

# **СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ**

## **АНТОЛОГИЯ**

*Составление, перевод, примечания И.В. Кабановой*

Москва  
Издательство «Флинта»  
Издательство «Наука»  
2004

УДК 82.0  
ББК 83  
К12

Современная литературная теория. Антология / Сост.  
И.В. Кабанова. — М.: Флинта: Наука, 2004. — 344 с.

ISBN 5-89349-623-X (Флинта)

ISBN 5-02-033001-9 (Наука)

В книге представлены ключевые эссе западных теоретиков литературы 1960–1980-х годов, дающие представление о становлении и основных подходах современной литературной теории. Классические работы Дерриды, Бодрийяра, Лиотара, де Мана, Яусса, Изера и др. вводят в проблематику современного гуманитарного знания, знакомят с основными положениями постструктурализма и психоаналитической школы, рецептивной эстетики и постмодернизма, неомарксизма и феминизма. Книга может использоваться как антология для курсов по теории литературы, современной философии, критической теории.

Для преподавателей и студентов гуманитарных специальностей, литературоведов, культурологов.

Книга издана при участии МАИК «Наука/Интерпериодика»

ISBN 5-89349-623-X (Флинта)

ISBN 5-02-033001-9 (Наука)

© Издательство «Флинта», 2004

# Вольфганг Изер

Вольфганг Изер (Wolfgang Iser, р. 1926) — биографические сведения и библиографическую справку см. на с. 22.

В этом разделе Изер представлен как теоретик рецептивной эстетики своим самым широкоизвестным эссе «Процесс чтения: феноменологический подход», где ясно видна его опора на труды школы немецкой феноменологии, прежде всего Романа Ингардена и Ганса-Георга Гадамера. В отличие от своего коллеги по Констанцской школе Г.Р. Яусса, Изер при исследовании процесса чтения склонен уделять больше внимания не истории литературы, а структурной организации текста. Он избегает объективации текста, присущей «новой критике», и сосредоточен скорее на потенциальных возможностях текста, которые актуализируются в процессе чтения в зависимости от сложного комплекса внешних обстоятельств. Читатель у Изера — не конкретно-историческая личность, а идеальная абстракция, и роль читателя заключается в том, чтобы силой воображения, сотворчества заполнить пробелы и зияния в тексте. Текст оживает только благодаря читателю. Эссе «The Reading Process: A Phenomenological Approach» было впервые опубликовано в журнале «Нью-литерари истори» в 1972 г.

---

## ПРОЦЕСС ЧТЕНИЯ: ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

### I

Феноменологическая теория искусства исходит из того, что анализ литературного произведения должен принимать во внимание не только текст произведения, но в равной степени наши ответные действия по отношению к нему. Так, Роман Ингарден противопоставляет структуру литературного произведения способам его возможной *конкретизации*<sup>1</sup>. Текст предлагает некие схемы, позволяющие пролить свет на содержа-

---

<sup>1</sup> *Ингарден Р.* (Roman Ingarden, 1893—1970). *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (К познанию литературного произведения). Tübingen. 1968. S. 49.

ние, но настоящее понимание произведения приходит только в процессе его *конкретизации*. Если это так, то у литературного произведения есть два полюса, которые можно назвать художественным и эстетическим: первый относится к тексту, созданному автором, второй — к тому, как читатель конкретизирует текст. Из этой полярности следует, что литературное произведение не может полностью совпадать ни с текстом автора, ни с читательским прочтением текста, а должно лежать на полпути между ними. Произведение — нечто большее, чем его написанный текст, потому что текст обретает жизнь только в процессе чтения, чтение зависит от индивидуальности читателя — и на эту индивидуальность могут, в свою очередь, воздействовать разные уровни текста. Литературное произведение появляется, когда происходит совмещение текста и воображения читателя, и невозможно указать точку, где происходит это совмещение, однако оно всегда имеет место в действительности, и его не следует идентифицировать ни с реальностью текста, ни с индивидуальными наклонностями читателя.

Действительность произведения служит залогом его динамической природы, а это в свою очередь есть предварительное условие для разных проявлений произведения. Когда читатель начинает использовать разные перспективы, предлагаемые ему текстом, чтобы соотнести между собой смыслы текста и свои «готовые мнения», он приводит произведение в движение, и в результате в самом читателе пробуждаются ответные реакции. Значит, в процессе чтения литературное произведение раскрывает свой внутренне динамический характер. Открытие это не ново, как следует хотя бы из ранней истории жанра романа. Лоренс Стерн замечает в «Тристраме Шенди»:

ни один писатель, сознающий истинные границы приличия и благовоспитанности, никогда не позволит себе все обдумать. Лучший способ оказать уважение уму читателя — поделиться с ним по-дружески своими мыслями, предоставив некоторую работу также и его воображению. Что касается меня, то я постоянно делаю ему эту волебезность, прилагая все усилия к тому, чтобы держать его воображение в таком же деятельном состоянии, как и мое собственное<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / Пер. с англ. А. Франковского. М., 1968. Кн. 2. Гл. 11. С. 110.

По Стерну, литературное произведение — своего рода арена, на которой автор и читатель участвуют в игре воображения. Если читателю сразу все растолковать, ему будет нечего делать, его воображение так и не будет задействовано, и результатом станет скука, неизменно проистекающая из аккуратно препарированной и высушенной действительности. Поэтому литературное произведение должно быть выстроено так, чтобы вовлечь воображение читателя в самостоятельное решение вопросов, так как чтение становится наслаждением только тогда, когда оно активно и носит творческий характер. В процессе творческого воспроизведения читателем текст может оставаться слишком близкой опорой либо отодвигаться далеко, так что скука, с одной стороны, и перенапряжение при избытке воображения, с другой, кладут границы игре читателя с текстом.

Степень участия «ненаписанного» текста в стимулировании творческой активности читателя вскрывает Вирджиния Вулф в эссе «Джейн Остен»:

Джейн Остен распоряжается куда большим набором чувств, чем те, что присутствуют на поверхности. Она подталкивает нас к тому, чтобы дополнить отсутствующее. Она предлагает нам вроде бы пустячную деталь, но деталь, вырастающую в читательском восприятии, наделяет ее непреходящей формой, облекая ее в по видимости самые банальные жизненные сцены. Всегда акцентируется характер... Повороты диалога держат нас в постоянном напряжении. Наше внимание разделяется между настоящим и будущим... Именно в этих свойствах сюжета, как правило незавершенного и даже незначительного, лежит величие Джейн Остен.<sup>3</sup>

Эти не облеченные в слова стороны по видимости заурядных сцен, эти не проговоренные подтексты диалога не только вовлекают читателя в активность, но заставляют его держаться в тени по отношению к предполагаемому развитию ситуации, с тем чтобы эти возможные повороты сюжета обрели собственную реальность. Но когда воображение читателя оживит эти потенциальные ситуации, они в свою очередь начнут влиять на существующий текст. Так начинается динамический

---

<sup>3</sup> *Woolf Virginia. Mrs. Dalloway and Essays. M., 1984. P. 215.*

процесс: написанный текст ограничивает то, что в нем может подразумеваться, чтобы эти подразумеваемые значения не становились слишком размытыми и смутными, но в то же время эти значения, обработанные читательским воображением, составляют фон для восприятия описываемой ситуации, и фон этот придает ей значительно больше важности, чем она обладает сама по себе. Таким образом банальные сцены вдруг приобретают значение «извечных жизненных форм». В тексте никогда не называется и уж тем более не объясняется природа этих форм, хотя по сути они являются конечным продуктом взаимодействия между текстом и читателем.

## II

Встает вопрос, насколько адекватно можно описать этот процесс. Для описания напрашиваются методы феноменологического анализа особенно потому, что немногочисленные существующие наблюдения над процессом чтения чаще всего выполнены в духе психоанализа и ограничены иллюстрацией заранее заданных представлений о функциях бессознательно. Ниже мы будем обращаться к отдельным психоаналитическим наблюдениям.

В качестве отправной точки для феноменологического анализа рассмотрим, как каждое предложение сказывается на восприятии последовательности предложений. Это особенно важно для литературных текстов, потому что эти тексты не описывают объективную реальность. Мир в литературных произведениях сконструирован из преднамеренных коррелятов предложений (термин Ингардена):

Предложения связываются между собой различными способами для образования более сложных смысловых единиц, которые обнаруживают очень разную структуру в рассказе, романе, диалоге, драме, научной теории... В окончательном анализе возникает особый мир, чьи составные части могут определяться по-разному, и в этих составных частях могут происходить любые вариации — все это является преднамеренным коррелятом комплексу предложений. Если этот комплекс в итоге составляет литературное произведение,

я называю всю сумму последовательных преднамеренных коррелятов предложений «миром, представленным в произведении»<sup>4</sup>.

Но этот мир не проходит перед взором читателя как фильм. Предложения — его компоненты лишь постольку, поскольку они что-то утверждают, к чему-то побуждают, высказывают точки зрения или сообщают информацию и тем самым создают разные перспективы внутри текста. Но при этом они остаются компонентами — предложения не есть общая сумма текста. Преднамеренные корреляты раскрывают более тонкие связи, которые не столь конкретны, как утверждения и побуждения, хотя эти последние обретают свой подлинный смысл только благодаря взаимодействию их коррелятов.

Как же представить себе связь между коррелятами? Она маркирует те точки, в которых читатель имеет возможность «вступить на борт» текста. Он должен принять некоторые данные точки зрения, но при этом он неминуемо заставляет их вступить между собой во взаимодействие. Когда Ингарден говорит о преднамеренных коррелятах предложений применительно к литературе, утверждение или передача информации уже в некотором смысле определяются: предложение в литературном тексте состоит не только в утверждении — да это было бы и абсурдно, потому что утверждать можно только то, что имеет действительное существование, — но у предложения в литературе есть еще другие задачи кроме того, о чем в нем непосредственно говорится. Это справедливо в отношении всех предложений в литературных произведениях, и во взаимодействии предложения выполняют свою общую цель. Вот что дает им их особые свойства в литературном тексте. Сохраняя функции утверждения, побуждения, передачи информации и т.д., они всегда одновременно указывают на нечто, что должно появиться, чья структура предвосхищается их особым содержанием.

Они приводят в действие процесс, из которого вырастает содержание текста. Описывая внутреннее ощущение времени человеком, Гуссерль как-то заметил: «Любой оригинальный

---

<sup>4</sup> *Ingarden R. Op. cit.*, s. 29.

конструктивный процесс вдохновляется преднамерением, которое конструирует, собирает семена того, что предстоит воплотить, и способствует удачному воплощению»<sup>5</sup>. Для удачного воплощения литературному тексту требуется читательское воображение, которое оформляет взаимодействие коррелятов, предвосхищенное в структуре последовательностью предложений. Замечание Гуссерля привлекает наше внимание к немало важному пункту в процессе чтения. Отдельные предложения не просто взаимодействуют в тени того, что произойдет дальше; они формируют наши ожидания. Гуссерль называет это ожидание «преднамерением». Так как такая структура свойственна всем коррелятам предложений, взаимодействие между ними будет не столько воплощением, сколько постоянной модификацией ожидания.

Вот почему в качественных литературных текстах ожидания почти никогда не сбываются. Если они сбываются, то такой текст ограничивается индивидуализацией данного ожидания и только. Как ни странно, мы видим в сбывшихся ожиданиях — а на них основаны разъяснительные тексты — недостаток текстов литературных. Чем больше текст индивидуализирует или подтверждает возбужденные им первоначальные ожидания, тем очевидней становится его назидательная цель, так что нам остается в лучшем случае согласиться с навязываемым положением или отринуть его. Чаще всего сама ясность подобных текстов внушает нам стремление освободиться из их тисков. Но, как правило, корреляты предложений в литературном тексте выстроены не так строго, потому что пробуждаемые ими ожидания набегают друг на друга так, что они постоянно изменяются в процессе чтения. Можно упростить, сказав, что каждый преднамеренный коррелят открывает определенный горизонт, который видоизменяется либо полностью отменяется последующими предложениями. Все эти ожидания вызывают интерес к тому, что произойдет дальше, но и их модификации ретроспективно сказываются на прочитанном. Прочитанное может приобрести новое значение, которого у него не было в момент чтения.

---

<sup>5</sup> *Husserl Edmund. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins // Gesamelte Werke. B.10. Haag, 1966, s. 52.*



Все, что прочитано, оседает в нашей памяти в определенном ракурсе. Позже прочитанное можно воскрешать вновь и вновь, каждый раз на разном фоне, так что читателю откроются ранее не замеченные связи. Но однажды вызванное воспоминание никогда больше не вернется к своей первоначальной форме, потому что это означало бы, что память и восприятие — одно и то же, что очевидно неверно. На новом фоне выступают новые аспекты того, что мы запомнили; и в свою очередь они по-новому осветят фон, вызовут более сложные ожидания у читателя. Таким образом, устанавливая взаимоотношения между прошлым, настоящим и будущим, читатель открывает в тексте потенциальную множественность связей. Эти связи — продукт работы ума читателя над сырым материалом текста, который состоит из утверждений, фативов, информации и т.д. и еще не есть сам текст.

Вот почему читатель часто чувствует себя участником описываемых событий, которые в момент чтения кажутся ему действительными, даже если они очень далеки от его собственной действительности. «Действительность» одного и того же текста может очень по-разному восприниматься разными категориями читателей. Это свидетельство, подтверждающее, что чтение — творческий процесс, значительно более сложный, чем простое восприятие написанного. Литературный текст активизирует наши возможности и ресурсы, позволяет нам воссоздавать тот мир, который в нем изображен. В результате этой творческой деятельности читателя возникает действительность текста как особое измерение, наделяющее текст реальностью. Это измерение принадлежит не тексту и не воображению читателя: оно возникает в результате сопряжения текста и воображения.

Как мы видели, в процессе чтения возникает ряд точек зрения, преднамерений, воспоминаний. Каждое предложение служит как бы пробным снимком для последующего, своего рода объективом для обнаружения того, что за ним последует; а это последующее в свою очередь изменяет «пробный снимок» и становится объективом для того, что уже прочитано. Весь процесс представляет собой реализацию потенциальной, непроговоренной в тексте действительности, но в нем

надо видеть всего лишь раму для огромного множества способов, которыми вызывается к жизни действительность текста. Антиципация и ретроспекция сами по себе не обеспечивают гладкого течения процесса чтения. Ингарден уже обратил на это внимание и приписал этому обстоятельству исключительное значение:

Когда мы погружаемся в течение мысли-предложения, мы готовы, завершив мысль одного предложения, думать о его «продолжении», также в форме предложения — то есть такого предложения, которое связывается с только что обдуманым предложением. Так процесс чтения протекает без усилий. Но если почему-либо у последующего предложения нет вообще никаких видимых связей с только что обдуманым предложением, течение мысли блокируется. Зияние мысли объясняется большим или меньшим удивлением, либо негодованием. Чтобы чтение могло продолжиться, этот блок необходимо снять<sup>6</sup>.

По Ингардену, это зияние, блокирующее поток предложений, случайно и представляет собой недостаток; такое понимание вытекает из всей его приверженности классической концепции искусства. Если подходить к последовательности предложений как к непрерывному потоку, то антиципация одного предложения будет оправдываться последующим, а обман ожиданий вызовет чувство неудовлетворенности. И все же литературные тексты полны неожиданных поворотов и обманутых ожиданий. В простейшем рассказе мы обязательно найдем какой-нибудь перерыв уже хотя бы потому, что ни одна история не может быть рассказана во всей ее реальной полноте. Только благодаря неизбежным пропускам рассказ вообще получит динамику. Таким образом, когда течение рассказа прерывается и нас уводят в неожиданном направлении, нам предоставляется возможность ввести в игру собственную способность к установлению взаимосвязей, самим заполнить пробелы в тексте.

Эти пробелы по-разному сказываются на процессах антиципации и ретроспекции, а следовательно, и на структуре действительности текста, потому что заполнять их можно

---

<sup>6</sup> *Ingarden R. Op. cit., s. 32.*

разными путями. Поэтому есть тексты с потенциалом к разным реализациям, и ни одно чтение никогда не может полностью исчерпать их потенциал, потому что каждый читатель заполняет пробелы по-своему, исключая тем самым другие способы; в процессе чтения он в одиночку принимает решения о том, как должен быть заполнен тот или иной пробел. Принимая свои решения, читатель имплицитно признает неисчерпаемость текста; и та же самая неисчерпаемость заставляет его принимать решения. В случае «традиционных» текстов этот процесс шел почти бессознательно, но современные тексты часто намеренно эксплуатируют его. Они зачастую настолько фрагментарны, что внимание читателя целиком поглощено поиском связей между фрагментами; цель при этом — не столько усложнить спектр взаимосвязей, сколько открыть нам глаза на нашу способность выстраивать связи. В таких случаях текст отсылает нас непосредственно к нашим предрассудкам, к заранее составленным мнениям, которые, как показано, есть отправной пункт чтения. Таким образом, чтение любого литературного текста — это процесс постоянного выбора, и потенциальный текст неизмеримо богаче, чем любая его индивидуальная реализация. Это подтверждается тем фактом, что впечатление от второго прочтения литературного произведения часто не совпадает с первым. Причиной может быть перемена в настроении или ситуации читателя, и все же в тексте должны быть заложены возможности такой вариативности. При втором прочтении уже знакомые события предстают в новом свете, иногда меняют значение, иногда в них проступают скрытые смыслы.

Каждый текст содержит обязательную временную последовательность, которую читатель должен реализовать, потому что даже самый короткий текст нельзя воспринять одномоментно. Значит, чтение предполагает взгляд на текст в постоянно изменяющейся перспективе, соединение разных фаз и выстраивание таким образом того, что мы назвали действительностью текста. Эта действительность меняется по мере чтения. Однако если мы перечитываем текст во второй раз, наши знания от предыдущего прочтения влияют на восприятие временной последовательности текста; при втором чтении

она тоже изменится. Мы будем склонны выстраивать взаимосвязи, опираясь на наше знание о том, что случится потом, и некоторые аспекты произведения в свете этого знания приобретут значение, которого мы им не придавали при первом чтении, а другие уйдут на второй план. Довольно часто можно услышать признание читателя, что при повторном чтении он увидел в книге то, чего раньше не замечал, и это неудивительно, потому что повторное чтение исходит из другого взгляда на текст. Временная последовательность, выстроенная при первом чтении, никак не может быть повторена при повторном чтении, и эта неповторимость приведет к модификации читательского опыта. Я не хочу сказать, что второе чтение «более истинное», чем первое — они просто разные: читатель выстраивает действительность текста, реализуя уже иную временную последовательность. Так что и при многократном чтении текст дает возможность и даже побуждает к новым его прочтениям.

Как бы читатель ни связывал для себя отдельные фазы текста в единое целое, в основе построения действительности текста всегда будут лежать процессы антиципации и ретроспекции. В свою очередь, действительность текста превращает его в часть жизненного опыта читателя. То, как этот опыт дается читателю — в постоянном видоизменении, — очень похоже на процесс приобретения подлинного жизненного опыта. Поэтому «реальность» читательского опыта может помочь понять существенные вещи про настоящую жизнь:

Мы переживаем мир не как систему взаимосвязей, которые полностью детерминируют каждое событие, но как открытую целостность с неограниченным потенциалом синтеза... С того мига, когда началом познания признается наша открытость действительному миру, исчезает возможность различить априорные факты от действительных, мир должный от мира действительного<sup>7</sup>.

То, как читатель переживает текст, отражает характер и склонности читателя, и поэтому литературное произведение

---

<sup>7</sup> *Merleau-Ponty M.* Phenomenology of Perception. N.Y., 1962. P. 219, 221. Рус. пер.: Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: «Ювента», 1999.

можно уподобить зеркалу; но в то же время в процессе чтения создается действительность, отличная от собственной действительности читателя (обычно нам скучны произведения о том, что мы и так отлично знаем на собственном опыте). Так складывается по видимости парадоксальная ситуация, когда читатель вынужден открыться, чтобы испытать чужую, отличную от его собственной действительность. Какой след оставит в нем этот чужой опыт, зависит от того, насколько активен он будет в создании ненаписанного текста, но восполняя все недостающие связи, он должен мыслить в категориях этой чужой действительности; только оставив позади знакомый ему собственный мир, читатель может по-настоящему принять участие в приключении, которое ему предлагает литературное произведение.

### III

Мы видели, что в процессе чтения возникает сложное переплетение антиципации и ретроспекции, которое при повторном чтении может превратиться в своего рода предвосхищающую ретроспекцию. Впечатления от текста, возникающие в результате этого процесса, будут разными у разных индивидов, но разница будет предопределена написанным текстом. Так, два человека, глядя на ночное небо, могут разглядывать одно и то же созвездие, но один увидит в нем плуг, а другой — ковш. «Звезды» в литературном тексте фиксированы; меняются соединяющие их мысленные линии. Разумеется, автор может оказать огромное воздействие на воображение читателя — у него в распоряжении целый арсенал повествовательных приемов, — но ни один автор, знающий свое дело, никогда не станет пытаться представить читателю *полную* картину. Пусть попробует, и он быстро потеряет читателя, потому что только активизируя воображение читателя, он может вовлечь его в чтение и дать возможность реализовать интенции текста.

В своем анализе воображения Гилберт Райл ставит вопрос: «Как может человек вообразить, что он что-то видит,

когда он прекрасно отдает себе отчет в том, что на самом деле он этого не видит?». И дает следующий ответ:

Картина Хелвеллина [название горы], возникающая перед мысленным взором, не вызывает визуальных ощущений, которые возникают при взгляде на Хелвеллин или разглядывании его фотографий. Это операция более тонкая, чем взгляд на реальный Хелвеллин. Это использование одного из множества представлений о том, как должен выглядеть Хелвеллин. Те ожидания, которые сбываются при взгляде на Хелвеллин в природе, не сбываются, когда мы представляем его себе в воображении, но это мысленное представление — своего рода репетиция воплощения ожиданий. Этот мысленный образ основан не на том, что мы воображаем ощущения или призраки ощущений, а на том, что в нем пропущено то самое, что мы видим при взгляде на гору<sup>8</sup>.

Коль скоро мы видим гору, то не воображаем ее; воображаемая гора подразумевает отсутствие горы реальной. То же и с литературным текстом: мы можем представлять себе только те вещи, которых в нем нет; написанный текст дает нам информацию, а ненаписанный — работу воображению; она была бы невозможна без элементов неопределенности, без пробелов в тексте.

Справедливость этого наблюдения может быть подтверждена ощущением, часто возникающим при просмотре фильма, снятого по какому-нибудь роману. Например, читатель «Тома Джонса» может так и не сформировать точного представления об облике героя, но после просмотра фильма сказать: «Я представлял его себе другим». Важно подчеркнуть, что читатель романа способен создать свой собственный облик героя, его воображение чутко реагирует на множество возможностей; как только эти возможности сводятся к одному законченному и непреложному воплощению, воображение выбывает из игры, и возникает чувство, что нас надули. Возможно, это упрощение реального процесса, но это хорошая иллюстрация богатства потенциальных возможностей того факта, что героя романа можно вообразить, но нельзя увидеть. Читатель романа должен прибегнуть к помощи вообра-

---

<sup>8</sup> Ryle Gilbert. *The Concept of the Mind*. Harmondsworth, 1968. С. 255.

жения для синтеза предлагаемой ему информации, и поэтому его восприятие богаче и носит более личный характер; в случае с кино он ограничен простым физическим восприятием, так что созданный им в воображении мир насильственно перечеркивается.

#### IV

Создание воображаемых картинок — только одна из операций, посредством которых формируется «гештальт» (целостный образ) литературного текста. Мы уже обсудили процессы антиципации и ретроспекции, и к ним следует добавить процессы группирования разных сторон текста, с целью придания ему последовательности, логичности, которых всегда ищет читатель. Ожидания могут постоянно изменяться, образы постоянно расширяться, но читатель все равно будет стремиться, даже бессознательно, сложить все элементы в логичный узор. «Имея дело с образами, слушая речь, всегда трудно различить, что нам фактически дается от того, что мы добавляем в процессе проецирования наших догадок и узнаваний... догадка воспринимающего субъекта испытывает сумятицу форм и красок на присутствие значения, и когда логическая интерпретация обнаружена, догадка же кристаллизует ее форму»<sup>9</sup>. Группируя написанные части текста, мы позволяем им вступать во взаимоотношения, наблюдаем, в каких направлениях они нас ведут, и проецируем на них логику, необходимую нам как читателям. Этот гештальт неминуемо окрашивается нашим субъективным выбором. Он не задан самим текстом; он возникает из встречи написанного текста с индивидуальностью читателя, с его личным жизненным опытом, с его сознанием, с его видением мира. Этот образ не есть подлинное значение текста; в лучшем случае это частное значение; «познание есть индивидуальный акт целостного взгляда на вещи, и ничем другим оно быть не может»<sup>10</sup>. В случае

---

<sup>9</sup> Gombrich E.H. Art and Illusion. L., 1962. P. 204.

<sup>10</sup> Mink, Louis O. History and Fiction as Modes of Comprehension // New Literary History, № 1, 1970. P. 553.

литературного текста познание его неотделимо от читательских ожиданий, а там, где есть ожидание, всегда присутствует мощнейшее оружие в арсенале писателя — иллюзия.

Как только мы выстраиваем последовательное прочтение текста, иллюзия начинает править бал. По словам Нортропа Фрая, «иллюзия есть нечто весьма определенное, а действительность в лучшем случае может быть понята как отрицание иллюзии»<sup>11</sup>. Обыкновенно образ текста берет (точнее, ему задается) эту определенность, необходимую для читательского понимания, но, с другой стороны, если бы чтение было непрерывным процессом построения иллюзий, это было бы подозрительное, если не прямо-таки опасное занятие: вместо того чтобы приближать нас к действительности, оно уводило бы нас от нее. Конечно, во всей литературе присутствует элемент «бегства от действительности», связанный именно с этим порождением иллюзий, но есть некоторые тексты, в которых изображен мир гармоничный, очищенный от любых противоречий; такие тексты намеренно исключают все, что может поколебать однажды установленный иллюзорный мир, и именно такие тексты мы неохотно классифицируем как литературу. Женские журналы, некоторые формы детектива могут служить примерами.

Однако если передозировка иллюзии и ведет к банальности, это не значит, что следует или можно отказаться от построения иллюзий в процессе чтения. Напротив, даже в тех текстах, что по видимости сопротивляются формированию иллюзий, нам все же требуется прочная иллюзия того, что это самое сопротивление образует последовательную черту текста. Особенно это справедливо в отношении современных текстов, в которых точность изображаемых деталей увеличивает степень неопределенности; кажется, что детали вступают в противоречие между собой, а это одновременно подстегивает и угнетает наше желание «представлять себе картинку» и разрушает тем самым образ текста. Без возникновения иллюзий незнакомый мир текста так и останется незнакомым; благодаря иллюзиям нам становится доступен заключенный в

---

<sup>11</sup> Frye Northrop. *Anatomy of criticism*. N.Y., 1967. P. 169.



тексте чужой опыт, потому что только иллюзия на разных уровнях последовательности делает опыт «читабельным». Если мы не можем обнаружить или привнести эту логичность, раньше или позже мы закроем книгу. Фактически это герменевтический процесс. Сначала текст провоцирует определенные ожидания, которые мы затем проецируем на текст, чтобы свести множественность его смыслов к единственной интерпретации, соответствующей ожиданиям; так извлекается индивидуальное частное значение. Многозначность текста и читательское творение иллюзии противостоят друг другу. Если бы иллюзия возобладали, исчезла бы многозначность текста; если бы многозначность была всеильна, это привело бы к полному разрушению иллюзии. Обе эти крайности возможны, но в каждом литературном тексте мы всегда находим между ними одну из форм равновесия. Таким образом, формирование иллюзий никогда не завершается, и эта незавершенность придает этому процессу продуктивную ценность.

Относительно опыта чтения Уолтер Пейтер однажды заметил: «для серьезного читателя и слова тоже серьезны; красивое слово, фигура речи, завиток формы, нюанс цвета и смысла никогда не уступают чистой мысли сразу, а оставляют после себя долгий след, возможно, совершенно посторонних ассоциаций»<sup>12</sup>. Даже занятый поисками сквозного логического обоснования текста, читатель подвергается воздействию множества других импульсов текста, которые нельзя немедленно интегрировать или вообще не удастся интегрировать в общую картину. Семантические возможности текста всегда значительно богаче значений, формируемых в процессе чтения. Эти последние не могут быть ничем иным, кроме как *pars pro toto* — частью вместо целого, и все же их реализация порождает то самое богатство, которое они стремятся ограничить, а в некоторых современных текстах наше осознание этого богатства даже предшествует выработке какого-либо частного значения.

С несколькими последствиями из этого факта мы, в аналитических целях, будем разбираться по очереди, хотя в

---

<sup>12</sup> *Pater Walter. Appreciations. L., 1920. P. 18.*

процессе чтения все они работают вместе. Как мы видели, формирование стройного частного прочтения — необходимое условие для того, чтобы впустить в себя незнакомый опыт, который благодаря иллюзиям мы вписываем в мир нашего воображения. В то же время эта стройность, последовательность вступает в конфликт с прочими возможностями реализации текста, которые ей приходится отбрасывать, и в результате частное прочтение текста всегда сопровождается «чужеродными ассоциациями», которые не вписываются в иллюзии. Первым следствием этого будет тот факт, что, формируя иллюзии, мы параллельно латентно нарушаем их. Это относится и к текстам, которые полностью оправдывают возложенные на них ожидания — хотя можно подумать, что реализация ожиданий подкрепит иллюзию.

Эксперименты в гештальтпсихологии, о которых пишет Гомбрих в «Искусстве и действительности», свидетельствуют: «хотя мы разумом можем понимать, что данное переживание является иллюзорным, строго говоря, человек, погруженный в иллюзию, не может наблюдать за собой со стороны». Это означает, что не будь иллюзия преходящим состоянием, мы могли бы навсегда быть в нее пойманными. А если бы чтение состояло исключительно в порождении иллюзий, мы рисковали бы стать жертвами гигантского обмана. Но преходящая природа иллюзии до конца вскрывается именно в процессе чтения.

Формирование иллюзий постоянно сопровождается возникновением «чужеродных ассоциаций», которые нельзя согласовать с иллюзиями, поэтому читателю все время приходится приподнимать ограничения, которые он налагает на значение текста. Так как формирует иллюзии читатель, он постоянно колеблется между вовлеченностью в иллюзорный мир и отстраненностью от него; он открывается навстречу чужому миру, но не попадает к нему в плен. Благодаря этому процессу читатель оказывается в вымышленном мире и переживает реальность текста по мере его развертывания.

В колебаниях между стройностью и «чужеродными ассоциациями», между вовлеченностью и отстраненностью от иллюзии, читатель должен постоянно удерживать равновесие, и

поддержание этого баланса формирует эстетическое переживание литературного текста. Однако, если бы читатель достиг полного равновесия, он, очевидно, прекратил бы поиски последовательности в тексте. А так как поддержание равновесия основывается на установлении и прерывании последовательности текста, можно сказать, что невозможность достичь этого равновесия есть предпосылка динамизма операции.

Любое эстетическое переживание сходно с игрой индуктивного и дедуктивного начал; из этой игры вырастает частное значение текста, а не из ожиданий, неожиданностей или разочарований, привнесенных из других источников. Эта игра идет не в самом тексте, она может осуществляться только в процессе чтения; мы заключаем, что в процессе чтения определяется нечто, не сформулированное в самом тексте — интенция текста. Читая, мы открываем «неопределенную» часть текста, и эта неопределенность есть сила, заставляющая нас выработать частное прочтение и предоставляющая нам необходимую для этого свободу.

По мере того, как идет выработка последовательности текста, мы постоянно обнаруживаем, что нашей интерпретации «угрожают» другие возможные интерпретации, что ведет к возникновению новых областей неопределенности (хотя мы можем и не отдавать себе в этом отчета). Например, иногда по мере чтения романа мы понимаем, что персонажи, события и фон переменили значение; на самом деле в этот момент мы яснее осознаем возможности иных интерпретаций. Сама эта смена перспектив заставляет нас верить в «жизненность» романа. Так как уровни интерпретации, переходы между ними, поиски равновесия ведет читатель, читатель же и сообщает тексту то динамическое жизнеподобие, которое, в свою очередь, позволяет ему усвоить чужой опыт как часть собственной жизни.

Когда мы читаем, мы в большей или меньшей степени колеблемся между построением и разрушением иллюзий. Путем проб и ошибок мы организуем и перераспределяем разнообразные сведения, почерпнутые из текста. Это факты, фиксированные точки, на которых мы выстраиваем свою «интерпретацию», пытаясь свести все это воедино так, как, по на-

шему мнению, того желал автор. «Чтобы воспринимать, зритель, читатель, слушатель должен создать свою собственную действительность. В ней должны быть отношения, похожие на опыт ее создателя. Они отнюдь не «точно такие же» в буквальном смысле. Но для воспринимающего субъекта, так же как для художника, должно существовать упорядочивание элементов целого, которое по форме, но не в деталях, совпадает с сознательным процессом построения произведения, как его испытал сам художник. Без акта воспроизведения объект не воспринимается как произведение искусства»<sup>13</sup>.

Воспроизведение — не гладкий непрерывный процесс; чтобы быть действенным, он должен опираться на *перебивы* в потоке восприятия. Мы забегаем вперед, оборачиваемся назад, принимаем решения, изменяем их, формируем ожидания, испытываем потрясения, когда они не сбываются, мы задаемся вопросами, размышляем, принимаем, отвергаем — вот динамика процесса воспроизведения. Им руководят два главных структурных компонента текста: во-первых, набор знакомых литературных образцов и тем в совокупности с отсылками к знакомым социальным и историческим обстоятельствам; во-вторых, стратегии для представления знакомого на фоне незнакомого. Составляющие набора то акцентируются, то убираются на задний план, в результате отсылки к реальной действительности могут приобретать повышенное значение, либо уничтожаться. Остранение элементов текста, казавшихся знакомыми, создает напряжение, которое усиливает и сами ожидания, и недоверие читателя к этим ожиданиям. Сходным образом повествовательная техника может установить связи между предметами, которые, на первый взгляд, никак не связаны, так что читателю приходится пересмотреть сведения, к которым он поначалу отнесся с полным доверием. Достаточно упомянуть простой прием, столь часто используемый романистами, когда автор сам принимает участие в повествовании, вводя такие точки зрения, которые никогда бы не возникли при простом описании событий. Уэйн Бут назвал такого повествователя «ненадежным пове-

---

<sup>13</sup> Dewey John. Art as Experience. N.Y., 1958. P. 54.

ствователем»<sup>14</sup>, чтобы показать, до какой степени такой литературный прием нарушает порождаемые текстом ожидания. Повествователь может постоянно опровергать впечатления, которые мы получили бы от текста, если бы его не было. Встает вопрос, может ли подобная стратегия препятствования формированию иллюзий быть интегрирована в выстраиваемую читателем последовательность текста, которая располагается на уровень глубже, чем первоначальные впечатления от текста? Обнаруживается, что в противостоянии с читателем повествователь настраивает его против себя и тем самым — парадоксально — только укрепляет иллюзию, которую он по видимости разрушает; или вызванные повествователем сомнения могут возрасти до такой степени, что мы начнем сомневаться во всех ступенях своей интерпретации. Но какова бы ни была причина, мы опять окажемся в поле игры между формированием и развенчанием иллюзий, той игры, которая превращает чтение в процесс воспроизведения.

В литературном тексте положение читателя таково, что он не может знать, что влечет за собой его участие. Мы знаем, что разделяем некий опыт, некие переживания, но не знаем, что с нами происходит в этом процессе. Например, когда книга произвела на нас особенно сильное впечатление, мы испытываем необходимость говорить о ней; мы не желаем этими разговорами отдалиться от нее — мы хотим только лучше понять, во что мы были вовлечены, в чем мы участвовали. Мы прошли через некое переживание, а теперь хотим разобраться, что именно мы пережили. Возможно, главное значение литературной критики заключается как раз в этом — она помогает осмыслить те стороны литературного текста, которые иначе остались бы скрытыми в подсознании; она удовлетворяет (или помогает удовлетворить) наше желание обсудить прочитанное.

Действенность литературного текста состоит в кажущемся воспроизведении и в последующем отрицании знакомой действительности. То, что поначалу выглядело как подтверждение наших готовых, предвзятых мнений, ведет к нашему отказу от них, что подготавливает нас к переориентации в ши-

---

<sup>14</sup> *Booth Wayne*. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1963. P. 211, 339.

роком смысле. Только когда мы избавляемся от предвзятости и покидаем надежное убежище привычного, мы открываемся новому опыту. Постольку поскольку литературный текст вовлекает читателя в параллельный процесс формирования иллюзий и их развенчивания, он отражает механизмы приобретения человеческого опыта. Как только читатель вовлекается в действительность текста, его предвзятые мнения постоянно опрокидываются, и текст становится для него «настоящим», тогда как его собственные идеи уходят в «прошлое»; с этого момента он открыт непосредственному переживанию текста, которое было невозможно, пока его собственные предрассудки были его «настоящим».

## V

До сих пор в нашем анализе процесса чтения мы наблюдали три важных аспекта взаимоотношений между читателем и текстом: антиципацию и ретроспекцию, следующее из этого раскрытие текста как живого события и возникающее при этом впечатление жизнеподобия.

Любое «живое событие» должно так или иначе оставаться незавершенным. В процессе чтения это вынуждает читателя к постоянным поискам последовательности, потому что только тогда он сможет завершить ситуации и постичь незнакомое, чужое. Но выстраивание последовательности — тоже живой процесс, в котором приходится постоянно принимать решения, основанные на выборе. Эти решения в свою очередь придают реальность тем возможностям, которые они исключают, поскольку именно они производят латентные возмущения в установленной последовательности. Все это и вовлекает читателя в действительность текста, которую он сам же и создает.

Благодаря этой вовлеченности читатель обязательно открывает текст и оставляет позади свои первоначальные суждения. У него появляется возможность испытать то, о чем говорил Бернард Шоу: «Вы что-то постигли. Сначала при этом всегда бывает такое чувство, как будто вы что-то утра

тили»<sup>15</sup>. Чтение отражает механизм приобретения опыта, поскольку нам приходится временно отказаться от понятий и позиций, свойственных нам лично, чтобы войти в незнакомый мир литературного текста. Но во время этого процесса с нами что-то происходит.

Это «что-то» должно быть рассмотрено в деталях, особенно потому, что усвоение чужого как части нашего личного опыта часто затемнялось распространенным в литературоведении положением. Процесс усвоения чужого литературоведы называют *идентификацией* читателя с прочитанным. Термин этот используется как объяснение процесса, хотя на самом деле он только его описывает. Обычно под «идентификацией» понимается установление сходных черт между собой и кем-то или чем-то внешним — создание знакомой области, из которой мы можем соприкоснуться с незнакомым. Однако задача писателя — донести опыт, переживание и прежде всего некое отношение к этому опыту. Следовательно, «идентификация» не есть самоцель, но стратегия, с помощью которой писатель подталкивает читателя занять определенную позицию.

Это не опровергает того факта, что в процессе чтения возникает некая форма соучастия; мы вовлекаемся в текст до такой степени, что возникает ощущение, будто нет никакой дистанции между нами и описываемыми событиями. Эта вовлеченность описана критиком, когда-то давно прочитавшим «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте: «Как-то зимним вечером мы взялись за «Джейн Эйр», с некоторым раздражением от ранее слышанных непомерных похвал и с намерением быть предельно придирчивыми. Но читая, мы позабыли и о похвалах, и о придирках, мы идентифицировали себя с Джейн во всех ее бедах, и вышли замуж за Рочестера около четырех утра»<sup>16</sup>. Вопрос состоит в том, как и почему критик идентифицировал себя с Джейн Эйр?

Чтобы понять этот опыт, стоит обратиться к наблюдениям Жоржа Пуле над процессом чтения. Он утверждает, что кни-

<sup>15</sup> Shaw G.B. Major Barbara. L., 1964. P. 316.

<sup>16</sup> Clark W.G. «Fraser's Magazine», December, 1849, 692.

га обретает свое полное существование только в читателе. Книги составлены из мыслей, высказанных кем-то другим, но в процессе чтения читатель становится субъектом мысли. Так в чтении исчезает разделение на субъект и объект, которое является необходимой предпосылкой для наблюдения и познания, и устранение этого разделения дает чтению уникальные возможности в плане усвоения нового опыта. Вот где причина того, что отношения читателя с миром литературного текста так часто неправильно интерпретируются как идентификация. Из положения о том, что, читая, мы думаем чужие мысли, Пуле делает следующий вывод:

Все, что я думаю — часть *моего* внутреннего мира. А в чтении я продумываю мысль, которая очевидно принадлежит чужому внутреннему миру, она мыслится во мне, как если бы я сам не существовал как личность. Это невозможно себе представить, вдобавок если я решаю, что поскольку у каждой мысли должен быть субъект, эта чуждая мне мысль, которая все-таки во мне, должна к тому же иметь субъекта, который не есть я... Когда я читаю, я мысленно произношу «я», но «я», которое это произносит — это не «я»<sup>17</sup>.

Для Пуле это только часть ситуации. Чужой субъект, который думает чужую мысль в читателе, указывает на потенциальное присутствие автора, чьи идеи могут стать частью внутреннего мира читателя: «Я, читатель, придаю каждому тексту не только существование, но осознание существования»<sup>18</sup>. Значит, сознание образует некую точку, в которой автор и читатель совпадают, сходятся, и одновременно это скажется в прекращении временного самоотчуждения читателя, которое происходит, когда его сознание оживляет идеи автора. Из этого процесса вырастает форма коммуникации, которая, по Пуле, зависит от двух условий: биография автора должна быть отделена от произведения, а индивидуальные свойства читателя исключены из процесса чтения. Только тогда мысли автора по-настоящему станут субъективными мыслями читателя, только тогда он сможет помыслить себя

---

<sup>17</sup> Poulet Georges. «Phenomenology of Reading» // New Literary History, 1969. № 1. P. 54.

<sup>18</sup> Ibid. P. 56.



тем, кем он не является, помыслить то, что он не думает. Следовательно, само произведение может быть представлено как некое сознание, потому что только в сознании возникает адекватная база для отношений автор-читатель — для отношений, которые могут осуществиться только при отрицании биографии автора и характера читателя.

Если в процессе чтения исчезает деление на субъект и объект, которое лежит в основе всякого восприятия, то читатель будет «занят» мыслями автора, а они, в свою очередь, вызовут изменения очертаний «границ». Текст и читатель больше не противостоят друг другу как объект и субъект, но линия деления проходит теперь внутри самого читателя. Думая чужие мысли, он временно отказывается от собственной индивидуальности, ее замещают эти чужие мысли, они приковывают его внимание. В процессе чтения происходит искусственный передел личности читателя, потому что нашей темой становится нечто, чем мы не являемся. Поэтому в процессе чтения мы действуем на разных уровнях. Пусть мы думаем чужие мысли, то, что мы есть на самом деле, не исчезает полностью — наше подлинное «я» останется как более или менее громко звучащий, но настоящий голос. Два уровня чтения — чужое «я» и подлинное «я» — всегда сохраняют между собой какие-то связи. Больше того, чужие мысли могут стать для нас поглощающей темой, только если мы можем к ним приспособиться. Каждый прочитанный нами текст проводит другую границу внутри нашей личности, так что наше подлинное «я» видоизменяется в зависимости от текста. Это неизбежно хотя бы потому, что отношения между чужой темой и подлинным «я» есть база для понимания чужого.

В этом контексте показательно замечание Д.У. Хардинга, противника идеи идентификации читателя с прочитанным:

То, что в романах и пьесах иногда называется исполнением желаний... точнее описать как формулирование или определение желаний. Оно может происходить на разных культурных уровнях, но это один и тот же процесс... Будет ближе к истине сказать, что художественная литература способствует определению ценностей читателя, возможно, подстегивает его желания, но нельзя считать, что

художественная литература удовлетворяет желания благодаря как ким-то механизмам замещения, непрямого переживания<sup>19</sup>.

Необходимость представить себе в процессе чтения то, чего мы не испытали на личном опыте, означает не только возможность помыслить это; успешность подобных актов зависит от того, насколько они ведут к осознанию каких-то сторон в нас самих. Чужие мысли могут обрести форму в нашем сознании, только если в ходе этого процесса в игру вступает наша способность к разгадыванию этих мыслей. Все это самоопределение проходит в терминах, заданных кем-то другим, чьи мысли становятся темой нашего чтения, значит, они ределят наши способности к разгадыванию, следуя по путям нашего собственного прочтения текста, нельзя.

Вот в чем заключается диалектика чтения. Необходимость разгадки дает нам возможность определить наши собственные способности разгадывания — другими словами, мы выдвигаем на первый план тот элемент структуры своей личности, который не осознаем напрямую. Работа по продуцированию смысла литературного текста — которую мы обсуждали в связи с формированием «гештальта» текста — не просто способствует обнаружению неопределенного, которое может быть затем развито активностью читательского воображения; она способствует также нашему собственному самоопределению, обнаружению того, что раньше ускользало от нашего сознания. Таковы пути, которыми чтение литературных произведений дает нам возможность определить неопределимое.

---

<sup>19</sup> *Harding D.W.* "Psychological Processes in the Reading of Fiction" // *Aesthetics in the Modern World*. Ed. Harold Osborne. L., 1968. P. 313.