



ВЕСТНИК

Православного
Свято-Тихоновского
Гуманитарного
Университета

Журнал выходит пять раз в год.

Основан в 1997 г.

ФИЛОЛОГИЯ

III:1 (31)

январь

февраль

Москва 2013

ББК 86.372я5
В-38

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР,
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА
протоиерей Владимир Воробьев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

прот. Александр Салтыков
канд. филос. наук, доцент свящ. Константин Польсков
канд. ист. наук, доцент свящ. Андрей Постернак
канд. физ.-мат. наук свящ. Александр Щелкачев
чл.-корр. РАН В. К. Жиров
чл.-корр. РАН С. П. Карпов
д-р филос. наук Ю. А. Шичалин
д-р филол. наук А. Д. Шмелев

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ СЕРИИ:

канд. филол. наук Ф. Б. Альбрехт, д-р филол. наук В. А. Баранов,
канд. филол. наук А. В. Вдовиченко,
Н. Г. Головнина, канд. филол. наук А. И. Грищенко,
д-р филол. наук О. Ф. Жолобов, канд. филол. наук Е. М. Королева
канд. филол. наук Р. Н. Кривко, д-р филол. наук Л. И. Маршева,
канд. филол. наук О. Н. Скляр, д-р филол. наук В. М. Толмачёв

РЕДАКТОР ВЫПУСКА

А. В. Вдовиченко

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

К. А. Александрова

КОМПЬЮТЕРНАЯ ВЕРСТКА

М. С. Ананко

*Журнал рекомендован ВАК Минобрнауки России для публикации
научных работ, отражающих основное научное содержание
кандидатских и докторских диссертаций*

ISBN 978-5-7429-0820-3

© Оформление. Издательство Православного Свято-
Тихоновского гуманитарного университета, 2013

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА: ЗА И ПРОТИВ (ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ)

А. В. АКСЕНОВ

В статье рассматривается феноменологическое направление западного литературоведения на примере главных представителей констанцской школы (Х.-Р. Яусс, В. Изер), а также идейно созвучное им наследие М. М. Бахтина. Заявленная цель данной статьи — поиск продуктивной методологии в современном литературоведении — достигается посредством критического обсуждения ключевых теоретических постулатов указанных авторов в более широком контексте отечественной и зарубежной литературоведческой традиции.

В нынешней ситуации существования множества школ и направлений в литературоведении кажется актуальной задача осмысления их философских и мировоззренческих предпосылок с целью выработки некоего «общего фундамента» — «свода теоретических и методологических установок, образующих продуктивную аксиоматику нашей науки»¹. Конечно, в литературоведении нет и не может быть «единоспасающего» метода², но все же различные методологии подлежат сравнению на предмет их плодотворности, критерием которой, мне кажется, может служить известное определение филологии как «искусства понимать сказанное и написанное»³. В рамках историко-функционального изучения текста его понимание многогранно: речь идет и о том, «как сделано» произведение, и о том, что «хотел сказать автор», и о том, что у него «сказалось», т. е. какие смыслы открывало для себя в тексте каждое последующее поколение читателей, начиная с современников автора. Каждая интерпретация художественного произведения порождена своим культурным контекстом и адресована современникам, но одновременно является репликой в многоголосом диалоге, составляющем историю рецепции данного произведения.

¹ Варакина Е. Р. Проблемы теории литературы: Учеб.-метод. пособие. М., 2011. С. 6.

² Ср.: Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986. С. 349.

³ Эта формулировка, использованная в свое время С. Аверинцевым (см.: Аверинцев С. С. Похвальное слово филологии // Юность. 1969. № 1. С. 100), отождествляет задачи филологии и герменевтики. Согласно Х.-Г. Гадамеру, герменевтика занимается «искусством понимания текстов» (Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 215).

Между тем современная литературная теория далеко не всегда ставит перед исследователем цель понять конкретный текст и донести это понимание до читателей. «Впитывая в себя самые разные антропологические, лингвистические, философские, естественно-научные, политические и идеологические учения, современное литературоведение превратилось в весьма разветвленную и автономную систему гуманитарного знания»⁴ — автономную, добавим, часто и по отношению к самой литературе. В рассуждениях на общие (в основном социально-политические) темы, каковые составляют содержание значительной части корпуса современной литературной теории, литература присутствует лишь как иллюстративный материал. В таком «симптоматическом» подходе не видно любви к литературе, любви к слову, т. е. филологии. Не удивительно, что, когда эти теории все же последовательно применяются к художественным текстам, от последних остается, по выражению Хэролда Блума, «пригоршня праха»⁵.

Как пишет Джонатан Каллер, «природа теории в том, чтобы разрушать, бросать вызов постулатам, которые вы полагали известными, поэтому результаты ее воздействия непредсказуемы»⁶. Вот почему важна рефлексия по поводу философских предпосылок литературной теории. Теория может не только помочь прояснить смысл высказывания, но и лишить его смысла. Теория литературы может отрицать само существование своего предмета, переставая различать тексты художественные и нехудожественные или сводя содержание и функции литературы к политическим и витальным интересам. Такие подходы закономерны в нашу эпоху, когда наиболее влиятельными мыслителями являются К. Маркс, Ф. Ницше и З. Фрейд, но они не кажутся адекватными и обогащающими науку, особенно в применении к художественным феноменам прошлого. С. С. Аверинцев справедливо замечает: «Когда современность познает иную, минувшую эпоху, она должна остерегаться проецировать на исторический материал себя самое, чтобы не превратить в собственном доме окна в зеркала, возвращающие ей снова ее собственный, уже знакомый облик»⁷. Между тем, несколько утрируя, можно сказать вслед за Дж. Каллером, что современная теория обнаруживает во всех произведениях литературы *одно и то же* — себя, подтверждение собственных постулатов: марксизм — «классовую борьбу», психоанализ — «эдипов комплекс», феминизм — «асимметрию в отношениях полов», деконструктивизм — «саморазрушительную природу текста», постколониальная теория — «хищническую сущность империализма», исследования сексуальных меньшинств — «гетеросексуальную матрицу»⁸.

В таком контексте остро встает вопрос: возможна ли теория, не превращающая «окна в зеркала», способствующая смысловому обогащению, открытию и пониманию произведения как эстетически неповторимого и целостного «дру-

⁴ Козлов А. С. Литературоведение Англии и США XX века. М., 2004. С. 4.

⁵ Bloom's How to Write About William Shakespeare. N. Y., 2008. P. VII.

⁶ Каллер Д. Теория литературы: Краткое введение / Пер. с англ. А. Георгиева. М., 2006. С. 23.

⁷ Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 100.

⁸ См.: Каллер Д. Указ. соч. С. 74.

гого»? Как справедливо замечает Н. Т. Пасхарьян, «историк литературы, филолог, в отличие от философа культуры, культуролога, не имеет права забывать о своей скромной, но никем не заменимой роли служителя при конкретном, эстетически индивидуальном тексте... постичь уникальность которого — его главная задача»⁹.

В поисках методологии, приближающейся к решению этой задачи, рассмотрим одно из ведущих направлений литературоведения в XX в. — феноменологическое. Будучи частью более широкого «гуманистического» крыла современного литературоведения¹⁰, оно имеет множество разновидностей и представителей. Поэтому мы кратко остановимся только на трех персоналиях. Это теоретики констанцской школы Ханс-Роберт Яусс и Вольфганг Изер, представляющие т. н. «рецептивную эстетику», а также наш соотечественник М. М. Бахтин — влиятельнейшая фигура в современном литературоведении, разработки которого во многом перекликаются с немецкой теорией. Однако не со всем можно согласиться в подходах указанных теоретиков, поэтому далее мы постараемся последовательно изложить, что в их построениях представляется продуктивным, а что вызывает у нас возражения¹¹.

Апология феноменологического подхода

Немецкие представители рецептивной эстетики подчеркивали важность исторического контекста для понимания литературного произведения (Х.-Р. Яусс), а также временной, процессуальной характер актуализации текста в восприятии каждого читателя (В. Изер).

Яусс своей программной задачей считает преодоление «пропасти между историческим и эстетическим рассмотрением литературы»¹², которая образовалась вследствие крайностей в этих двух подходах. В качестве примеров таких крайностей Яусс приводит марксистское литературоведение и формальный метод. Формалисты замкнули развитие литературных норм на внутрисистемных процессах, изъяв литературу из общественно-исторического потока. Для марксистов же, напротив, искусство лишено автономности, обусловлено состоянием экономического базиса общества. Для преодоления разрыва между этими подходами Яусс вводит в сферу исследования концепцию *читателя* как посред-

⁹ Пасхарьян Н. Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия 1000–2000 / Под ред. Л. Г. Андреева. М., 2001. С. 68 (сноска).

¹⁰ См.: Козлов А. С. Указ. соч. С. 256.

¹¹ Следует оговориться, что мы не ставим себе здесь задачу исчерпывающего обсуждения данного теоретического направления. В статье обозначена частная исследовательская позиция, продемонстрировавшая свою продуктивность при анализе творчества Н. Готорна (см.: Аксенов А. В. Проза Н. Готорна: чтение как акт нравственной рефлексии: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005).

¹² Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения / Пер. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 46. Далее все цитаты Х.-Р. Яусса приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

ника между литературой и жизнью и связующего звена внутри литературной традиции¹³.

Основываясь на разработках современной герменевтики (Х.-Г. Гадамер), рецептивная эстетика помещает произведение в обширный исторический контекст, восстанавливает в правах понятия «традиция», «авторитет», «предрассудок» как условия всякого понимания. Произведение искусства нельзя понять изолированно, оно является фактом культуры, и при его интерпретации необходимо реконструировать его место в духовной истории человечества. Герменевтический опыт характеризуется, с одной стороны, принадлежностью к традиции, а с другой — осознаваемой исторической дистанцией, разделяющей автора и интерпретатора. Эта дистанция есть позитивная и продуктивная основа понимания. «Историк литературы, — пишет Яусс, — прежде чем он поймет и оценит произведение, должен сначала стать читателем, иными словами, он должен осознавать современность своей позиции в историческом ряду читателей» (57).

Перед литературоведом, таким образом, всегда стоит предварительная задача рассмотреть исторический и культурный контекст произведения, а также определить собственную дистанцированность от предмета исследования. Без последнего существует опасность модернизации произведения, проецирования на него чуждых ему ценностей и смыслов. Яусс предостерегает против этой опасности: «Тот, кто верит, будто “вневременно истинный” смысл поэзии непосредственно и полностью должен раскрыться интерпретатору благодаря всего лишь погружению в текст, как бы вне пространства, вне истории, минуя все “заблуждения” его предшественников и историю рецепции, не видит того исторического потока воздействий, в котором пребывает само историческое сознание. Он отрицает существование произвольных... фундаментальных предпосылок, направляющих его собственное понимание, и может лишь симулировать объективность» (67).

Согласно Яуссу, читательская среда является носителем определенного «горизонта ожидания» — смысловой парадигмы, обуславливающей восприятие произведения в ту или иную эпоху. Читательское восприятие, выраженное в интерпретациях, в свою очередь, влияет как на дальнейшее развитие художественной литературы, определенным образом ориентируя авторов, так и на историю интерпретации того или иного произведения, вызывая дальнейшие отклики критиков и читателей. История рецепции — это развертывание смыслового потенциала произведения, который актуализируется на различных исторических этапах восприятия данного текста. По Яуссу, исследовательской «реконструкции», воссозданию подлежит не только смысл произведения, но и горизонт читательского понимания, социальный контекст, в котором осуществляется восприятие произведения.

В направленности интересов двух немецких основоположников рецептивной теории — Х.-Р. Яусса и В. Изера — имеется некоторое различие. Если Яусс

¹³ Отметим, что сходные интуиции высказывались отечественными исследователями за несколько десятилетий до Яусса. См., например, статью А. И. Белецкого «Об одной из очередных задач историко-литературной науки» (1922), которая отсылает к еще более ранним работам в России и за рубежом.

сом движет преимущественно интерес к истории литературы, заявляемой как история ее рецепции, то В. Изер¹⁴ занят вопросами прагматики чтения и структуры текста в ее нормозадающей для восприятия функции.

Изер подчеркивает, что реализация смыслового потенциала произведения зависит прежде всего от особенностей протекания процесса чтения. О последнем можно судить, анализируя сам текст. Текст отражает внетекстовые нормы и условности («репертуар текста») и содержит особые приемы («стратегии текста»), позволяющие определенным образом активизировать реакцию читателя, направлять и задавать его восприятие. Соотношение смысловой неопределенности и определенности структур текста задает степень активности читателя, направленной на восполнение «участков неопределенности» — содержательных и композиционных пробелов или «пустых мест» — исходя из собственного жизненного и литературного опыта.

В работах нашего соотечественника М. М. Бахтина обнаруживается много созвучий с рецептивной теорией. В них прослеживается общее стремление ввести в литературоведение «экзистенциальное» измерение, поместить произведение и исследование о нем в контекст живой действительности. Наследие Бахтина не может быть оставлено нами без внимания, т. к. оно и дополняет, и в чем-то корректирует западную теорию¹⁵.

В ранней статье Бахтин писал: «Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности»¹⁶. В качестве посредника между искусством и жизнью здесь утверждается личность воспринимающего. По Бахтину, «только с моего единственного места может уясняться смысл совершающегося события» (114), и потому «подлинное понимание в литературе и литературоведении всегда исторично и персонифицировано» (365). Соответственно перед Бахтиным, как и перед рецептивными критиками, встает проблема «идентификации» личности читателя. Раннего Бахтина можно отнести к категории тех рецептивных критиков (например, Ф. Водичка), для которых читателем является прежде всего сам исследователь на своем неповторимом месте в бытии. По Бахтину, «творческое понимание не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает» (334). Эти мысли Бахтина, созвучные упомянутым выше утверждениям Яусса, представ-

¹⁴ См.: *Iser W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung.* 1976; или: *Iser W. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response / Transl. by W. Iser.* Baltimore; L., 1978. Далее все цитаты В. Изера приводятся по последнему изданию (пер. мой. — А. А.).

¹⁵ Н. К. Боневская считает, что Бахтин «создал свой вариант герменевтики», и последовательно сравнивает его с герменевтикой Гадамера, см.: *Боневская Н. К. М. Бахтин и идеи герменевтики // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации / Сост., ред. К. Г. Исупов.* СПб., 1995. С. 32. По своему подходу эта статья во многом перекликается с нашей. По мнению Н. К. Боневской, герменевтика Бахтина, при всей близости к немецкой, отличается от нее обостренным персонализмом и диалогической концепцией «наук о духе», что сближает Бахтина с экзистенциализмом. При этом, в отличие от нас (см. ниже), Н. К. Боневская находит «ушербность» во взглядах Бахтина по сравнению с западной герменевтикой, которая «выигрывает у него в объяснительной силе» (см.: Там же. С. 41).

¹⁶ *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.* М., 1979. С. 5. В дальнейшем цитаты Бахтина (кроме специально оговоренных) приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

ляются весьма актуальными, поскольку гуманитарии далеко не всегда склонны рефлексировать над тем, «в пределах какой именно аксиологии они находятся, а потому зачастую полагают, что они занимают безоценочную, истинно научную объективную позицию...»¹⁷.

Бахтин определяет «сущность» произведения как «событие» встречи в нем автора и читателя. Без читателя такая встреча, естественно, невозможна: «Текст не вещь, а поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать» (285). Бахтин обозначает в качестве предмета литературоведения не эмпирически данный текст, но текст, преобразующийся в восприятии конкретного читателя: «Эстетический анализ непосредственно должен быть направлен не на произведение в его чувственной и только познанием упорядоченной данности, а на то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя»¹⁸. Бахтин переносит внимание с «внешнего произведения» на феномен «эстетического объекта» — то, чем «является» произведение читателю в результате «эстетической деятельности». Здесь очевиден феноменологический характер теории Бахтина.

Суть эстетической деятельности заключается для Бахтина в «эстетической любви». Эстетическая любовь — это «творческая реакция на героя и его жизнь, создающая ценности» (80). Определение творческого отношения как ценностного отношения любви есть своеобразное построение Бахтина, не находящее параллелей в западной рецептивной теории. Эта концепция Бахтина имеет истоки, очевидно, не только в эллинизме и марбургской школе¹⁹, но и указывает на связь мыслителя с отечественной религиозно-философской традицией: «Отношение дара к нужде, прощения *gratis* к преступлению, благодати к грешнику — все эти отношения (ряд может быть увеличен) подобны эстетическому отношению автора к герою или формы к герою и его жизни» (80). Бахтин говорит об «эстетической благодати», «милующем оправдании»²⁰, сходящих от автора на героев; для него «художественная объективность — художественная *доброта*»²¹.

Существенно, что у Бахтина эстетическая деятельность созерцателя не меняет сам текст в его материальной данности, — текст остается в неприкосновенности, лишь преобразаясь в свете воспринимающего сознания, которое «меняет тотальный смысл события и действительности, не меняя ни йоты в их

¹⁷ Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 6. Конечно, может быть и другая крайность — чрезмерная идеологическая ангажированность, будь то догматизм марксистского литературоведения, психоаналитических подходов и феминистической критики или абсурдизм деконструктивистов. Представители этих направлений как раз ни на минуту не забывают, «в пределах какой именно аксиологии они находятся», но их понимание трудно назвать «творческим». К сожалению, такая идеологическая зашоренность встречается и среди православных литературоведов.

¹⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 17.

¹⁹ См.: Бахтин М. М. и перспективы гуманитарных наук: Материалы научной конференции (М., РГГУ, 1–3 февраля 1993 г.) / Под ред. В. Л. Махлина. Витебск, 1994. С. 58–61.

²⁰ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. С. 65.

²¹ Там же. С. 184.

действительном (бытийном) составе, все остается как было, но приобретает совершенно иной смысл (смысловое преобразование бытия)» (367).

Это «все остается как было» является еще одним положением, отличающим концепцию Бахтина от западной теории в ее наиболее радикальных вариантах. Для последней вся действительность существует *только* в восприятии, поэтому говорить о том, что «было» до восприятия (например, об объективно данном тексте), невозможно. Бахтин же имеет право говорить о «смысловом преобразовании бытия» потому, что он знает и качественно другое, «непреобразованное» бытие — «данность», в отличие от осуществляемой на определенном этапе «заданности». Поэтому он способен уловить момент обогащения бытия смыслом, «измерить» этот смысловой прирост в его преобразующей силе. Бахтин верит в реальность бытия, независимого от человеческого восприятия.

В более поздних работах Бахтина обоснованием созидательной роли читателя является уже не концепция *интенциональности* (продуктивного характера воспринимающего сознания), но понятие диалогичности и герменевтическая идея «предвосхищения смысла». Различие здесь в том, что интенциональность обуславливает смысловое преобразование текста, не меняя его материального состава; диалогичность же через предвосхищение автором отклика реципиента задает и формальные особенности текста. Согласно Бахтину, текст создается его автором в предвосхищение реакции другого, он «строится как бы навстречу этому ответу». Воспринимающее сознание опосредованно оформляет текст благодаря предвосхищению автором реакции читателя, образ которого автор создает в воображении на основе либо реальных современных ему читателей, либо некоего идеала. Здесь у Бахтина возникает концепция адресата.

В отличие от более ранних работ, где Бахтин рассматривает в качестве читателя только лишенное «алиби в бытии» «я», в «Проблеме речевых жанров» он утверждает роль исторически конкретных групп читателей — читающей публики: «Вопрос о концепции адресата речи (как ощущает и представляет его себе говорящий или пишущий) имеет громадное значение в истории литературы»²². Согласно Бахтину, «отбор всех языковых средств производится говорящим под большим или меньшим влиянием адресата и его предвосхищаемого ответа»²³. Эти мысли Бахтина созвучны с концепцией Яусса «горизонт ожиданий».

Существенным нам представляется утверждение Бахтина о «принципиальных преимуществах вневходимости (пространственной, временной, национальной)» (346). Еще в «Авторе и герое» Бахтин подверг критике основы «экспрессивной эстетики» (В. Воррингер), которая истолковывает эстетическую деятельность как вчувствование во внутреннее состояние героя. По мысли Бахтина, такое отношение непродуктивно, т. к. при нем происходит простое дублирование содержания, «сведение всего к одному сознанию», в то время как эстетическая форма даруется только другим — автором с его привилегированной позиции вневходимости герою.

По Бахтину, понимание «нельзя понимать как вчувствование и становление себя на чужое место (потеря своего места)» (346), «ибо здесь всегда двое и по-

²² Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 204.

²³ Там же. С. 205.

тенциальный третий» (294). «Двое» — это автор и герой, автор и читатель; «третий» — «наадресат». Автор не сливается с героем в его переживании, но извне облекает это чужое переживание в «трансгредиентную» ему эстетическую форму. Читатель «сопереживает» творческой установке автора, направленной на предмет, он созерцает предмет под активным руководством автора, но не сливается с автором, что обеспечивает смысловую прибыльность понимания читателя по отношению к авторскому пониманию. Представление же о «наадресате» придает всей эстетической деятельности ценностную насыщенность и ответственность. Наадресат — инстанция, «абсолютно справедливое ответное понимание которо[й] предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени... (Бог, абсолютная истина, суд беспристрастной человеческой совести, народ, суд истории, наука и т. п.)» (305–306). Эта концепция позволяет Бахтину говорить о культурной ответственности, которая зиждется «только на глубоком доверии к высшей инстанции, благословляющей культуру, доверии к тому, что за мою специальную ответственность отвечает другой — высший, что я действую не в ценностной пустоте. Вне этого доверия возможна только пустая претензия» (179). Концепция «наадресата», насколько нам известно, отсутствует в западной рецептивной теории.

Те же преимущества «внеаходимости» проявляются и по отношению к чужой культуре. По Бахтину, «мы ставим чужой культуре новые вопросы, которые она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины» (335). «Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого. При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются» (335). Таким образом, внеаходимость по отношению к объекту обеспечивает смысловую прибыльность понимания²⁴.

Согласно Бахтину, «смысловой потенциал» произведения тем значительнее, чем более это произведение укоренено в прошлом: «Произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков... Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним» (331). Следовательно, чтобы понять произведение искусства, которое пережило свое время, необходимо с нашей позиции внеаходимости — временной, культурной — заглянуть глубже, чем эпоха его создания, обозреть его контекст, простирающийся в прошлое. Степень глубины обозрения этого контекста может задать граница нашей внеаходимости автору — та граница, на которой культурные контексты автора и читателя соприкасаются или даже совпадают. Определение этой «границы внеаходимости» (конечно, весьма условной по сложности явлений, которые она разделяет) — также входит в задачу литературоведа²⁵.

²⁴ Это придает особую ценность и смысл изучению чужих культур и литератур. То, что мы никогда не поймем Шекспира так, как понимают его соотечественники, ни в коей мере не лишает наше понимание познавательной ценности.

²⁵ Это особенно актуально для исследователя зарубежной литературы. Здесь «граница внеаходимости» обусловлена наличием общих духовных корней западноевропейской и русской культур в некогда единой христианской экумене, а также непрерывно длящимся диалогом и взаимодействием культур.

Критика феноменологического подхода

Мы привлекли к нашему обсуждению наследие Бахтина для того, чтобы с его помощью восполнить западную рецептивную теорию. По нашему мнению, Бахтин глубже и вернее подходит к предмету в тех своих положениях, которые разнятся с западной теорией или дополняют ее. (Напомним, что Бахтина от западных теоретиков, в числе прочего, отличает: концепция «наадресата» — высшей инстанции ценности и смысла; концепция «эстетической любви» как основы творчества и понимания; утверждение ценностной природы смысла; интерес как к процессу эстетической деятельности, так и к ее результату (эстетическому объекту); подчеркнутая индивидуализация читателя, рассмотрение реальных, а не только «гипотетических» читателей.)

Нам остается упомянуть о тех спорных постулатах рецептивной теории, которым мы не обнаружили корректив в работах Бахтина, а также о сомнительных для нас утверждениях самого Бахтина. В нашу задачу не входит систематическое изложение литературной теории, мы выделяем лишь некоторые смысловые узлы обсуждаемых теоретических разработок — как те, которые кажутся нам плодотворными, так и те, которые, по-видимому, заведомо ограничивают познание. Нашей целью при этом является поиск основ продуктивной литературоведческой методологии в современном многообразии течений и школ.

Коснемся некоторых положений теории В. Изера, изложенных в его программной книге «Акт чтения» (1976), начав с вопросов онтологии искусства.

Изер полагает, что художественное произведение создает совершенно новую реальность, — то, что «нигде и никогда ранее не существовало» (8). В этом с ним, кстати, согласны Яусс и Бахтин. Бахтин пишет: «Высказывание... всегда создает нечто до него никогда не бывшее, абсолютно новое и неповторимое...» (299). Яусс придерживается сходного воззрения: «каждое художественное произведение имеет двойственный характер: оно выражает действительность, но оно и творит действительность, которая существует не “рядом”, не “до”, а именно и только в произведении» (51).

Между тем художественная реальность не первична, поэтому ее нельзя признать самостоятельной. Она укоренена в реальности мира и человеческого сознания. Искусство не создает реальность, но отражает уже существующую реальность, внешнюю и внутреннюю. В произведение не может попасть иная реальность, кроме той, что существует «рядом» и «до» него. Художественная действительность является не «абсолютно» (Бахтин), но относительно новой, поскольку относительна творческая способность человека²⁶. Изер утверждает, что «сообщить» можно только нечто совершенно новое и прилагает эту мысль к искусству (29). Между тем новизна искусства состоит в доведении до чувства и ума зрителя доселе сокрытого от него, но как бы «предпосланного» ему смысла (о человеке, о мире), что возможно благодаря творческому взгляду художника

²⁶ Ср. у А. А. Потебни: «Поэтический образ в каждом понимающем и в каждом отдельном случае понимания вновь и вновь создает себе значение. Каждый раз его создание (конечно, не в чудесном смысле рождения из ничего, в смысле известной кристаллизации находящихся в создании стихий) происходит в новой среде и из новых элементов» (Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Изд-е М. В. Потебни. Харьков, 1905. С. 57; курсив мой. — А. А.).

на реальность и его способности выразить свое видение средствами искусства. В основе восприятия искусства лежит узнавание. Отсюда обычная реакция на произведение: «Я всегда это так понимал (знал, видел, чувствовал), но не мог выразить, как этот художник». Про нечто абсолютно новое мы не могли бы сказать то, что говорим, когда состоялось понимание в искусстве: «Это правда!»

Изер пишет, что не существует смысла без его носителя — субъекта. Действительно, смысл проявляется как достояние конкретного читателя, но все же он объективен и потому не «создается», не «конструируется» читателем (как пишет Изер), а лишь постигается, обнаруживается им.

Но Изер не верит в существование объективного смысла произведения. В подтверждение он указывает на наличие многообразных прочтений одного и того же произведения. Однако разные мнения о предмете не исключают объективной истины о нем, выражая лишь различную степень приближения к ней.

Исходя из своего онтологического скепсиса, Изер советует критикам сосредоточиться не на поиске смысла текста, а на рассмотрении тех его структур, которые делают возможными его различные прочтения (55). Непонятно, почему эти задачи — формальную и содержательную — нужно разводить. Более плодотворными представляются попытки рассмотреть как формальные стороны художественных текстов, позволяющие по-разному понимать эти тексты, так и сами эти различные прочтения с точки зрения их адекватности содержанию текста в целом. Возможность различных прочтений, заложенная в самом тексте, не отменяет необходимости его адекватного прочтения, но является дополнительным побуждением к нему. Возможность верного понимания произведения ничем не устранима. Она коренится в намерении автора выразить нечто и быть понятным, в формальной завершенности текста, в той реальности, которую изображает и являет собой произведение. Под самым последним мы имеем в виду бессознательный аспект творчества — то, что попадает в произведение помимо сознательного авторского замысла²⁷.

Изер ставит под сомнение классическую модель интерпретации искусства (соотнесение с нормами красоты, упорядоченности, равновесия, целостности как средств выражения истины) и предлагает вместо нее «функциональную модель» интерпретации — под тем предлогом, что классическая модель не адекватна современному искусству (12). Действительно, искусство XX в. во многом строится на принципиальном нарушении классических норм. Однако это не лишает нас возможности оценивать его с точки зрения этих норм и определять как революционное. Тем более продуктивна классическая модель при интерпретации классической литературы.

²⁷ Выраженная здесь и ниже позиция во многом перекликается с разработками отечественной «психологической школы», см.: *Скафтымов А. П.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы (1923) // Ученые записки Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского. Словесно-историческое отделение педагогического факультета. Саратов, 1923. Т. 1. Вып. 3. С. 57–60; *Горнфельд А. Г.* О толковании художественного произведения (1912) // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С. 4–15, 18–19, 27–29, 31. См. также: Введение в литературоведение: Хрестоматия / Под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. 4-е изд., перераб. и доп. М., 2006. С. 98–101, 401–407.

Изер предлагает заменить онтологический подход к литературе функциональным: рассматривать не «в чем смысл», но «каково воздействие» произведения. Изер по-новому определяет смысл произведения как «эффект» (10), «динамичное событие» (happening) (22), «перформатив» (performance) (27), «совокупный опыт реакций читателя на данный объем информации» (90). Такая «аффективная» подмена представляется неоправданной. Действительно, чтение есть процесс, в ходе которого «руководимый» текстом читатель совершает определенную внутреннюю работу (работу воображения, мысли, чувства). Но сменяющие при этом друг друга душевные состояния не суть «смыслы», но воздействия воспринятых смыслов. Опыт, ощущение, переживание, событие не являются «смыслом» по определению. Смысл выразим в словах; то, что невыразимо, выходит за рамки филологического интереса. Конечно, произведение в большинстве случаев не формулирует свой смысл в понятийных категориях, оперируя образами, но это не означает, что читатель, восприняв образы и уяснив их смысл, не может выразить этот смысл в словах. В этом, в частности, состоит задача интерпретатора.

Существенную роль в своей рецептивной теории Изер придает внеязыковым составляющим высказывания — подтексту, который читатель призван восполнить внетекстовым материалом. Изер отрицает, что идея, разрешающая конфликт, присутствует в произведении. По теории Изера, эстетический объект не совпадает ни с одной «перспективой» текста (будь то рассказчик, персонажи, имплицитный читатель, сюжет). Читатель должен найти решение поставленной проблемы не в произведении, а в своем собственном культурном контексте.

Очевидно, объектом этих теоретических обобщений Изера служит полифонический роман. Однако если и существует такая разновидность романа — совершенно лишенная авторитетной точки зрения, «героя» — она составляет малую часть литературного наследия, и, следовательно, область приложения теории Изера весьма узка.

Однако и в применении к этой области положения Изера остаются только теорией. На практике читатель, как правило, не довольствуется смысловой неопределенностью и находит для себя в произведении авторитетную точку зрения, воплощенную в одной из инстанций (например, в персонаже). На выбор читателя действительно влияют внетекстовые факторы. Но рассмотрению они подлежат, все же исходя из произведения, где элементы контекста воплощаются в определенной художественной инстанции. Поиски смысла произведения вне его самого чреваты произволом. Как было сказано, мы признаем важность изучения контекста для понимания произведения. Но при этом произведение не может без остатка «раствориться» в контексте, а литературоведение — в культурологии, психологии, социологии, философии.

Таким образом, мы не склонны разделять «онтологического скепсиса» Изера. Произведение отражает реальность, оно, как и реальность, имеет объективный смысл, этот смысл выразим в словах, этот смысл так или иначе воплощен в самом произведении.

Теперь коснемся проблем гносеологии, восприятия искусства, затронутых Изером.

По Изеру, реальность доступна человеческому познанию посредством определенных толковательных схем, каждая из которых ограничена и не учитывает всей полноты реальности (72–73). Таким образом, достоянием человека является не вся реальность, а лишь тот ее фрагмент, который укладывается в заданную мыслительную схему. В приложении к литературе это означает, что обретаемый читателем смысл заведомо не может покрыть все семантические потенциалы текста, но открывает лишь один из возможных подходов к этим потенциалам. Поэтому при чтении литературы подлинное понимание всегда есть иллюзия, т. к. как смысловое «завершение» текста по определению многое исключает из поля зрения.

Думается, такая постановка вопроса существенно подрывает основы познания. В начале всякого познания лежит «аксиома познаваемости». Доверие к тексту, уверенность в возможности его полноценного понимания — это необходимая предпосылка акта чтения. Надежда понимания, с которой читатель приступает к тексту, коренится в справедливом убеждении, что творчество есть разумная и целесообразная деятельность. Произведение создается, чтобы быть понятым читателем²⁸. Сомнение же в возможности такого понимания лишает познание мотивации²⁹.

Исходя из аксиомы познаваемости, можно утверждать, что смысл произведения в его существенной полноте доступен всякому читателю этого произведения при наличии с его стороны последовательного познавательного усилия.

Конечно, существуют различные степени проникновения в этот смысл, которые зависят от особенностей психики читателя, его мировоззрения и опыта (подробнее об этом см. ниже). Однако эти ограничения не носят абсолютного характера, поскольку искусство коренится в человеческом опыте, оно создается человеком и для человека.

В изложенном выше пункте теории Изера о «толковательных схемах» нас смущает, конечно, не то бесспорное утверждение, что каждый человек ограничен в своем восприятии, но имплицитный вывод из него, что все интерпретации одинаково неполноценны. Коснемся кратко вопросов ограниченности познания, степени познаваемости произведения и эвристической ценности различных его интерпретаций.

Говоря о границах познания, мы будем условно различать два этапа восприятия — чувственный и интеллектуальный, а в последнем — еще несколько аспектов.

Человек наделен способностью постигать реальность с помощью органов чувств. Каждый человек физически ограничен — как своим местом в пространстве, задающим его кругозор, так и особенностями функционирования органов

²⁸ Даже когда восприятие произведения нарочито затруднено автором при помощи различных формальных ухищрений, целью автора все равно является выразить нечто (например, свое переживание абсурдности или сложности бытия) и быть понятым. Смысл в таких случаях сводится к утверждению бессмысленности или непреодолимой сложности жизни.

²⁹ Конечно, в искусстве всегда остается эстетическая мотивация. Однако искусство, отказывающееся от содержательной идеи, ставящее себе единственной целью производить «эстетическое впечатление», быстро деградирует и эстетически, вырождается в манерность и искусственность.

чувств, степени наблюдательности. Однако эти ограничения (за исключением клинических случаев) не препятствуют полноценному познанию. Здесь все находится в примерно равных условиях.

Но информация, поступающая через чувства, подвергается обработке и синтезированию воображением и рассудком и затем поступает в хранилища памяти, откуда извлекается по мере необходимости. Именно здесь между людьми возникают наиболее существенные расхождения в восприятии, т. к. на функционирование познавательных сил души (воображение, мышление, память) существенно влияют устремления воли, мировоззрение и жизненный опыт. Поэтому в области разумной части души точнее говорить уже не о восприятии, а об интерпретации явлений. Ту же мысль находим у Бахтина: «Собственно семантическая сторона произведения, то есть *значение* его элементов (первый этап понимания), принципиально доступна любому индивидуальному сознанию. Но его ценностно-смысловой момент (в том числе и символы) значим лишь для индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни... в конечном счете узами братства на высоком уровне. Здесь имеет место *приобщение*, на высших этапах — приобщение к *высшей ценности* (в пределе абсолютной)»³⁰.

Привнесенный в восприятие волевой компонент приводит к совпадению «не видеть» и «не хотеть видеть». Присущее нам понятие о нравственной норме сопрягает с восприятием явлений их оценку. Жизненный опыт побуждает интерпретировать новые и непонятные явления по аналогии со знакомым, в категориях понятного. То же, что не поддается такой интерпретации, чаще всего отодвигается на периферию сознания, за исключением случаев, когда само сознание «расширяется», чтобы вместить новое.

Таким образом, в дополнение к врожденным свойствам чувств и ума (которые не имеют нравственного значения) мы можем выделить три приобретенных фактора, влияющих на понимание явлений: жизненный опыт, мировоззрение (ценности) и волевое устремление. Очевидно, что содержательное наполнение этих категорий подлежит сравнению и оценке. Так, жизненный опыт может быть более или менее полным. Ценности, которые исповедует индивид, являются истинными (духовно созидательными) либо ложными. Воля человеческая устремляется как к добру, так и ко злу. Если вообще различать добро и зло, истину и заблуждение, широту и ограниченность, можно оценивать по этим критериям свое и чужое восприятие искусства.

Таким образом, можно согласиться с Изером, что существенную роль в нашем познании играет определенная «толковательная схема». (Заметим, что эта «схема» в какой-то момент свободно избирается индивидом из множества доступных: здесь присутствует волевой аспект и потому ответственность.) Однако представляется несостоятельным формальный подход Изера к этому вопросу, побуждающий его уравнивать познавательную ценность различных «схем» только вследствие их ограниченности. «Схемы» действительно ограничены (в силу ограниченности самого человека), но не равноценны. Ценность их зависит от состоятельности тех предпосылок, на которых они строятся. Существенно огра-

³⁰ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. С. 389 (курсив автора. — А. А.).

ничивают познание только ложные схемы. Ограниченный, избирательный характер всякой интерпретации побуждает нас не уравнивать, но *сравнивать* их, отдавая предпочтение той, которая (среди прочего) учитывает больший объем текстовых данных.

Искажения и неполнота восприятия обусловлены не тем, что понимание избирательно, а тем, что при выборе смысла руководствуются ложными стереотипами. Ложное направление воли, искаженные представления об этической норме, ограниченность индивидуального опыта порождают аберрации и неполноту восприятия явлений. Напротив, более полный экзистенциальный опыт, волевая устремленность к существенным ценностям, мыслительная система, охватывающая максимальный объем явлений, предоставляют возможности более адекватной интерпретации мира и искусства.

Процесс чтения трактуется Изером как постоянный конфликт двух тенденций: потребности читателя в смысловой определенности и завершенности текста, с одной стороны, и «иронии» текста, которая ставит под вопрос все попытки завершения, — с другой. Напряжение между этими двумя тенденциями является, по Изеру, побудительной и движущей силой интерпретации (125 ff.).

Нам кажется, что не следует преувеличивать «иронии» текста. Многое в восприятии читателя не опровергается, но *подтверждается* текстом, что играет не меньшую стимулирующую роль в интерпретации, чем развенчивающая ирония. Чреда сменяющих друг друга перспектив, с которой сталкивается читатель, завершается синтезом, точкой. Поэтому «завершение» со стороны воспринимающего сознания не есть некое неадекватное насилие над текстом, творимое человеческой ограниченностью над чем-то «безграничным». Произведение искусства имеет форму, обозначающую его границы как завершенного целого, доступного познанию. «Завершение» со стороны читателя правомерно и необходимо, оно предполагается замыслом автора, самой природой произведения.

Таким образом, мы не склонны принимать и «гносеологический скепсис» Изера: не всякое завершение неадекватно, не всякое суждение ложно. Если бы это было так, познание было бы бессмысленным и бесплодным делом.

Этим не ограничивается число положений теории Изера, которые представляются нам не вполне справедливыми. В целом недостаток подхода Изера заключается, по-видимому, в том, что, отказавшись признать определенную «толковательную схему» в качестве истинной, он лишает себя возможности содержательного подхода к искусству и вынужден ограничиваться рассмотрением тех формальных сторон произведения, которые могли бы оправдать такой отказ.

Теперь кратко упомянем о спорных положениях теорий Яусса и Бахтина. Мы будем говорить об этих двух мыслителях вместе, поскольку их воззрения во многом близки или совпадают³¹.

³¹ Сам Яусс пишет о «точке зрения Бахтина»: «Я пришел к ней, не зная его работ, но исходя из коррелятивного аспекта рецептивной эстетики»; и далее: «Мое определение эстетического наслаждения как “самонаслаждения в чужом наслаждении” ... или как “опыта себя самого в бытии другого” ... почти совпадает с бахтинской моделью “внезаходности”». Ссылаясь на мнение Ц. Тодорова, Яусс пишет, что в поздних работах Бахтин разработывал свой исходный теоретический замысел «в направлении рецептивной эстетики» (Яусс Х.-Р. К проблеме диалогического понимания // Бахтинский сборник-III. М., 1997. С. 193, 197).

Бахтин исходит из «диалогической» концепции жизни и культуры: жизнь есть незавершенный диалог. Этому воззрению соответствует диалогическая концепция истины. Согласно ей, «истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается между людьми, совместно ищущими истину, в процессе их диалогического общения»³². Эта истина является человеческим порождением, она имманентна и обусловлена контекстом.

Соответственно культурные явления подлежат постоянному переосмыслению. По Бахтину, окончательное слово еще не сказано и никогда не будет сказано. Мир Бахтина — это бесконечный мир без единой истины и смысловой иерархии. Целостность такого мира всегда лишь потенциальна³³.

У Бахтина происходит смешение субъекта и объекта познания: воспринимающий включен в систему (структуру) произведения, «его наблюдение входит как составная часть в наблюдаемый предмет» (305). Границы произведения оказываются размытыми: «В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его... Конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения»³⁴.

Для Яюсса и Бахтина в произведении заключена «бесконечность» потенциальных смыслов, которые разворачиваются в исторических шагах рецепции. Эта бесконечность имеет источником, кроме вечно сменяющихся контекстов, также сознание воспринимающего. В последнем, пишет Бахтин, заключена «потенциальная бесконечность ответов, языков, кодов». Читатель и произведение (автор) соотносятся как «бесконечность против бесконечности» (340). Думается, Бахтин здесь злоупотребляет серьезным понятием бесконечности в приложении к ограниченному явлению.

Для обоих мыслителей творчество в значительной степени бессознательно. По словам Бахтина, «автор — пленник своей эпохи» (332). От этого «плена» его освобождают последующие поколения читателей, которым открывается много-

³² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 126.

³³ В. Е. Хализев в своей статье о «духовной драме» Бахтина называет его «апологетом духовного скитальчества романтико-экзистенциалистского толка» и пишет: «Мыслитель утверждал, что ценности сомнения и смысловых исканий пребывают гораздо выше причастности человека бытийной аксиоматике, его нерелективной приобщенности к духовным ценностям и жизненным данностям. На протяжении всей своей жизни Бахтин ратовал за свободу от всяческой наивности, за свободу, явленную и в нескончаемых поисках, и в пребывании на всяческих “порогах”, и (как он парадоксальным образом считал) в карнавальной смехе». При этом сама «карнавальная праздничность мыслится как “быстрое кружение лица и зада <...>, верха и низа (неба и преисподней)”. Образ зловещий и жуткий...» (Хализев В. Е. Ценностная ориентация М. М. Бахтина и его духовная драма // Вестник Московского университета: Филология. М., 1996. № 6. С. 11, 15). Чрезвычайно мрачную и трагическую картину идейной эволюции и позиции Бахтина рисует также Г. К. Косиков, см.: Косиков Г. К. От «внезапности» к «бунту» // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1997. № 1 (18). С. 8–20; Косиков Г. К. «Человек бунтующий» и «человек чувствительный» (М. М. Бахтин и Р. Барт) // Лики времени: Сб. статей. М., 2009). Действительно, в наследии Бахтина явственно выделяется ценностное утверждение антииерархического, антидуховного, обезличивающего начала «материально-телесного низа» и площадного профанного смеха, разрушающего всякую «наивность». Такое утверждение выводит Бахтина за пределы христианско-гуманистической традиции мысли.

³⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. С. 390.

образии смыслов произведения, не сознаваемых автором. Понимание произведения читателем «может быть и должно быть лучшим» (346), чем понимание его самим автором. Благодаря своей вневходимости, читатель находится в преимуществе перед автором. Однако следует заметить, что преимущество это довольно условно, поскольку вневходимость, обеспечивая избыток видения, накладывает также существенные ограничения. Не только автор, но и всякий читатель — «пленник своей эпохи».

Согласно Яуссу, не следует истолковывать произведение, исходя только из эпохи его создания. «Может случиться, что потенциальное значение произведения останется непонятым до тех пор, пока “литературная эволюция” не достигнет... того горизонта, который только и позволяет найти ключи к не понятой ранее форме» (73).

Остается не ясно, мыслит ли Яусс этот этап моментом полной актуализации, до конца исчерпывающим смысловой потенциал произведения. Для Бахтина, как мы выяснили, полная актуализация невозможна, поскольку мир принципиально не завершим. Но у обоих мыслителей «смыслоразвертывание» произведения в истории предстает как неуклонное накопление смыслов, все лучшее и более глубокое понимание (ср. у Бахтина: «Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут *еще больше*)» (334, курсив мой. — А. А.). Однако очевидно, что удаление во времени и пространстве влечет и значительные смысловые утраты. Современные автору читатели часто понимают произведение лучше и полнее, чем их более или менее отдаленные потомки, налагающие на произведение чуждую ему смысловую и ценностную парадигму. Яусс и Бахтин не учитывают этого, мысля, по-видимому, в русле идеи прогресса, неуклонного движения к лучшему.

Яусс, исходя из понятия «горизонт ожидания», упрощенно определяет художественность как «новизну». Он пишет: «Эстетическая дистанция, возникающая при первом появлении произведения у его первой публики (которой и может быть измерен художественный характер произведения) и переживаемая вначале как радость или удивление от нового способа видения, может исчезнуть у позднейших читателей» (63). Для Яусса художественное — не абсолютная характеристика, связанная с понятиями истины, добра и красоты, но относительная, измеряемая «дистанцией» от чего-то другого. Поэтому возможно своеобразное «затухание» художественности: «Это связано с тем, что энергия изначальной негативности произведения постепенно разряжается в нечто обычное, почти банальное; войдя со временем в привычные ожидания, она становится частью горизонта последующего эстетического опыта» (63). Шедевры «умирают», сливаясь с «горизонтом ожиданий». Для «оживления» их, по Яуссу, «требуется особое усилие, чтобы прочесть их вопреки устоявшимся стереотипам восприятия и переживания и тем самым вновь ощутить их художественный характер» (63).

Все же, думаем, художественность измеряется не количественно — дистанцией от обыденного, но качественно — глубиной проникновения в суть жизни, верностью, правдой ее отображения и эстетической выразительностью. Благодаря этим качествам, шедевры всегда отличаются от «обыденного», выше лю-

бого горизонта ожиданий, «художественный характер» их не ощущает только эстетически незрячая публика.

На этом мы завершим критический разбор наследия рецептивных теоретиков и Бахтина. Упомянутыми положениями, конечно, не исчерпываются все постулаты, которые вызывают у нас вопросы. Однако сказанного, наверное, достаточно, чтобы сделать некоторые выводы.

Изера, Яусса и Бахтина объединяет представление об истине не данной, но «заданной» человеку. Такая «истина» является продуктом человеческого творчества, она привязана к контексту, который и является ее критерием.

Поэтому (при приложении этого принципа к литературе) не существует критериев оценки произведения, кроме тех, которые составляют контекст данного читателя. Естественно сменяющиеся контексты обеспечивают множественность смыслов произведения, которые все одновременно равно истинны и равно неистинны.

Данным мыслителям чуждо представление о всеохватном смысле, связанном с целым, о «третьем измерении», являющемся конечной инстанцией смысла, гарантией его целостности и устойчивости. Здесь утверждается «подвижная» парадигма смысла, в конечном счете, лишаящая плоды познания непреходящей ценности.

Поэтому, как нам кажется, феноменологический подход в лице рассмотренных теоретиков нуждается в определенных поправках, чтобы служить методологической основой плодотворного литературоведения. При этом очевидно, что общий вектор развития отечественного литературоведения в прошлом веке ведет именно в «бахтинском» направлении — «от структуральной поэтики к феноменологической»³⁵. По-видимому, и в обозримом будущем XXI в. феноменологическому подходу будет принадлежать ведущее место.

Ключевые слова: феноменологическая критика, рецептивная теория, Х.-Р. Яусс, В. Изер, М. М. Бахтин, «стратегии текста», «горизонт ожиданий», интерпретация, восприятие, понимание, смысл, художественное произведение.

PHENOMENOLOGICAL CRITICISM: PRO AND CONTRA (MARGINAL NOTES)

A. AKSYONOV

The article deals with the phenomenological branch of contemporary literary theory as represented by two scholars of Constance (H.-R. Jauss and W. Iser) as well

³⁵ Бак Д. П. Литературоведение Сергея Бочарова // Похвала филологии. М., 2007. С. 39. Ср. мнение В. Е. Хализева: «Атмосферу нашей гуманитарной мысли (пусть с этим не все согласятся) и ныне, на наш взгляд, правомерно охарактеризовать как бахтинскую» (Хализев В. Е. Указ. соч. С. 18).

as by Mikhail Bakhtin whose thought moves along similar lines. The article aims at elaborating principles of productive methodology in contemporary literary studies, which is endeavoured through critical discussion of the key theoretical concepts of the scholars within the broader context of Russian and Western literary academic tradition.

Keywords: phenomenological criticism, reception theory, H.-R. Jauss, W. Iser, M. M. Bakhtin, textual strategies, horizon of expectations, interpretation, perception, understanding, meaning, the work of fiction.