

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 закрепленном 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 репристации» 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 внемзыкальные 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 упыюсь» 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 слежка 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 шутивно-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 материальной формой 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 общепhilософские 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 Diltthey 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.: Гайденок 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) Постижение 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, порождаемый 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, мирозерцательные 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 именуется 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.