТИХА

В эпоху НТР естественен процесс не только дифференциации, но и интеграции научного знания, наблюдается взаимодействие наук различных циклов — общественных и естественно-математических. Но если проблема дифференциации наук особых споров не вызывает, то вопрос об интеграции наук является предметом острой перманентной дискуссии. Выступая против «экспансии» естественнонаучной методологии в сферу гуманитарных отраслей знания, против претензии ее на универсализм, важно в то же время найти те пути, где взаимодействие наук является органичным и необходимым.

В рамках взаимодействия естественных и гуманитарных наук надо рассматривать изучение стихотворной речи, изучение, которое предполагает комплексный подход. Но получилось так, что из всего комплекса знаний был выделен математический аспект (теория вероятностей и с ней взаимодействующая теория информации), который получил (по крайней мере, в советском литературоведении) гипертрофированное развитие, что не могло не принести ущерба другим сторонам комплексного подхода — и прежде всего — взаимодействию стиховедения (и науки о литературе в целом) с языкознанием, особенно с

экспериментальной фонетикой и психологией речи. Ведь прежде чем обращаться к подсчетам (а статистика охватывает по преимуществу лишь сферу метрики), надо знать, *что* считать и *для чего*, т. е. установить основные признаки (или параметры) звуковой структуры стиха, которая отнюдь не сводится к метрической форме.

Проблема восприятия звуковой структуры стиха имеет целый ряд аспектов (к примеру, соотношение графики и воссоздаваемой звуковой структуры стиха), которые мы можем лишь обозначить; полный охват проблемы не входит в задачу статьи, цель которой — привлечь внимание к восприятию звуковой структуры стиха как целостной фонической системы, познание которой требует комплекса знаний на стыке ряда наук — прежде всего литературоведения и экспериментальной фонетики. Последняя, в свою очередь, влечет за собой физику (акустику), биологию (физиологию речи) и другие естественные науки.

Эти вопросы имеют отнюдь не чисто академический интерес: ведь от того, как именно воспринимается звуковая структура стиха, какие именно компоненты выделяются, зависит целостный анализ стихотворной речи, анализ, обращающийся не только к аспектам строения стиха, но выявляющий его содержательную функцию.

По-видимому, существуют определенные закономерности соотносительного развития различных отраслей знания — фонетики, устанавливающей общие закономерности звуковой структуры языка, и стиховедения как раздела литературной науки, среди прочих своих задач определяющего закономерности звуковой структуры стиха как специфического художественного явления, но, тем не менее, не утрачивающего и своей языковой природы, которая проявляется здесь в преобразованном виде. Поэтому изучение звуковой структуры стиха не может идти абсолютно автономно и изолированно от процессов развития фонетического знания (в том числе — и экспериментальной фонетики).

А между тем в некоторых направлениях стиховедения (в том числе и в американской и английской филологии) образовался осязаемый разрыв между достижениями экспериментальной фонетики (акустической, физиологической, перцептивной и т. п.) и методикой стиховедческого анализа. Между тем вопросы методики тесно связаны с методологией, ведь по словам К. Маркса, «не только результат исследования, но и ведущий к нему путь должен быть истинным»¹.

Сейчас уже никто не сможет сказать так, как это сделал американский исследователь Мартин Джус в монографии 1948 г. «Акустическая фонетика»: «Акустическая фонетика сей-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 1, с. 7.

час находится в детском возрасте»². Среди задач акустической фонетики М. Джус выделял, в частности, изучение «восприятия, слушания» (с. 6). В 1966 г. на английском языке вышла вторым изданием книга «Видимая речь» (ее первое издание, осуществленное в 1947 г., рекомендовал для изучения М. Джус), т. е. речь, записанная на осциллограммах,— Ральфа Поттера, Джорджа и Гарриэт Коппов, в предисловии к которой Пирс и Дэвид писали о «революции в акустической фонетике, революции, которая еще продолжается»³.

Проявлением этой «революции» являются многие исследования американских фонетистов 60—70-х годов, где сделаны интересные наблюдения над звуковой стороной языка. Но что бросается в глаза при ознакомлении с американской научной литературой по этой проблематике? В книге Поттера и Коппов «Видимая речь» нет ни одной строки, специально посвященной художественной речи, не говоря уже о стихе. Лишь некоторые общетеоретические положения и выводы исследователей могут быть использованы при анализе стиха, например трактовка ударения как явления произнесения: «Использование ударения — это одно из наиболее существенных различий между говорением и написанием, поскольку говорящий имеет возможность произнести (сказать) слово или предложение многими различными способами со многими различными значениями» (с. 51). В стихе существует определенная заданность, которая диктует воспроизведение определенного минимума звуковых отношений речи при любом произнесении. Тем самым становится очевидной ошибочность позиции тех стиховедов, которые пытаются противопоставить так называемое объективное изучение стиха его произнесению или даже резко разграничить эти два явления.

В книге одного из ведущих специалистов в области экспериментальной фонетики Филипа Либермана «Физиология речи и акустическая фонетика. Введение» названы различные сферы исследования речи: «Изучение речи относится ко множеству различных областей, таких, как психология, лингвистика, антропология, приматология, электротехника, компьютерные науки, так же как и к важнейшим областям речевой науки и речевой терапии»⁴. Задачи книги, опирающейся на работы Джуса, Фанта и других исследователей,— «всестороннее, биологически ориентированное изучение речевой продукции, речевой перцепции и фонетики» (с. 1). При этом автор пишет: «Наша цель — понять биологические механизмы, которые являются основой не только человеческой речи, но и вокальной коммуникации у многих других животных» (с. 2). Среди работ, вовлеченных в

² Joos M. Acoustic phonetics. Baltimore, 1948, p. 5.

³ Pierce J. R., David E. E. Introduction to the Dover Edition.— In: Potter R. K., Kopp G. A., Kopp H. G. Visible speech. N. Y., 1966, p. 111.

⁴ Lieberman Ph. Speech Physiology and Acoustic phonetics: An Introduction. N. Y.; L., 1977, p. V

сферу анализа Ф. Либермана,— книга Н. И. Жинкина «Механизмы речи» (М., 1958), десятилетие спустя опубликованная в Гааге на английском языке издательством «Мутон».

Ф. Либерман обращает большое внимание на значение интонации (чему была посвящена его более ранняя работа⁵) как явления, имеющего не только языковое значение: «Вариации ударения и интонация передают как лингвистическую, так и „паралингвистическую“ или „эмоциональную“ информацию» (с. 118).

Как видно из сказанного, устремления автора книги направлены скорее в область *общей* семиотики (где уместно изучение и вокальной коммуникации животных, в частности обезьян), чем в сферу, специфическую именно для языка, *отличающего* человека от всех других живых существ. Поэтому в книге вообще не затрагивается вопрос об изучении художественной речи как особом аспекте речевой коммуникации. Но что можно требовать от фонетиста Ф. Либермана, если даже для исследователя художественной речи Р. Якобсона поэтика как область лингвистики — всего лишь сфера «общей семиотики»⁶.

Для стиховедения представляет интерес и книга Дональда Дью и Поля Йенсена «Фонетический процесс. Динамика речи»⁷, в которой отмечается значение слышимой речи: «Мы не говорим о буквах, словах и предложениях, которые мы видим, но о звуках, слогах, словах и предложениях, которые мы слышим» (с. 4). Авторы выделяют процесс слушания как активный и творческий (с. 20).

В части четвертой, озаглавленной «Фонетическая перцепция», раскрывается значение этого явления: «Вообще перцепция — это продукт ощущения (Sensation) и интерпретации. Внутренние образы, которые мы формируем из внешних событий, являются, совершенно естественно, весьма реальными для нас, но следует иметь в виду, что эти образы формируют в пределах нашей собственной индивидуальной нервной системы ответ на внешние события» (с. 211).

В книге Д. Дью и П. Йенсена делается важный вывод о том, что основа речи — процесс говорения—слушания, а написание—чтение — вторично (с. 258).

Этот вывод авторов книги очень важен и для исследования художественной (в том числе и стихотворной) речи, поскольку он позволяет опровергнуть широко распространенную точку зрения на художественную литературу как всецело явление языка и более того — письменной речи. Так, в статье Р. Барта «Наука в сравнении с литературой» (1967) отмечалось, что если в науке язык — «просто инструмент», «возможно понятный и

⁵ Lieberman Ph. Intonation, perception and language. Cambridge; Massachusetts, 1967.

⁶ Jakobson R. Linguistics and poetics. N. Y., 1959, p. 2.

⁷ Dew D., Jensen P. J. Phonetic Processing. The Dynamics of speech. Columbia; Ohio, 1977. Ссылки на это издание даны в тексте.

нейтральный», то в литературе язык — это ее существо, основа: «Язык — это существование литературы, ее истинный мир; целостность литературы заключается в акте написания, а не в актах „мышления“, „изображения“, „рассказывания“ или „чувствования“»⁸ Для Р. Барта, последователя Р. Якобсона, «поэтическое» однозначно «литературному», и если «наука говорится, литература пишется, одну ведет голос, другая следует за рукой...» (Там же). Но еще Александр Веселовский убедительно доказал, что в основе возникновения поэтического текста лежало звуковое начало, которое связывало людей еще до появления письменности⁹.

Но если в художественной прозе графическая сторона существенна, хотя и не всеобъемлюща, то в поэзии, стихе звуковое начало выдвигается на передний план — это относится не только к фольклорной поэзии, но и к литературной. В своих суждениях Р. Барт уничтожил материальную субстанцию поэзии, на значение которой применительно к восприятию речи обращают внимание многие фонетисты, в том числе Р. Поттер и его соавторы, Ф. Либерман, Д. Дью и П. Йенсен. Поучительно привлечь и высказывания поэтов. О первостепенной роли звучания стиха («голоса», по терминологии Р. Барта) при его создании и интерпретации говорили американские поэты Роберт Фрост¹⁰, Арчибалд Маклиш¹¹ и др. Интересные данные о поэтах Валери, Элиоте, Вирджинии Вульф, которые обращали внимание на роль звучания в процессе оформления стиха (в частности, его ритмического импульса) приведены в книге психолога речи Дениса Хардинга «Слова в ритме. Английский речевой ритм в стихе и прозе», где автор справедливо отмечает роль звучания и пишет об «объективной последовательности звуков» в стихе¹².

Можно обратиться к мнению реформатора русского стиха В. Маяковского. Предлагая учитывать графическое восприятие стихотворной речи при ее звуковой реконструкции (отсюда — особая «лесенка»), поэт в то же время считал произнесение стиха необходимым условием выявления его специфических свойств: «Но в стихе сотни тончайших ритмических, размеренных и других *действующих* особенностей, никем, кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых»; именно поэтому Маяковский требовал «пятнадцать минут на радио» и «права на грамофонную пластинку»¹³. Б. Томашевский был убежден в том, что, «„читая книгу“, мы переводим ее в форму

⁸ Barthes R. Science versus literature.— In: Structuralism. A Reader. L., 1970, p. 411.

⁹ Веселовский А. Н. Собр. соч. СПб., 1913, т. 1, с. 235—236.

¹⁰ См.: Untermeyer L. The pursuit of poetry. N. Y., 1969, p. 108.

¹¹ См.: Caplan W. Radio and poetry. N. Y., 1949, p. 132.

¹² Harding D. W. Words into rhythm. English speech rhythm in verse and prose. Cambridge etc., 1976, p. 87, 6.

¹³ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1955—1961, т. 12, с. 163.

„внутренней речи“, то есть представляем в качестве звучащей»¹⁴.

Вопрос о материальной субстанции стиха очень важен при его восприятии, и поэтому ему уделяется здесь такое внимание.

Но недаром в книге Д. Дью и П. Йенсена самокритично отмечается, что «фонетические науки не завершены» (с. 20), ибо, хотя авторы и говорят о роли интонации (с. 11), они абсолютно не касаются вопроса о восприятии художественной, и в частности стихотворной речи. Недаром после ознакомления с работами американских фонетистов и исследователей стиха создается впечатление не только резкого разрыва между фонетикой (в аспекте анализа звуковой структуры речи вообще) и литературоведением, но и того, что *восприятие стиха попало, так сказать, в какую-то нейтральную зону, недоступную ни экспериментальной фонетике, ни стиховедению.*

И действительно, восприятие стиха, хотя и соотносится с фонетической перцепцией, представляет собой особое явление, которое, по сути дела, не изучается в полной мере ни экспериментальной фонетикой, ни теорией литературы. Точнее говоря, экспериментальная фонетика, как правило, не включает восприятие стиха в сферу своего анализа, а наука о литературе еще не подошла к решению этой важной задачи. Несомненно, некоторые общие законы фонетической перцепции действуют в преобразованном виде и в стихе, но общее изучение восприятия стиха в отмеченном аспекте недостаточно хотя бы уже потому, что в стихе, как известно, появляются особые звуковые единицы, отсутствующие и в разговорной (т. е. нехудожественной), и в прозаической речи — строки и строфы¹⁵. Поэтому трудно согласиться с А. де Гроотом, который в статье «Фонетика в ее отношении к эстетике» явно недооценивал специфичность звуковой структуры стиха в отличие от прозы: «Мы полагаем, что — кроме корреспондирования строк — в стихе по существу те же самые звуковые особенности, что и у прозы, только более, или менее высоко разработанные. Следовательно, для краткости изложения, мы будем обсуждать только звуковые особенности стиха»¹⁶. Бесспорно, Фрейзер прав, когда видит в появлении строки как единицы, которая «накладывается на основную грамматическую единицу речи, предложение», — важное отличие стиха от прозы¹⁷. А. де Гроот замечает это отличие, но не придает ему принципиального значения. При такой неверной методологической установке (а ведь статья де Гроота опубликована в книге, которая призвана быть обобщающей) становится понятным, почему многие зарубежные специалисты

¹⁴ Томашевский Б. В. Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959, с. 15.

¹⁵ См.: Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973, с. 38—44.

¹⁶ Groot A. W. de. Phonetics in its relation to aesthetics.— In: Manual of phonetics/Ed. by L. Kaiser. Amsterdam, 1957, p. 386.

¹⁷ Fraser G. S. Metre, Rhythm and Free verse. L., 1970, p. 2.

по фонетике упорно игнорируют особые звуковые законы стиха. Весьма спорными представляются мне и параллели музыкальных и стиховых особенностей в процессе анализа, когда автор настаивает на том, что «наиболее практичный и обещающий подход» к анализу звуков в стихе — «идти от анализа музыки», поскольку автор предыдущей главы «Фонетика в ее отношении к музыковедению» справедливо отмечает наличие «контраста между речью и музыкой», пишет о «различии между говорением и пением» (в частности, об «ограниченном числе тонов специфической высоты в музыке», в то время как в речи — «практически неограниченное разнообразие высот тона в их расположении») ¹⁸.

Американские фонетисты в лучшем случае используют поэтический материал лишь как базу для общefonетических наблюдений — например, в книге М. Огилви и Н. Рис «Искусство коммуникации: голос и произношение» стихи Шекспира и Уитмена привлекаются как примеры, где встречаются различные виды фонем — например фрикативные, аффрикативные ¹⁹.

Но не касаясь вопросов стиха *специально*, американские фонетисты раскрыли многие особенности звучащей речи вообще, выявили большое число объективно установленных параметров, по которым должна изучаться речь: в их числе фонетический строй (включая сюда не только звуки, но и слоги и предложения), интонация, которой уделяется все большее внимание и др. Существующий в американской и английской науке разрыв между достижениями фонетики и изучением звуковой структуры стиха проявляется по-разному. Я остановлюсь на нескольких явлениях: 1) полное игнорирование новейших данных фонетики; 2) признание значения фонетических исследований, но нежелание их реально осмыслить и освоить; 3) частичное обращение к экспериментальной фонетике в исследованиях по стиху; 4) резкое сужение аспекта исследования в разнообразных теориях так называемого звукового символизма. Последовательно остановлюсь на этих явлениях.

Полное игнорирование данных «революции в акустической фонетике» (если использовать выражение Пирса и Дэвида) можно наблюдать, к примеру, в книге М. Халле и С. Кайзера «Английское ударение. Его формы, развитие и роль в стихе». Стих в этой книге изучается с позиции нормативной метрики так, как будто современных фонетических исследований вообще не существует. Авторы пишут: «Изучение метра должно, следовательно, состоять из двух отдельных частей, а именно — изучения абстрактной формы и изучения правил соотношения, которые дают возможность рассмотреть данный ряд слов как

¹⁸ Wachsberge S. van. Phonetics in its relation to musicology.— In a Manual of phonetics, p. 374.

¹⁹ Ogilvie M., Rees N. S. Communication skills: voice and pronunciation. N. Y. ets., 1969, p. 140, 159.

пример определенной абстрактной формы»²⁰. При таком подходе поневоле сужаются аспекты восприятия звуковой структуры стиха: 1) из всего многообразия звуковых отношений речи извлекается лишь один элемент — метр; 2) метр абсолютизируется и отсекается от интонационных отношений речи; 3) проблема *художественного* функционирования стиха, когда метрическая форма оказывается лишь одним из компонентов целостной звуковой системы, оказывается снятой.

Если в современной фонетике речь изучается как *функционирующее* явление, то стихотворная речь тем более должна анализироваться в процессе ее художественного функционирования, который позволяет соотнести, слить воедино изучение звуковой структуры стиха и ее художественных функций. Ведь появление особой звуковой структуры стиха имеет свои внутренние закономерности, которые и необходимо выявить исследователю; но эти закономерности останутся в тени, если из всего многообразия звуковых связей стиха обращается внимание на узкое и изолированно воспринимаемое явление. Тем самым *нарушается целостное восприятие звуковой структуры стиха* как комплекса звуковых отношений, в конечном итоге имеющего художественно-содержательное значение. Как следствие, утрачивается важнейший принцип современной науки — системность, которая применительно к стиху означает *совокупное восприятие* всех элементов стиха в их взаимодействии и реальном функционировании.

Кроме этого, исследователи, анализирующие стих с позиции «метра» (и, в частности, Халле и Кайзер), думается, сливают воедино два процесса: *создания* стихотворного произведения, когда проявляются законы особой звуковой регламентации речи в стихе, которые принято называть метром («абстрактной формой», получившей речевое наполнение), и *восприятия* стихотворного произведения, восприятия, при котором первые законы должны уйти в тень. Авторы пишут: «Когда поэт сочиняет метрический стих, он накладывает определенные ограничения на свой выбор слов и фраз, которым обычно язык не подчиняется» (с. 139). Но, во-первых, эти специфические «ограничения» никак не охватываются понятием «метр», а распространяются на всю звуковую структуру стиха; если же эти ограничения отождествляются с «метром», то тем самым весь спектр фонических отношений стиха оказывается резко суженным. Во-вторых, при восприятии стиха важен тот результат, к которому пришел поэт: читателю или слушателю стиха интересен весь комплекс звуковых отношений в стихотворной речи как художественной данности.

Исходя из сказанного, необходимо отчетливо разделить два аспекта: а) аспект создания и б) аспект восприятия, перцепции

²⁰ Halle M., Keyser S. L. English stress. Its forms, Its growth and Its Role in Verse. N. Y. 1971, p. 140.

стиха. Перед читателем предстает целостная звуковая структура стиха, в которой его метрические особенности занимают весьма скромное место и составляют только один из аспектов. Когда же этот аспект выступает на передний план, заслоняет собой и подавляет остальные стороны фонической организации, целостность восприятия стиха нарушается.

Противоречивая позиция представлена в книге теоретика литературы и поэта Джона Холландера «Видимое и звучащее. Два смысла поэтической формы». Противоречивость выражается в том, что как теоретик, являющийся в то же время и поэтом, автор признает роль звучания и даже включает в книгу статью 1956 г. «Стихотворение в звучании» (*The Poem in the Ear*), но оказывается замороженным модными веяниями структуральной лингвистики²¹.

Дж. Холландер ставит важный для восприятия звуковой структуры стиха вопрос о взаимодействии графики и звуковой структуры стиха. Как соотносятся графическое оформление стихотворения и его звуковая структура? Как найти подход, который бы, не отрицая значения графического оформления стиха, выявлял его звуковую сторону или, говоря словами сторонника музыкальной трактовки стиха Дж. Дэбни, облегчал бы его «устную интерпретацию» (Дэбни считал, что «поэзия, чтобы быть полно истолкованной и понятой, должна быть прочитана громко») ²²? То есть мы возвращаемся к вопросу о том, что является основой стиха — графическое оформление или его звуковая структура. Дж. Холландеру, видимо, в чем-то близка позиция Р. Фроста, настаивавшего на том, что «ухо — это единственный истинный писатель и единственный истинный читатель», и Арчибальда Маклиша, который писал о главенствующей роли звукового начала в стихе: «Стих... это не расположение на странице: это форма в звучании (буквально — „в ушах“.— Б. Г.). Если стих не существует в звучании, он не существует вообще»²³.

Иначе Дж. Холландер не назвал бы статью «Стихотворение в звучании (буквально — „в ухе“.— Б. Г.)». Но тезис о главенствующей роли звучания развивается им лишь отчасти, поскольку автор с сочувствием относится, например, к модернистским опытам Уильямса «Весна и всё» («*Spring and all*»), которые интерпретируются как «визуальное стихотворение в любом смысле, который можно обнаружить, беззвучная картина беззвучного мира...» (с. 287). Но подобные опыты «поэзии модерна», олицетворяющие собой определенный хаос в сознании

См.: *Hollander J. Vision and resonance. Two senses of poetic form.* N. Y., 1975, p. IX. Далее ссылки даны в тексте.

²² *Dabney J. P. The musical basis of verse. A scientific study of the principles of poetic composition.* N. Y., 1968, p. 17. (1-е изд.— 1901).

²³ *Untermeyer L. Op. cit.*, p. 108; *Caplan W. Op. cit.*, p. 132.

(как, впрочем, и «Изопы» А. Вознесенского, которые можно рассматривать как версификационные раритеты в поэзии²⁴), никак не отменяют нашего представления о ведущей роли звучания в восприятии стиха, той звуковой основы, которая зафиксирована графически и воссоздается в процессе стиховой перцепции.

Именно поэтому удивляет движение Дж. Холландера от утверждения (пусть и небесспорного), что «поэзия — вид музыки» (с. 3), от признания «оформления или исполнения» стихотворного произведения (с. 33), даже от использования нотных обозначений (с. 36—38), что также небесспорно (по-скольку, как отмечалось выше, звуковые законы стиха и музыки нетождественны), к «беззвучию» и «безмолвию» модернистской поэзии.

В связи с вышесказанным нельзя согласиться и с позицией советского исследователя А. Костецкого, который в статье «Материальная природа текста и его восприятие» призывает «изучать автономно» «письменную форму реализации поэтического текста» и даже ставит вопрос «о создании особого раздела стилистики, а именно — графической стилистики художественной литературы»²⁵. Бесспорно, изучать графику стиха необходимо, но не автономно, а как одно из средств воссоздания всего комплекса художественно-звуковых отношений речи, в том числе — интонационной системы. Не являются ли весьма спорные выводы А. Костецкого следствием его ориентации на крайние проявления русского футуризма, в частности — на установки А. Крученых и Д. Бурлюка?

В целом же теоретические установки Дж. Холландера, тяготеющего к структурной лингвистике, не учитывают последних достижений экспериментальной фонетики с ее разноаспектным изучением звуковой структуры речи. Традиционное обращение к понятию «метрической схемы», дополненное модными в свое время терминами «порождающей грамматики» Н. Хомского (с. 136) и в то же время закрывающее глаза на «революцию в области акустической фонетики» (Пирс, Дэвид), едва ли способно охватить фоническое многообразие стиховой структуры, где, помимо ритмики, важен интонационный строй.

Вообще изучение интонации в 70-е годы ведется в американской филологии все более интенсивно, выходят специальные сборники, не говоря уже о публикациях в периодической печати²⁶. И напрашивается естественный вывод: если так широко

²⁴ См.: Гончаров Б. П. Маяковский и Хлебников (к проблеме концепции слова). — Филол. науки, 1976, № 3, с. 13.

См.: Лингвистика и поэтика. М., 1979, с. 206. Удивляет, что А. Костецкий в таком тоне классифицирует речь на устную и письменную (с. 200), как будто он — первооткрыватель, хотя об этом уже давно говорили многие исследователи, в частности В. А. Артемов в книге «Экспериментальная фонетика» (М., 1956, с. 23).

²⁶ Intonation. Selected readings/Ed. by D. Bolinger. Harmondworth, 1972; Studies in Tone and Intonation. S.-Karger etc., 1975.

изучается речевая интонация вообще (пусть преимущественно в мелодическом аспекте), то интонация стиха, где, используя выражение Ф. Либермана, «эмоциональный» аспект интонации является определяющим, должна исследоваться тем более интенсивно. Но «метристы», даже обогащенные понятиями структуральной поэтики, оставляют стиховую интонацию за бортом исследования, поскольку так называемый фонологический уровень излишне абстрактен и не специфичен для стихотворной речи, где действуют не фонемы, а звуки (или, точнее, звукотипы — об этом см. ниже).

Наряду с исследователями, не реагирующими на достижения современной экспериментальной фонетики, есть авторы, которые замечают новые веяния в науке, но не спешат использовать их в повседневной практике анализа. В своей книге «Метр и мелодия „Беовульфа“» Томас Кейбл пишет о значении работ в области экспериментальной фонетики: «Некоторые из наиболее интересных экспериментальных работ по данной теме были сделаны Филипом Либерманом, терминологию которого я заимствую, чтобы сохранить правильность хотя бы полдюжины понятий. *Продолжительность* (Duration), *основная частота* (fundamental frequency) и *амплитуда*, как Либерман определяет термины, являются акустическими коррелятами выдающегося положения лингвистики»²⁷. Но упоминание книги Ф. Либермана «Интонация, перцепция и язык» — не более чем стилистическое украшение работы, поскольку никак не отражается на ходе метрического анализа. Автор, опираясь на разыскания Сиверса весьма многолетней давности, описывает шесть типов расстановки ударений, от «А» до «Е» (с. 84). Метрический анализ различных типов расположения ударения, предпринятый Т. Кейблом, полезен, но исследователь не соотносит метрику с интонационной системой, рассматриваемой не только в аспекте высоты тона («область интонационной мелодии речи», с. 99), но как целостная специфическая структура речи. Поэтому употребляемое в книге Т. Кейбла понятие «метрической системы» в соотнесении с «лингвистической системой» (с. 89) весьма условно и скорее является синонимом классификации, систематизации или, используя пришедшее из биологии выражение Дж. Холландера — таксономии, чем системы как внутреннего единства компонентов.

Также лишен интонационного наполнения анализ персидского стиха в интересной и содержательной книге Л. Элвелла-Саттона «Персидские метры»²⁸. Автор призывает к осторожному использованию арабской терминологии, чтобы не исказить специфики изучаемого материала: «Это правда, что арабская

²⁷ Cable Th. The Meter and Melody of Beowulf. Urbana; Chicago; London, 1974, p. 97. Далее ссылки на это издание даны в тексте.

²⁸ Elwell-Sutton L. P. The Persian metres. L. etc., 1976. Далее ссылки на это издание даны в тексте.

терминология может (с некоторой натяжкой в сторону ее законного использования) быть применена для описания персидских размеров; но это не означает, что последние, как использованные поэтами, были скопированы с арабской поэзии,— так же как тот факт, что Шекспир писал размером, который мы решаемся назвать ямбическим пентаметром, не означает, что он скопировал этот размер из греческой поэзии» (с. VII).

Критика традиционного изучения сводится к критике чрезмерно абстрактной систематизации метрических форм в полном отрыве от особенностей персидской поэзии, но *угол зрения* на изучение стиха и его закономерностей принципиально не изменяется: анализ сводится к изучению слогов, их длины и т. п., схем их акцентной организации — метрика не дополняется анализом интонации. *В работе изменяется систематика, а не принципы анализа стиха* вообще. Как и Т. Кейбл, Л. Элвелл-Саттон использует понятие «метрической системы» (с. IX), но отрывает ее от интонационной системы. А ведь в художественно функционирующей стихотворной речи метр сам по себе не существует; его можно (правда, сугубо условно!) описать изолированно, но это лишь первый этап анализа, который должен быть дополнен исследованием реального функционирования просодических свойств стиха в потоке речи. Тем самым «система» становится простым синонимом классификации и элементарной систематики, но отнюдь не функционирующим явлением. Понимание системы сужается. Метрика — лишь одна из подсистем стиха, к тому же отнюдь не универсальная; если не определить направление ее включения в целостную стиховую систему, то о реальной систематике говорить явно преждевременно. Обширную номенклатуру персидских размеров, представленную в книге (как бы интересна ни была эта номенклатура сама по себе), едва ли все же можно назвать «метрической системой».

Автор книги ставит вопрос о сложности восприятия древнеперсидского стиха вследствие неадекватности графического оформления звучанию.

Л. Элвелл-Саттон частично использовал экспериментальный метод, проанализировав чтение стиха двумя дикторами-иранцами из иранского отдела Библии. В результате обработки экспериментальных данных, в частности, выяснилось, что «средняя длина каждого речевого элемента... остается достаточно постоянной для каждого диктора» (с. 206). Но данные эксперимента во многом нейтрализованы весьма спорной общетеоретической установкой автора. Обсуждая возможности «фонетического анализа чтения стиха», Л. Элвелл-Саттон пишет: «...но в любом случае необходимо помнить, что искусство поэтического чтения нашего декламатора лежит в его отклонении от нормы. Как отметил Ханлари, хороший декламатор стиха подобен виртуозу на виолончели» (с. 222). Бесспорно, что чтец (а в данном случае он является и интерпретатором) может способствовать тому, чтобы донести особенности стиховой

структуры (а через нее — и содержание стихотворной речи) до слушателя, или напротив — частично их исказить. Но, как справедливо отмечал Б. В. Томашевский, «всякое чтение соблюдает некоторый минимум звуковых условий, необходимых для правильного понимания текста. Этот минимум есть свойство самого текста. Все же, что относится к области свободы и что повышает или понижает выразительность звучащего текста, — все это уже есть область декламации»²⁹. Л. Элвелл-Саттон не учитывает также, что при исполнении стиха проявляется важное правило константности, о котором писал В. А. Артемов: «Правило постоянства (константности) восприятия особенно сильно проявляется при восприятии интонации. Оно обнаруживается в том, что отдельные реализации одной и той же интонации, несмотря на существенное различие их первичных физических свойств, воспринимаются как одно и то же языковое значение. Например, мы воспринимаем интонацию приказа, как приказ, независимо от того, произнесен ли он мужчиной или женщиной, голосом сильным или слабым, в московском, рязанском или вологодском произношении и т. д., т. е. с самыми различными абсолютными первичными физическими свойствами»³⁰.

Именно поэтому рассматривать искусство декламации через призму «отклонения от нормы» неправомерно; «норма» (или, говоря словами Б. В. Томашевского — «минимум звуковых условий») присутствует в любом исполнении. Может быть, Л. Элвелл-Саттон пришел к такому пониманию искусства декламации именно потому, что игнорирует интонационную структуру стиха, не учитывает, что звуковая организация стихотворной речи — это органическое единство двух взаимосвязанных структур — фоико-ритмической (а метрика — лишь один из ее аспектов) и интонационной³¹.

Раздробляют при восприятии целостную звуковую структуру стиха также сторонники теории так называемого звукового (фонетического) символизма и ее различных ответвлений (в том числе и так называемого анаграммирования). Мне уже неоднократно приходилось писать о звуковом символизме³², поэтому я буду говорить об этой проблеме с привлечением нового материала. По сути дела, современные сторонники звукового символизма, воспринимающие фонемы, во-первых, в изоляции от семантики, выраженной в слове, и, во-вторых, изолированно от интонационной системы, недалеко ушли от Андрея Белого, который, к примеру, полагал, что в пушкинском тексте «инструментовка при помощи „а“, оттененного „и“, выражает гармони-

²⁹ Томашевский Б. В. Стих и язык, с. 16.

³⁰ Артемов В. А. Метод структурно-функционального изучения речевой интонации. М., 1974, с. 98—99.

³¹ См.: Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы, с. 96—99; о проблеме произнесения стиха см. с. 31—36.

³² См.: Там же, с. 105—107.

ческое настроение духа, слегка окрашенное грустью»³³. В 20-е годы А. Туфанов призывал к «воскрешению функций фонем»³⁴, а американский ученый Х. Рот создал работу «Тональность гласных», где, проводя аналогии между музыкой и речью, писал: «В музыке существует видоизменение частей... Мы можем обнаружить аналогичное различие в речи. Поскольку передние гласные имеют большую высоту, чем задние гласные, они могут быть более эффективно использованы в тонкости интерпретации, в то время как задние гласные, более глубокие по высоте и более звучащие в тоне, могут лучше выражать полноту и силу»³⁵. Но Х. Рот был осторожен и делал оговорки, которые было бы бесполезно услышать некоторым современным исследователям: «Это не означает, что английский язык главным образом звукоподражательный. Не все слова с передними гласными означают нежность и утонченное изящество, так же как и не все слова с задними гласными обнаруживают благородные и возвышенные мысли. Но многие слова в каждой группе дают нам примеры эффективной дифференциации»³⁶

Вольно или невольно отзвуки теории Х. Рота дают себя знать в докладе американского исследователя К. Ф. Тарановского «Звуковая фактура стиха и ее восприятие» на VI Международном конгрессе по фонетике (Прага, сентябрь 1967), где рассматривался вопрос «о роли ударных гласных в русском языке и о синэстетическом их восприятии» и утверждалось следующее: «Носителем информации, воспринимаемой вне когнитивного плана, в русских ударных гласных являются два различительных признака: низкая тональность / высокая тональность и диффузность / компактность. Низкая *первая форманта* характеризует диффузные, а высокая — компактные гласные. Низкая *вторая форманта* определяет низкотональные, а высокая — высокотональные. Низкотональные *у* и *о* противопоставляются высокотональным *и* и *э* как *темные* — *светлым*, и в прямом значении (мрак — свет) и в переносных значениях (мрачное настроение — радостное или умиротворенное настроение, отрицательное явление — положительное явление и т. п.). Гласные *ы* и *а* занимают среднее положение между *у—о* и *э—и* и в „световом“ противопоставлении, в общем, не участвуют...

Изучение поэтических текстов и теоретических высказываний поэтов дает нам надежный материал для суждений о синэстетическом восприятии звуков»^{37—39}.

³³ Белый Андрей. Символизм: Книга статей. М., 1910, с. 411. Подробнее о подходе этого исследователя к проблеме звукописи см.: Гончаров Б. П. Андрей Белый — стиховед. — Филол. науки, 1980, № 5, с. 26—27.

Туфанов А. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пг., 1924, с. 8.

³⁵ Roth H. M. Vowel Tonality. Jowa, 1928, p. 39. Ср. p. 60.

³⁶ Ibid., p. 39—40.

^{37—39} Proceedings of the Sixth International congress of phonetic sciences. München; Prague; Philadelphia, 1970, p. 883—885.

При так называемом синэстетическом восприятии звуков не учитывается, что содержательность стиха возникает прежде всего из анализа образной системы определенного поэта, а смысл строки (строфы, интонационного периода и т. п.) — при *совокупном* восприятии всех фонем, образующих слово, каждое из которых, в свою очередь, вступает во взаимодействие с остальными словами, что образует новое, более высокое содержательное единство. Вообще же слово — это фонико-семантическая единица речи, где смысл возникает при *совместном* и *соотнесенном* восприятии всех фонем. К. Ф. Тарановский же (подобно многим другим сторонникам теории так называемого звукового символизма) допускает возможность имманентного восприятия (и анализа) фонем, выхваченных из связи с другими, восприятия, при котором фонемы действуют изолированно от смыслового ряда, и каждая из них соотносится с определенным, заранее закрепленным значением, действующим как бы *поверх* и *помимо* целостного словесно-семантического ряда (высказывания), обусловленного художественной ситуацией.

Даже материалы VI Международного конгресса по фонетике свидетельствуют об односторонности точки зрения К. Ф. Тарановского. В докладе японского ученого Масао Ониши «Восприятие качества против количества» отмечалось, что длина звуков относительна, а «на произношение слов всегда воздействует *интонация и повышение...*»⁴⁰. Идея *соотносительности* различных компонентов звуковой структуры речи, несомненно, должна быть учтена и при анализе звукописи. В докладе советского исследователя З. Н. Джапаридзе «Некоторые закономерности восприятия звуковой формы речевого потока» излагалась гипотеза, что «эталоны при восприятии специфических звуковых форм при определенных условиях являются единицы, соответствующие не отдельным звукам, а допустимым в языке последовательностям звуков»⁴¹.

Как и в речи вообще, в стихе звуки воспринимаются не по отдельности, а в семантических интонационно организованных единствах. В этом отношении большой и интересный материал содержится в статье Л. И. Тимофеева «Возможен ли эксперимент в поэтике?»⁴², где отчетливо показано значение *слова* при восприятии звуков стиха, а также показано, что причины, побуждающие поэта к изменению текста при выборе того или иного варианта, весьма многообразны, и среди них звуковая текстура занимает весьма скромное место.

Как уже говорилось, следует принимать во внимание интонационный аспект ударений, когда интонационное ударение подавляет и как бы заглушает словесное, которое тем самым

⁴⁰ Proceedings..., p. 713. Автор противопоставляет «так называемую фонологию» — «современной научной фонетике» (p. 715).

Ibid., p. 292.

Вопр. лит., 1977, № 6.

теряет и свой весьма проблематичный «синэстетический» эффект. В работе, опубликованной, кстати, в честь 60-летия К. Ф. Тарановского, Р. Якобсон отметил: «Славянское языкознание требует отчетливого размежевания двух акцентологических уровней. Это, с одной стороны, ударение словесное, а с другой — ударение фразное, т. е. градация словесных ударений в словосочетании»⁴³. В процессе реального функционирования стиха возникает иерархия ударений, в которой важен непредсказуемый ударным циклом эмфазис (по характеристике Ф. Либермана), проявляющийся не только в словосочетаниях, как полагает Р. Якобсон, но и во фразах; в иерархии ударений стиха словесные ударения занимают свое, весьма скромное место. Хотя вопрос об иерархии ударений разработан весьма недостаточно, все же следует заметить, что вытекающее из суждений Р. Якобсона и Ф. Либермана общее положение относится и к метрическому анализу стиха, и к анализу его так называемой звуковой символики⁴⁴, одним из проявлений которой и является вышеупомянутый доклад К. Ф. Тарановского.

Со звуковым символизмом связано еще одно направление, разрушающее целостное восприятие звуковой структуры стиха, — поиски так называемых анаграмм, восходящих, в частности, к незавершенной теории «анаграмм» Ф. де Соссюра, стремившегося определить особенности «значащего фонизма», когда «все звучание стиха как бы намекает на слово — тему»⁴⁵.

Суть «анаграммирования» заключается в том, что в звуковом составе стиха отыскивается какое-либо «ключевое» слово, якобы определяющее собой весь звуковой строй данного стихотворного произведения. При «анаграммировании» произведение искусственно дробится на самоценные звуки, воспринимаемые вне интонационного строя, а вдохновенное творчество поэта превращается в нечто сугубо рациональное⁴⁶.

При звуковом символизме, «анаграммировании» (как и при чисто метрическом анализе) целостное объективное восприятие

⁴³ Якобсон Р. О. Об односложных словах в русском стихе. — В кн.: *Slavic poetics*. Hague; Paris, 1973, p. 239. Ср. трактовку «эмфазиса» как «возвышения, которое не предсказывается ударным циклом» в книге Ф. Либермана «Интонация, перцепция и язык» (*Lieberman Ph. Intonation, perception and language*, p. 146).

⁴⁴ Библиографию см., в частности, в кн.: *Peterfalvi J.-M. Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique*. P., 1970, p. 171—174.

⁴⁵ *De Saussure F. Les Anagrammes de Saussure*. — *Mercure de France*, 1964, p. 249, 258. (Ср.: *Wunderli P. Ferdinand de Saussure und die Anagramme*. Linguistic und Literatur. Tübingen, 1971).

Как справедливо отметил В. П. Григорьев, сам преувеличивающий роль паронимии в стихе, «как большой ученый, Соссюр не опубликовал свой труд, доказательность которого осталась проблематичной для самого автора». В. П. Григорьев пишет также о сомнениях Соссюра «по поводу реального статуса обнаруженных им анаграмм» (*Григорьев В. П. Поэтика слова*. М., 1979, с. 251, 266).

⁴⁶ Примеры «анаграммирования» см.: *Гончаров Б. П. Поэтика и лингвистика: (К проблеме интерпретации художественного целого)*. — Рус. лит., 1980, № 4.

звуковой структуры стиха исчезает, превращаясь в селективно-субъективное.

В американской экспериментальной фонетике, как видно из названных выше монографий, стих практически не изучается. И вообще в зарубежной фонетике можно назвать лишь единичные работы, посвященные анализу стиха, вроде доклада П. ван Каспела на VI Международном конгрессе по фонетике «Акустические аспекты поэзии», где интерпретировалась запись чтения шести молодых поэтов — «эксперименталистов» в Лаборатории экспериментальной фонетики университета в Амстердаме и, в частности, обращалось внимание на роль мелодики и звуковой интенсивности в восприятии ритма⁴⁷. Некоторые исследования в области экспериментально-фонетического изучения стиха были проведены в Чехословакии⁴⁸.

В советской экспериментальной фонетике в целом положение значительно лучше, хотя во многих новейших работах по интонации не уделяется внимание интонации стиха⁴⁹. В лаборатории экспериментальной фонетики МГУ под руководством проф. Л. В. Златоустовой проводятся работы по изучению ритма и интонации звучащей художественной речи — прозаической и стихотворной. Л. В. Златоустова пришла к выводу о том, что «кратчайшая звуковая единица при восприятии речи — звуко-тип — представляет собой промежуточную ступень абстракции между звуками речи и фонемой...»⁵⁰. Настаивая на «различных степенях абстракции звуковых единиц», исследователь отмечает, что «фонема в этой трактовке представляет вторую степень абстракции»⁵¹. Теоретические выводы Л. В. Златоустовой свидетельствуют о том, что исследование стиха с точки зрения отвлеченного «фонологического» строения (в том числе и в теориях так называемого звукового символизма) неадекватно его природе.

В результате многолетних исследований Л. В. Златоустова пришла к выводу, что «организация интонации стихового текста существенно отличается от интонации художественной прозы»,

⁴⁷ Van Caspel P. P. J. Acoustic Aspects of poetry.— In: Proceedings..., p. 243—245.

⁴⁸ Zichova M. Comparaison de deux interprétations poétiques a l'aide de 18 analyse auditive et spectrographique.— *Phonetica pragensia*. II, P., 1970.

⁴⁹ См.: Шиприкевич В. В. Питание фоностилики. Вид. Київського ун-ту, 1972; Цеплитис Л. К. Анализ речевой интонации. Рига, 1974; Николаева Т. М. Фразовая интонация славянских языков. М., 1977; Дубровский Ю. А. Анализ интонации устного текста и его составляющих. Минск, 1978; Интонация. Киев, 1978. (В этой коллективной работе удивляет метафорическая трактовка ритма: «Ритм английской речи более четкий (? — Б. Г.), чем ритм русской речи». — с. 218). Торсуева И. Г. Интонация и смысл высказывания. М., 1979.

⁵⁰ Златоустова Л. В. Развитие прикладной лингвистики в МГУ.— *Вестн. Моск. ун-та*. Сер. X, Филол., 1976, № 3, с. 39.

⁵¹ Винарская Е. Н., Златоустова Л. В. К вопросу о фонеме.— *Филол. науки*, 1977, № 1, с. 103.

а «поэтическая речь обладает специфическими особенностями строения звучащего текста...»⁵². В этой работе большое значение имеет понятие «ритмической структуры», т. е. «знаменательного слова или сочетания служебного и знаменательного слов, объединенного одним словесным ударением»⁵³.

Используя понятие ритмической структуры слова как реальную лингвистическую категорию (в отличие от весьма условного понятия стопы) для анализа стиха, С. В. Калачева сделала интересные, свежие наблюдения над развитием русской стихотворной речи⁵⁴.

Итак, современное стиховедение, если оно не хочет уподобиться иссыхающей лагуне, не может оставаться в стороне от процессов в области фонетики и психологии речи и делать вид, что они его не касаются. В данном случае изоляционизм может принести только вред.

Но, признавая большое значение экспериментально-фонетических работ, подталкивающих к расширению плацдарма исследований (увеличение количества признаков, по которым познается стих), следует все же заметить, что восприятие звуковой структуры стиха отнюдь не однозначно ее изучению инструментальными методами. Ведь и дикторы, и аудиторы — люди определенной среды, определенного воспитания, уровня культуры и т. п., а от всего этого во многом зависит восприятие текста и его истолкование, что и является основой для выводов фонетистов-экспериментаторов⁵⁵. И в принципе может быть так, что аудиторы, собравшиеся на каком-нибудь гигантском латиноамериканском стадионе, вмещающем 250 тыс. зрителей, дадут неверную фоническую и семантическую интерпретацию стихотворного текста, в то время как одинокий истолкователь, которому не хватило места на стадионе, предложит истинное понимание.

Поэтому следует иметь в виду, что основой для восприятия звуковой структуры стиха является интерпретация самого исследователя, который, естественно, может и должен принимать во внимание любые экспериментальные данные в специфическом аспекте изучения фонической природы стиха.

Нарушение целостности восприятия звуковой структуры стиха, как видно из представленного материала, происходит при искусственном вычленении и абсолютизирующем изучении

⁵² Златоустова Л. В. Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами.— В кн.: Контекст—1976. М., 1977, с. 74, 80.

⁵³ Там же, с. 63. Ср.: Златоустова Л. В. Временные характеристики русской речи.— В кн.: Proceeding..., p. 1075.

⁵⁴ С.м.: Калачева С. В. Эволюция русского стиха: Автореф. дис. д-ра филол. наук. М.: МГУ, 1979.

⁵⁵ В. А. Артемов обратил внимание на возможное искажение восприятия речи аудитором, в частности вследствие воздействия экспериментатора и ложного представления о задачах исследования (Артемов В. А. Метод структурно-функционального изучения речевой интонации, с. 95—96).

какого-либо одного ее элемента: самоценно воспринимаемой сферы словесных ударений (метрика), отдельных фонем (так называемый звуковой символизм) и т. п.

Целостное восприятие звуковой структуры стиха возможно только при изучении стиха в процессе его реального художественного функционирования, когда, к примеру, познание словесных ударений дополняется изучением интонационной системы стиха, а слово исследуется не изолированно, а в речевом потоке.

При целостном восприятии звуковой структуры стиха необходимо учитывать, в частности, следующие обстоятельства: 1) звуковая структура (строение) стиха — это внутреннее единство, иерархическая система взаимодействующих и взаимообусловленных компонентов; 2) звуковая структура стиха не имманентна, она, в свою очередь, входит в художественно мотивированную систему речи (художественное произведение — художественная ситуация — высказывание — интонационная система — система словесных акцентов и т. п.). То есть в изучение восприятия звуковой системы стиха должен быть введен системный подход.

При системном подходе становится понятным: когда абсолютизируется и изолированно рассматривается один компонент, целостная звуковая структура стиха дробится, рассыпается и перестает существовать в своей системности. Исследователь, может быть, и облегчает себе задачу, но от такого «облегчения» страдает объект изучения — происходит подмена восприятия звуковой структуры стиха перцепцией одного компонента, который неправомерно вытесняет, замещает и подавляет собой остальные, уходящие даже не в тень, а в небытие. Звуковая структура стиха в ее целостности существует независимо от ее восприятия определенным исследователем, и эту целостность необходимо сохранить при анализе отдельных ее компонентов.

Введение принципа системности⁵⁶ в восприятие звуковой структуры стиха поможет изучить ее не имманентно, а во всем богатстве и многообразии ее художественных связей.

Т. Я. Радионова

КАТАРСИС И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ

Катарсис — целеположенный процесс, пронизывающий творчество художника на всем его пути: от авторского замысла к его воплощению в произведении, а затем от произведения к художественному восприятию и конечному завершающему эффекту, каким является очищение реципиента. Мы рассмотрим

⁵⁶ См.: Гончаров Б. П. Принцип историзма и системный анализ стихотворного произведения. — В кн.: Методология современного литературоведения. Проблемы историзма. М., 1978; Тимофеев Л. Стих как система. — Вopr. лит., 1980, № 7.

этот процесс на примере трагедийного произведения. Однако следует иметь в виду, что в работах современных эстетиков (см., например, работы Б. Дземидока) убедительно показано, что катарсис в трагедии является лишь наиболее наглядной моделью творческого процесса, идущего от художественного произведения к его восприятию (идейно-эстетическому воздействию на зрителя, читателя, слушателя). Другими словами, катарсис является всеобщим свойством художественного процесса, он характеризует важнейший аспект рецепции и оказывает очищающее воздействие на душу реципиента.

Аристотель, впервые охарактеризовавший категорию катарсиса, ввел тем самым в эстетику проблему художественного восприятия. Все рецептивно-эстетические концепции современности так или иначе восходят к аристотелевской концепции катарсиса. Вместе с тем аристотелевская трактовка этой проблемы способна предохранить современную науку об искусстве от субъективистских искажений, вносимых в теорию художественного восприятия. Катарсис является очищающей программой, заложенной в произведение автором, и никакое реальное многообразие и вариативность восприятия не способны при нормальном полноценном процессе художественной рецепции изменить эту программу.

Катарсис является практикой искусства. Пронизывая весь творческий процесс, он соединяет в коммуникативную целостность автора, его замысел, произведение, воплощающее этот замысел, и реципиента.

ПРИРОДА КАТАРСИСА

Катарсис начинается и завершает трагедийный художественный процесс.

Он возникает благодаря особым образом организованному комплексу художественно-выразительных средств, которые приводят к «очищающему» воздействию на человека. Аристотель заметил и теоретически сформулировал этот удивительный эффект, адресуя его к трагедии, где скопление эмоциональной энергии и ее превращения наиболее сильны¹.

Аристотель оперировал термином катарсис в «Поэтике», объясняя природу трагического с точки зрения его воздействия на зрителя. Великий стагирит указал и на музыкальный катарсис, основа которого — наслаждение. К термину «катарсис» обращались Гесиод и Пифагор, а также Платон, называя его «очищением». О морализующем значении катарсиса говорил Фома Аквинский. Позже, в эпоху эстетики классицизма, Лессинг, раскрывая природу трагедии с точки зрения ее моральной цели — исправления нравов, писал: «Так как очищение

¹ О природе катарсиса см.: *Боров Ю.* О трагическом. М., 1961; *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

состоит просто в превращении страстей в добродетельные наклонности, а по обе стороны каждой добродетели расположены крайности, между которыми она находится, то трагедия, чтобы обратить наше сострадание в добродетель, должна быть в состоянии очистить нас от обеих крайностей сострадания; то же самое должно разуметь о страхе»². Как видим, Лессинг в своей трактовке трагического продолжает ортодоксально-аристотелевскую традицию, трактуя катарсис как духовное очищение посредством страха и сострадания. В самом духовном очищении Лессинг при этом акцентирует нравственную сторону, полагая, что трагедия способствует совершенствованию личности путем формирования у нее добродетельных наклонностей.

Существенное внимание проблеме художественной рецепции трагедийного произведения уделил Кант. Немецкий философ подчеркивает особый характер воздействия трагедии на слушателя и тем самым выявляет свое понимание проблемы катарсиса. В этой связи Кант пишет: «Любовь там (в трагедии.— *Т. Р.*) проявляется при этом с оттенками грусти, нежности и высокого уважения, несчастье же других пробуждает в груди зрителя ощущение сочувствия и заставляет его великодушное сердце биться от волнения при виде чужой беды...»³ Раскрывая здесь некоторые важные аспекты художественной рецепции трагического, Кант подчеркивает и важность некоторых исходных качеств зрителя, без которых невозможен эффект очищающего воздействия трагедии. К числу этих качеств относятся: 1) способность сочувствия несчастью другого, 2) великодушие.

Г. Бернайс трактовал катарсис как облегчение. Он писал: «Трагедия посредством возбуждения (в человеке) страха и сострадания производит облегчающее воздействие, уничтожающее такие состояния духа»⁴.

А. Целлер дает другую интерпретацию катарсиса, полагая, что он есть успокоение аффектов, достигаемое путем их возбуждения с помощью художественных образов. Целлер отмечает: «Цель трагического поэта — художественное возбуждение и очищение посредством сострадания и страха: жалкая судьба, представляющаяся нашим глазам, должна возбуждать наше сострадание, а благодаря сознанию нашего сходства с теми, которые страдают,— и страх за самих себя; и наконец, оба эти чувства приходят к успокоению в изображении вечных законов, которые обнаруживаются перед нами во всем художественном произведении»⁵. Для Целлера очищение направлено лишь на чувство страха и сострадания, на их сдерживание

² Лессинг. Гамбургская драматургия. М., 1883, с. 385.

³ Кант И. Соч. М., 1940, т. 2, с. 180.

⁴ Bernays J. Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama. Berlin, 1880, S. 21.

⁵ Zeller A. Die Philosophie der Griechen. 2. Aufl., II Teil, Berlin, 1885, S. 604—622.

и облагораживание. Это, конечно же, неправомерное сужение сферы действия катарсиса.

Существенным моментом в концепции Целлера является подчеркивание того, что трагедия вызывает сопереживание на основе осознания нашего сходства с героем трагедии. Вместе с тем Целлер продолжает линию гегелевской концепции трагического, утверждая идею «примирения» в финале трагедии и говоря об «успокоении в изображении вечных законов»⁶. Катарсис трактуется Д. Клейном⁷ как превращение бурного, болезненно-восторженного пафоса в успокоительный этос. Он, согласно Клейну, способствует восприятию волнений и означает изменение подавляющей скорби, непреодолимого горя и негодования, причиненного трагическим потрясением, в продолжительную восприимчивость человеческой судьбы, страдания и несчастья. «Катарсис не что иное, как художественное смягчение и успокоение трагически-возбужденного чувства и его замена трагически-освященным, нравственно-серьезным, гармоническим душевным настроением»⁸. Иными словами, катарсис «примиряет» противоречия. Цель трагедии — по Клейну — успокоение и смягчение духа. Все «боевые» аспекты трагической рецепции, общее нравственное ее воздействие снимаются и смазываются в теории Клейна. Он не видит того, что катарсис — это и мобилизация духа зрителя на борьбу со злом, и охват всего духовного мира человека, и глобальное нравственное воздействие на его дух.

Г. Гюнтер определяет катарсис через понятия «потрясение» и «трогательность». Он пишет: «Трагедия трогательностью и потрясением производит очищение чувства, распространяющееся непосредственно на подобные состояния души»⁹. В этой ослабленной трактовке катарсиса слышатся отголоски сентименталистской и романтической эстетики. Гюнтер заменяет аристотелевские понятия «страх» и «сострадание» на «потрясение» и «трогательность». В рассмотрении механизма воздействия очищения Гюнтер расходится с Аристотелем. Очищение для него состоит не в воссоздании «подобных аффектов», не является действием, охватывающим весь духовный мир человека: оно затрагивает лишь некоторые его чувства. Подобная тенденция к сужению сферы действия катарсиса отличает многие концепции теоретиков XIX в. (Г. Гюнтер, А. Целлер, Г. Бернайс, Д. Клейн и др.).

Современная марксистская эстетика дала обоснованное научное объяснение природы катарсиса, осветив эту категорию

⁶ Там же.

⁷ Klein D. Geschichte des Dramas. Leipzig, 1865, Bal. I, S. 12.

⁸ Ibid.

⁹ Günther G. Grundzüge der tragischen Kunst. Leipzig; Berlin, 1885, S. 447.

с эстетической¹⁰, историко-фольклорной¹¹, историко-литературной¹² и психологической¹³ сторон. Мы в данной статье пытаемся предложить, опираясь на традицию, идущую от Выготского, еще один подход к проблеме катарсиса с целью рассмотрения некоторых новых рецепционных аспектов этой эстетической категории.

В советской психологии катарсис был детально рассмотрен Л. Выготским. Он полагает, что «катарсис» неизменно присущ искусству. Искусство при такой трактовке рассматривается как сильнейшее средство наиболее целесообразной разрядки нервной энергии. Л. Выготский впервые понял катарсис как процесс, как эстетическую реакцию, которая заключает в себе «аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение»¹⁴.

Выготский обнаружил внутренние закономерности катарсиса. Вслед за Вундтом он отмечает, что катарсис как бы вмонтирован в ритмическую организацию произведения. Так, например, анализируя ритмический механизм действия «Гамлета», он приходит к выводу, что эта трагедия построена по принципу «задержки» действия. В результате такого художественного приема возникает противоречие между естественным развитием действия и тормозящими его эпизодами, непонятными с точки зрения логики поступками Гамлета. Так структура сюжета организует целенаправленную катарсическую реакцию восприятия.

ДРАМАТУРГИЯ КАТАРСИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Взаимосвязано формирование эмоционального и логического пластов восприятия.

Рассмотрение катарсиса как процесса и анализ его драматургической типологии требуют показа взаимодействия звеньев сюжета, аффективных и смысловых реакций восприятия.

Обратимся к модели трагического действия. В ее основе лежит трехчастная структура трагического целого, осмысленная еще Аристотелем: завязка — середина — развязка. Мы же це-

¹⁰ См. о природе катарсиса в кн.: *Борев Ю.* О трагическом; в работе Богдана Дземидока «Катарсис как эстетическая категория и рассмотрение катарсического воздействия искусства вообще» катарсис понимается как компенсаторная функция искусства, как воздействие на психику зрителей, восстанавливающее психическое равновесие. В этой связи исследователем рассмотрены концепции антропологов: Джейна Гаррисона, Энтони Уоллеса; фрейдистов, а также французского социолога и теоретика культуры Эдгара Морена.

¹¹ См.: *Арановская О. Р.* О фольклорных истоках трагедии Эсхила «Орестея»: Дис. канд. искусствоведения. Л., 1974.

¹² *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967

¹³ *Выготский Л.* Психология искусства. М., 1968.

¹⁴ Там же, с. 272.

лое рассматриваем не только на уровне текста, а на уровне всего художественного процесса — от трагедийного замысла — до его конечной точки завершения — в восприятии. Охарактеризуем каждое из звеньев.

Завязка по своему строению двухчастна. Она связана с мотивационной основой произведения. Первая ее стадия — мотивационная сфера сознания художника, где возникают внутренние аффекты и желания, являющиеся глубинным импульсом рождения мысли¹⁵. Здесь аффект возникает в точке столкновения внутреннего мотива художника с чуждым ему объектом — темой произведения. Эта «чуждость» выражается в недостаточности информации об объекте, порождая внутреннее вопрошение. Этот внутренний процесс требует своего внешнего воплощения: образной материализации в рамках завязки произведения. На внешнем уровне происходит имитация внутреннего процесса, к которому теперь подключается восприятие. Так аффект организуется «неслыханным», «потрясающим», «ужасным» началом любой трагедии. Зритель (читатель) оказывается эмоционально потрясенным. В его сознании рождается вопрошение, интонационно заложенное в завязке. Вторая стадия — середина действия — развивает и конкретизирует вопрошение. Воспринимая середину действия, реципиент творит вместе с автором трагический эксперимент, «добывая» информацию об объекте. Далее эмоциональное напряжение действия достигает кульминационной точки, и наступает третья стадия — развязка трагедии. Она завершает художественную информацию. В финале произведения возникает новое вопрошение, предполагающее дальнейшее развитие действия за пределами данной трагедии. Такова драматургическая схема трагического целого: от эмоциональной мотивировки, от аффекта через преодоление препятствий, сопротивление к разрядке напряжения; от добывания художником информации к ее передаче и присвоению реципиентом.

Итак, вслед за Выготским можно сказать, что катарсис — это не только результат, образующийся «на выходе», в момент передачи художественной информации зрителю или читателю. Это процесс, который порождает логику действия, подключает и организует смыслы восприятия.

Катарсис — сложная эмоциональная реакция, берущая начало в противоречии субъективного (мотивация) и объективного (материал действительности) и содержащая эффект. Все усиливающееся противоречие пронизывает всю ткань действия и, наконец, дойдя до кризисной точки, получает парадоксальное катарсическое разрешение путем присвоения — читателем, зрителем, слушателем — духовного экстракта объекта — его информативной сути.

¹⁵ Л. Выготский убедительно показал, что наиболее глубинным импульсом рождения мысли являются наши внутренние аффекты и желания, т. е. мотивационная сфера нашего сознания.

В трагедийно-катарсическом процессе получение информации происходит за счет гибели объекта информации. Объект «уничтожается» внутри данной художественной системы (произведения) с целью получения новой информации о нем и обстоятельствах, его окружающих. Это наблюдение над природой трагического Г. Козинцев иллюстрирует работой художника икебана, который «уничтожает цветы, чтобы/ дать им новую жизнь, одухотворить их собою; он убивает цветы, чтобы продлить жизнь своего духа»¹⁶.

Катарсис, проникая все трагедийное действие, является существенным элементом его развязки. Остановимся более подробно на этой стадии.

ДИАЛЕКТИКА РАЗВЯЗКИ

Развязка — неотъемлемая часть трагедии, входящая в нее через конкретно-образную плоть сюжета и проявляющая себя через сопряжение авторской позиции и сотворческого отношения зрителя к художественно изображенному трагедийному событию.

Автор организует весь ход событий и внутреннюю структуру художественного произведения в соответствии с задачей его очищающего воздействия на зрителя. В теоретической литературе часто именно и только финальную стадию трагедийного действия — его развязку — называют катарсисом, связывая с ней момент «очищения». Как мы уже показали, катарсис пронизывает все действие, а в развязке находит свое высшее выражение.

Мыслительный процесс автора трагедии протекает в форме антитез (Прекрасное — Безобразное, Добро — Зло), через которые осуществляется конфликт полярных сторон, а также взаимодействие «Созидания — Разрушения». Обратим внимание на парадоксальность действия «Созидание — Разрушение» в трагической паре «Отелло—Яго». Отелло разрушает, а Яго терпеливо, настойчиво и умно «созидает» это разрушение¹⁷. В результате мы порицаем Яго и сострадаем Отелло. Выходит, что для созидания идеала (любви, верности) и его закрепления в духовной сфере необходимо его разрушение, причем стороной Добра. А разве не то же происходит в «Гамлете» и «Короле Лире», где мы оправдываем, как говорит Л. Е. Пинский, «недобрые поступки добрых»?

Идеал в трагедии как бы поднимает зрителя над конкретными событиями сюжета. Зритель получает одухотворенную идеалом информацию. Возникновение цели-идеала закономерно для образного мышления в трагедии. Трагедийная мысль моделирует кругооборот жизни и смерти¹⁸: зарытое в землю,

¹⁶ Козинцев Г. Пространство трагедии. М., 1974, с. 56.

¹⁷ См.: Пинский Л. Е. Шекспир. М., 1971.

¹⁸ Подробнее см.: Боров Ю. О трагическом, с. 24—39.

«похороненное» зерно гибнет для созидания нового колоса. Идеал, существующий в сознании художника, требует «разрушения» или нарушения прежней — и поиска новой гармонии.

Парадоксальное утверждение идеала, проявившееся через диалектическое противоречие «Разрушение—Созидание», порождает цепную реакцию. Внутри этического, эстетического и психологического клише, а также между идеалом и конкретными образами произведения появляется новая конфликтная цепь.

Отелло, совершая свой ужасный, мстительный и одновременно очистительный поступок, переступает этическую границу Добра и Прекрасного, а между тем эта трагедия учит добру и красоте. В сфере психологической тоже происходит подобное «превращение»: осуществляется «инобытие идеала»¹⁹. Эта метаморфоза происходит уже за рамками сюжета, в фазе катарсических превращений: конфликт, воспроизведенный на сцене, перерастает в противоречие внутри сознания зрителя.

Сложный и напряженный интеллектуальный процесс в трагедии, связанный с получением информации крупного исторического масштаба, приводит в развязке к «снятию» изначального Вопросения, к ответу на заданный в завязке вопрос, к разрешению конфликта между противоборствующими силами, к физической победе одной из них (злой силы) и морально-эстетической победе другой (доброй силы), терпящей физическое поражение и даже гибнущей.

Развязав все узлы, заложенные внутри сюжета, ответив на Вопросение, прозвучавшее в завязке, финал трагедии завязывает новые вопросы, поднимает и наше знание, и наше незнание на новый уровень.

Узнав много нового через трагедию, человек приходит к пониманию, схожему с древней формулой: «Я знаю, что я ничего не знаю», а вернее и точнее сказать, к формуле: «Я кое-что узнал о жизни такого, о чем я и не мог догадываться, но теперь я буду осторожен в самомнении и буду понимать меру моего невежества». Речь идет не о необразованности, а о философской проблеме соотношения относительной и абсолютной истин. Да, конечно, человечество через бесконечную сумму относительных истин приближается к абсолютной. Но это человечество. Конкретный же человек обладает относительной истиной, его знания исторически, социально, генетически (способности) обусловлены и ограничены.

В этой ограниченности знаний — источник принципиального невежества конкретной личности по отношению к Космосу, Мирозданию, всеобщим законам бытия, тайнам Жизни и Смерти. И в этом источник неполного владения обстоятельствами мира и возможность опасностей и гибели героя. Поэтому, когда трагедия отвечает зрителю на многие вопросы бытия, она

¹⁹ См.: Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, с. 63.

одновременно раскрывает и расширяет горизонт и знания и незнания и заставляет поднимать новые вопросы.

Трагедия, начавшаяся вопрошением (глобальным вопросом о смысле жизни, смысле борьбы, и конкретным вопросом о возможностях и формах разрешения данного конфликта), в развязке приходит к ответу на вопрос, к разгадке одной из тайн бытия; но развязка поднимает новые вопросы и завязывает новые узлы действия, новые конфликты. Соотношение философского Вопрошения и ответа в каждой конкретной трагедии подобно соотношению в сфере научного знания, где «философия обобщает не только результаты науки, но и ее безвыходные для данного момента коллизии, ее вопрошающую компоненту»²⁰.

Развязка снимает Вопрошение и поднимает его на новый уровень. Оно направляется к более высоким проблемам бытия и ведет к их более глубокому разрешению в общен историческом процессе художественного мышления. Таков бесконечный ход «трагического знания».

Антиномия «Скорбь—Радость» — заключительная стадия трагедийного катарсиса.

В трагедийном катарсисе существенным моментом является столкновение двух противоположных начал: интеллектуального и эмоционального.

Для всех этапов катарсического процесса характерно получение зрителем удовлетворения. Оно, по Выготскому, обусловлено столкновением полярных эмоций и их разрядкой, противоборством полярных начал и, главное, получением ценной информации в результате этих борений. Эта информация несет в себе художественную правду — сплав знаний и оценок, относящихся к самым глубоким и сложным проблемам бытия.

Высокий трагедийный процесс несет высокое эстетическое удовлетворение. Катарсическое очищение и удовлетворение в финале трагедии обусловлено состоянием скорби, парадоксально сочетающимся с эмоцией радости. В этом сочетании суть катарсиса.

Некоторые исследователи отмечают, что в ходе восприятия трагедии зритель—слушатель находится на огромной дистанции от ее «высокого» действия и сокращение этого расстояния происходит только в момент скорби. Сама же дистанция — это фактор «положительный, заключающийся в развитии опыта на новой основе»²¹. В момент скорби происходит сближение чувствований и состояний зрителя и страждущего, а затем гибнущего героя²². Горе, как радость, и даже более, чем радость, роднит людей, духовно объединяет. И в этой общности заложены зерна катарсического очищения и удовлетворения.

²⁰ Кузнецов Б. Г. История философии для физиков и математиков. М., 1974, с. 241.

См.: Баллоу Э. Теория психической дистанции.— В кн.: Современная книга по эстетике. М., 1957, с. 63.

²² Там же.

В скорби зрителя проявляется его эмоциональное отношение к происшедшему. Н. Берковский замечает по этому поводу, что «плач выражает, какой ценой ценят человека, ушедшего из жизни»²³. Насколько универсальны были события и масштабы столкновения, насколько невозполнимы утраты — настолько велика и скорбь.

Катарсическая развязка оказывается сотканной из двух противоречивых чувств. В этом заключается очередной и, может быть, самый сложный парадокс трагедии. В трагедии объединяются Скорбь по поводу утраты (жизнь, отданная за овладение истиной и идеалом) и Радость по поводу конечного торжества и обретения, хотя и дорогой ценой, крупницы истины. Скорбь — результат спонтанного развития чувства, радость же в трагедии, оставаясь эмоцией, рождается в значительной степени из размышления. Трагедия несет в себе единство личного, конечного, связанного с эмоцией скорби, и идеального — всеобщего, философического, бесконечного, связанного с эмоцией радости. Ю. Борев по этому поводу говорит: «Человек уходит из жизни невозвратно. Трагедия осмысливает гибель неповторимой индивидуальности как непоправимое крушение целого мира, и вместе с тем в ней утверждается прочность, вечность, бесконечность мироздания. Несмотря на уход из него конечного существа, и в самом этом конечном существе она находит бессмертные черты, роднящие личность с мирозданием, конечное с бесконечным»²⁴.

Древние фольклорно-мифологические формы уже содержат в себе осмысление конечного и бесконечного, в них уже присутствует Вопросение как результат наблюдений за круговоротом жизни и смерти в природе. Культ Диониса (а также сходные культы у других народов) и есть моделирование космического через микрокосмос трагедийного. Вяч. Иванов говорил о противоречивом синтезе в этом культе жертвенности, страдания и радости, где «кровавый трагизм уступает место фантастической игре и демоническому веселью одушевленных сил природы, пафос роковой гибели — пафосу пола»²⁵. В этих «стародавних оргиях смерти и страсти» происходила кристаллизация будущих форм трагического.

Истоки рождения катарсического противоречия «Скорбь — Радость» можно увидеть в древнейшем памятнике — «Скифской бабе». Вот как трактует идею, выраженную в этой скульптуре, П. Флоренский: «Каменная баба, сжимающая груди, а между ними голубка. Символ, связанный со смертью, он означает, что усопший уходит в лоно матери. Она сжимает груди, чтобы выдавить молоко для нового ребенка, голубка —

²³ Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1962, с. 404.

²⁴ Борев Ю. О трагическом, с. 77.

²⁵ Иванов Вяч. Религия Диониса.— *Вопр. жизни*, 1905, № 6, с. 208.

всечеловеческий символ души»²⁶. От этого образа Флоренский поднимается к аналогичным представлениям в древнегреческой мифологии, где Гея — Земля есть и рождение и смерть, «родительница и губительница». И далее он заключает: «В скифских ли степях, в душной ли Индии, в трагической ли Элладе — культ хтонических божеств... всегда сочетает идею благословенного рождения Матери-Земли с идеей смерти, которой место так же в глубинах Земли»²⁷.

Эти примеры можно было бы умножить, вспомнив изображения на саркофагах и скорбно плачущих, и весело поющих; и описания римских погребальных процессий, где вслед за плакальщицами шли мимы, плясуны и фигляры... Наконец, у Пушкина в «Пире во время чумы»:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья,
Бессмертья, может быть, залог.

В монографии Ю. Борева «О трагическом» впервые было произведено теоретическое сопоставление трагедийных форм, взятых у низшей их генетической границы (у истоков трагедии: в древнегреческих мифах, посвященных культу Диониса), с высокой исторической формой трагического (трагическая кульминация в поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», где происходит соединение скорби с радостным восклицанием поэта: «Я счастлив!»). Это сопоставление позволило выявить, что «Скорбь — Радость» есть общий, непреременный и закономерный структурный элемент всякой трагедии²⁸.

Трагедия, даже выдержанная в самых мрачных тонах, есть утверждение жизни. Трагические антитезы «Жизнь — Смерть», «Скорбь — Радость», «Оптимизм — Пессимизм», «Созидание — Разрушение» запечатлены в великих произведениях всех времен и являются результатом обобщения и концентрированного выражения самых сложных и противоречивых пластов жизненно-го опыта человечества.

Юджин О'Нил, несмотря на далеко не оптимистические сюжеты своих трагедий, говорит, что «трагическое составляет смысл жизни и надежды. Самое благородное всегда было самым трагичным». И далее: «В настоящей трагедии... больше счастья, чем во всех пьесах со счастливой развязкой, вместе взятых»²⁹. В этом высказывании драматурга есть очень важный момент. Мрачность сюжетного финала и общее воздействие трагедии (ее рецепционно-катарсический эффект) нельзя смешивать.

Удивительные превращения скорби в радость в развязке не зависят от того, каков конец сюжета, а зависят от рецепцион-

²⁶ Флоренский П. Первые шаги философии. Сергиев Посад, 1917, вып. 1, с. 24.

²⁷ Там же, с. 25.

²⁸ См.: Боров Ю. О трагическом, с. 368.

²⁹ Юджин О'Нил. О трагедии.— В кн.: Писатели США о литературе. М., 1975, с. 208.

ного результата действия, от того, насколько сильно и в каком направлении действие взывает к нашей воле, энергии, чувству, уму.

Сложный и многослойный процесс катарсической развязки нельзя трактовать как остановку действия, как такое его разрешение, за которым не существует никакого художественного пространства. Развязка истинно трагедийного произведения, завершая цикл действия и очерчивая целый художественный мир, предполагает бесконечность художественных миров и возможность нового Вопросения и нового действия. Она также предполагает «прорыв» текста в социальную реальность через катарсическое очищающее влияние на реципиента, включающее его дальнейшее раздумье над увиденным, услышанным.

Разрешение конфликта в финале данного произведения завязывает новый цикл действия. Другими словами, действие, разрешающееся катарсически, оказывается звеном диалектического процесса, отражающего развитие человеческого духа, исторически противоречивое развитие общества. Оно, заканчиваясь, не завершается, а выходит на новый уровень. В этом секрет тяготения трагедийных произведений к цикличности (например, фиванский цикл трагедий).

В развязке появляется новое единство — «снятие» (в гегелевском смысле) предшествующего конфликта, которое выступает как отрицание «с удержанием положительного»³⁰. В снятом результате действия заложены зерна нового конфликта, зарождаются новые противоречия, открывается новый спонтанный источник энергии. В этом, во-первых, заключена возможность продолжения художественного воздействия, возможность действия «очищающей» энергии трагедии вне (после) ее непосредственного восприятия. Во-вторых, такая «разомкнутая» в жизнь и в будущее развязка трагедии дает новый творческий импульс художнику. В-третьих, предлагаемое нами понимание финала трагического действия имеет определенное методологическое значение для изучения воздействия трагедийного воззрения на человека и предполагает в дальнейшем серьезное расширение проблемного поля изучения данной темы вплоть до творческой биографии писателя в целом. Ибо предложенное понимание проблемы предполагает, что развязка трагедийного действия зачастую становится для художника завязкой новой художественной проблематики. В следующем произведении разрешаются те проблемы, которые завязывались в развязке трагедийного действия предшествующего произведения. В этом отношении ярким примером могут служить трагедийные симфонии Д. Шостаковича. Идейная преемственность особенно сильна между Пятой, Седьмой и Восьмой симфониями композитора.

Развязка трагедии должна рассматриваться в духе диалектической идеи «прерыва непрерывности», восходящей к Зено-

³⁰ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 207.

ну, которая в дальнейшем разрабатывалась Гегелем, а затем была развита марксистской диалектикой. Другими словами, развязка является не только обрывом, но и мостом через него; мостом, благодаря которому творческий дух и художника, и зрителя получает возможность для восхождения к новым вершинам трагического знания и величия духа.

Наконец, весь сложный катарсический процесс взаимодействия сопровождается в развязке цепью диалектических раздвоений, появлением новых пар противоположностей, что превращает эту стадию трагедийного процесса в новое (явное или скрытое) завязывание интонации Вопросения. Другими словами, если проследить всю интонационную драматургию трагедии, то аффекты в развязке способствуют формированию Вопросения на новом уровне, на более высоком «витке спирали» эстетического освоения мира, постижения его противоречий и тайн. Так трагедийное мышление, выйдя из Вопросения (I) с его изначальной статичностью и внутренней напряженностью («Быть или не быть?»), — что, кстати, генерирует дальнейшее интонационное движение, — описывает круг (вернее виток спирали) и, конкретизировавшись в экспериментах проб и ошибок, вливается в новое Вопросение (II). Последнее устремляется в будущее и дает импульс новому «затекстовому» (по отношению к данной трагедии) действию. Поэтому «эпоха в трагедии — не замкнутое историей время, а открытое историей пространство... В неведомой точке времени пересекаются: прошлое угрожает стать будущим, а будущее уже было. Кто сказал, что автор отражает старину? Он вмешивается в современность»³¹.

Вопрошение, определяющее интонационную структуру завязки трагедии, становится логико-эмоциональным основанием художественного осмысления катастрофических противоречий бытия. Вопросение — генеральная интонация, порождающая трагедийное действие. В развязке дается ответ на это Вопросение (ответ, в котором схватывается сущность лишь определенного порядка) и завязывается новое Вопросение, способное привести к постижению более глубокой сущности.

Катарсис — процесс, который, можно сказать, предваряет и «завязывает» произведение. Он является также «целью» замысла автора, целью, которая пронизывает всю трагедию. Катарсис — процесс, в котором очищающее воздействие на реципиента сочетается с передачей ему трагического знания о наиболее сложных и исторически временно неразрешимых проблемах бытия — и есть цель (практика) трагедии.

Конечный результат трагедийного процесса — это не только вклад еще нескольких единиц информации в арсенал духовного опыта человечества, но и формирующее, очищающее воздействие на души людей.

³¹ Козинцев Г Пространство трагедии, с. 113.

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. Б. Борев

Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика
(Вместо введения) 3

I

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ И ПРОБЛЕМЫ ПОНИМАНИЯ ТЕКСТА

А. Я. Зись, М. П. Стафецкая

Интерпретация произведения как феномена культуры 69

И. Знеполски (НРБ)

Художественная коммуникация и ее посредник
(Понимание произведения и художественная критика) 102

А. Я. Зись, М. П. Стафецкая

Обострение интереса к смысловой интерпретации искусства и методологические искания герменевтики 115

И. П. Ильин

Между структурой и читателем
(Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы) 134

А. Я. Зись, М. П. Стафецкая

Художественная коммуникация и рецепция как ее завершающее звено 168

II

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

Ю. И. Архипов

Анализ и восприятие
(Проблемы рецептивной эстетики) 202

О. В. Солоухина

Концепции «читателя» в современном западном литературоведении 212

В. Б. Мириманов

Традиционная художественная деятельность и ее восприятие 240

Б. П. Гончаров

Проблема восприятия звуковой структуры стиха 257

Т. Я. Радионова

Катарсис и художественное восприятие 275