

# **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

## Г.Р. Яусс

Ганс Роберт Яусс (Hans Robert Jauss, р. 1921) — профессор литературной критики и романской филологии в университете г. Констанц, Германия. Основоположник рецептивной критики (Rezeptionskritik). В работах конца 60 гг. в попытке выйти из тупикового противоречия между марксистской и формалистской критикой подчеркнул важность для интерпретации социальной истории произведения. Ввел понятие «горизонта читательских ожиданий» (Erwartungshorizont), который отвечает за смысл, извлекаемый конкретным читателем из произведения. Так как горизонт ожиданий в разные исторические эпохи существенно изменяется, литературное произведение в разные времена поворачивается к читателю своими разными сторонами. Рецептивная критика сместила внимание исследователей от производителя текста, от автора, к диалектике создания текста и его потребления читателем. История литературы становится при таком подходе важнейшей составляющей оценки литературного произведения, поскольку она позволяет постичь исторические факторы, влияющие на интерпретацию. В отличие от Адорно Яусс убежден, что литература может и сегодня обладать позитивной, жизнеутверждающей силой, он противник элитарных концепций литературы. «Негативной эстетике» Адорно он противопоставляет само эстетическое переживание, удовольствие, которое приносит нам искусство. В работах 80—90-ых гг. позиция Яусса все больше сближаются с позициями Вольфганга Изера.

Основные работы: «Эстетический опыт и литературная герменевтика» (Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 1982); «Читатель как инстанция новой истории литературы» (Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur, Poetica 7, 1975); «К эстетике рецепции» (Toward an Aesthetic of Reception, 1982); «Теория рецепции» (Die Theorie der Rezeption: Ruckschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte, 1987). Предлагаемое ниже программное эссе Яусса «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft» было его лекцией при вступлении на кафедру в Констанце в 1967 г. и ознаменовало сложение констанцской школы, или группы «Поэтика и герменевтика».

---

## ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ВЫЗОВ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Литературный опыт читателя можно описать, не скатываясь в психологию, если использовать понятие читательских ожиданий: для каждого произведения читательские ожидания складываются в момент появления произведения из предыдущего понимания жанра, из форм и тематики уже известных произведений, из контраста между поэтическим и повседневным языком.

Мой тезис опровергает распространенный скепсис относительно эстетического анализа как способа приблизиться к смыслу произведения и его возможностей стать чем-то большим, чем социологией художественного вкуса. Такие сомнения высказывает Рене Уэллек<sup>1</sup> относительно литературной теории А.А. Ричардса<sup>2</sup>. Уэллек утверждает, что ни индивидуальное сознание, поскольку оно непосредственно и лично, ни коллективное сознание, на которое, по Я. Мукаржовскому, влияет произведение искусства, не могут быть определены эмпирическими методами. Роман Якобсон предлагает заменить «коллективное сознание» «коллективной идеологией». Под ней он подразумевает систему ценностей, которая существует для каждого произведения как *langue* и которая для каждого читателя становится *parole* — хотя не до конца и всегда не полностью. Да, эта теория ограничивает субъективизм в истолковании произведения, но оставляет открытым вопрос о том, что же свидетельствует о воздействии конкретного произведения на определенную аудиторию, что надо

---

<sup>1</sup> Уэллек Р. (René Wellek, 1903–1996) — выдающийся историк и теоретик литературы, родился в Вене, учился в Праге у Яна Мукаржовского и Романа Якобсона, испытал влияние польского ученого Романа Ингардена. С 1939 г. жил в США, автор переведенной у нас «Теории литературы» (в соавторстве с Остином Уорреном).

<sup>2</sup> Ричардс А.А. (I.A. Richards, 1893–1979) — один из создателей «новой критики». В 1920–1930-х гг. профессор Кембриджского университета, Гарварда, учитель целого поколения английских и американских литературоведов, лингвист и поэт. Самые влиятельные книги: «Science and Poetry» (1926); «Practical Criticism» (1929).

учитывать, определяя место произведения в принятой системе ценностей. Однако существуют эмпирические способы, о которых не задумывались раньше — это факты из истории литературы об особенностях реакции аудитории на каждое произведение (речь идет об отношении, которое предшествует психологической реакции и субъективному пониманию текста читателем). Как это справедливо в отношении любого другого опыта, первое знакомство с неизвестным произведением требует неких предшествующих знаний, которые сами есть часть опыта и которые создают контекст для нового читательского опыта.

Литературное произведение, даже если оно кажется новым, не является как нечто совершенно новое в информационном вакууме, но задает читателю очень определенные линии своего восприятия, используя текстуальные стратегии, открытые и скрытые сигналы, привычные характеристики и подразумеваемые аллюзии. Оно пробуждает воспоминания об уже знакомом, возбуждает в читателе некие эмоции, своим «началом» пробуждает ожидания «середины и конца», которые могут остаться неизменными, измениться, полностью перевернуться или даже иронически исполниться в процессе чтения по законам, определяемым жанром произведения. Психический процесс усвоения текста на первичном уровне эстетического опыта состоит не в случайном нагромождении субъективных впечатлений; при первом чтении идет прокладывание определенных направлений в процессе управляемого восприятия. Направления эти надо уловить из различных мотиваций и сигналов, которые запускают процесс управляемого восприятия и которые поддаются лингвистическому описанию. Если вслед за В.Д. Штемпелем мы подойдем к исходному горизонту ожиданий произведения как к парадигме изотопов, которая переносится на имманентный синтаксический горизонт по мере обнаружения смысла произведения, процесс рецепции можно описать как такое расширение семиологической процедуры, которое возникает между развитием и коррекцией системы. Сопутствующий процесс постоянного установления и изменения горизонта ожиданий также определяет отношение каждого индивидуального текста к последо

вательности текстов, образующей жанр. Новый текст пробуждает в читателе горизонт ожиданий и правил, знакомых по более ранним текстам, которые варьируются, корректируются, изменяются или просто воспроизводятся. Степень вариации и коррекции определяет масштаб, изменение или воспроизведение границ жанра и его структуры. Истолкование текста в процессе рецепции всегда предполагает некий контекст опыта эстетического восприятия. Вопрос о субъективизме толкования или вкуса отдельного читателя или уровней читателей может быть плодотворно поставлен только после того, как определен тот внеличный горизонт ожиданий, который определяет воздействие текста.

Возможности таких литературных механизмов лучше всего иллюстрируют произведения, которые, используя художественные стандарты читателя, сами сформированы условностями жанра, стиля, формы. Такие произведения нарочно пробуждают ожидания с тем, чтобы их нарушить. Так, Сервантес в «Дон Кихоте» навязывает читателю ожидания, заимствованные из старых рыцарских романов, которые потом пародируются в приключениях его последнего рыцаря. Так, Дидро в начале «Жака-Фаталиста» воскрешает ожидания популярного романа путешествий и условности любовно-приключенческого романа с его провиденциальностью, с тем, чтобы потом обещанный роман путешествий и одновременно любовный роман столкнуть с абсолютно нероманной «правдой истории»: причудливая реальность и моральная казуистика вставных новелл с их жизненной правдой на каждом шагу опровергают поэтические выдумки. Так, Нерваль<sup>3</sup> в «Химерах» цитирует, комбинирует и перемешивает квинтэссенцию известных романтических и оккультных мотивов, создает ожидание мифического преобразования мира только затем, чтобы провозгласить свой отказ от романтической поэзии. Мистическая идентификация и знакомые читателю отношения растворяются в неведомом так же, как не удаётся попытка создания личного мифа лирического «я»; нарушен закон достаточности информации, и не-

---

<sup>3</sup> *Нерваль Жерар, де* (1808–1855) — французский поэт, предтеча символизма, «Химеры» — цикл из двенадцати сонетов, вышел отдельной книгой в 1854 г.

внятица, темнота, которой стало слишком много, приобретает поэтическую функцию.

Существует возможность объективации ожиданий и в произведениях, которые не столь ярко очерчены исторически. Та рецепция, которую автор ожидает от читателя произведения, может быть осуществлена, даже при отсутствии открытых сигналов, тремя общепринятыми способами: во-первых, через знакомые правила или свойственную жанру поэтичность; во-вторых, через имплицитные взаимоотношения с известными произведениями в историко-литературном контексте; в-третьих, через контраст вымысла и реальности, поэтической и прагматической функций языка, которую читатель всегда осознает в процессе чтения. Третий способ включает в себя возможность того, что читатель нового произведения воспринимает его не только через узкий горизонт собственных литературных ожиданий, но и через более широкий горизонт своего жизненного опыта.

Если таким образом реконструировать горизонт ожиданий произведения, становится возможным определить его художественную природу характером и степенью его воздействия на данную аудиторию. Если за «эстетическую дистанцию» принять дистанцию между имеющимся горизонтом ожиданий и появлением нового произведения, чья рецепция приведет к изменениям в горизонте ожиданий, потому что это произведение отрицает знакомый опыт или артикулирует какой-то опыт впервые, эту эстетическую дистанцию можно описать исторически, изучая весь спектр реакций аудитории и суждений критики (спонтанный успех, отторжение и шок, одобрение отдельных сторон произведения, постепенное или позднейшее понимание).

То, как литературное произведение при своем появлении удовлетворяет, превосходит, обманывает или разочаровывает ожидания его первых читателей, дает критерий для определения его эстетической ценности. Дистанция между «горизонтом ожиданий» и произведением, между знакомым эстетическим опытом и необходимым при восприятии нового «изменением горизонта» определяет художественную природу

литературного произведения с точки зрения рецепции: чем меньше эта дистанция, иными словами, чем меньше требований предъявляет произведение к воспринимающему сознанию, тем ближе произведение стоит к «легкому чтению». Такое произведение не заставляет менять горизонт ожиданий, потому что в нем сбываются практически все ожидания, предписанные господствующим вкусом, потребностью в репродуцировании известных стандартов прекрасного, желанием испытать знакомые переживания, поощрить мечты, сделать доступным («съедобным») необычный опыт или даже затронуть какую-то моральную проблему, но при этом решить ее самым очевидным образом. С другой стороны, если художественная природа произведения измеряется его эстетической дистанцией по отношению к ожиданиям первых читателей, то может случиться, что эта дистанция, вначале ощущаемая как удобная или неприемлемая, для последующих читателей исчезнет, так же как самоочевидным станет первоначальный ниспровергнутый импульс произведения. Значит, она перестанет восприниматься, точнее, станет частью привычного горизонта ожидания для будущего эстетического опыта. Эта вторая перемена горизонта особенно свойственна классической природе так называемых шедевров литературы; прекрасное в них и их «вечное значение» ставят шедевры, с точки зрения эстетики рецепции, в опасную близость к «легкому чтению», и требуется особое усилие, чтобы прочесть их заново, чтобы вновь открылась для восприятия их художественная природа.

Взаимодействие между литературой и аудиторией заключается не только в том, что у каждого произведения своя, исторически и социологически определенная читательская аудитория, не только в том, что каждый писатель зависит от среды, взглядов и идеологии своих читателей и что для успеха в литературе книга должна отвечать ожиданиям группы, представлять группе ее портрет. Объективистское определение литературного успеха как совпадения замысла произведения с ожиданиями социальной группы всегда приводило социологов литературы в затруднение, когда им приходилось объяснять долговременную влияние произведения. Вот почему Р.

Эскарпи<sup>4</sup> выдвигает идею «коллективного пространственно-временного базиса» под «иллюзией временной продолженности» автора, что в случае с Мольером приводит к удивительному прогнозу: «для француза XX в. Мольер все еще молод, потому что еще жив его мир, и мы все еще связаны с ним посредством культурных связей, точки зрения и языка... Но связи эти слабеют, и Мольер состарится и умрет, когда исчезнут наши последние связи с мольеровской Францией». Как будто Мольер отразил лишь нравы своего века и его длящийся три века успех основан лишь на этом его намерении! Там, где нет совпадения между произведением и социальной группой, или это совпадение более не существует, например, в рецепции произведения иноязычной аудиторией, Эскарпи прибегает к «мифу»: «мифу, изобретенному в последующие эпохи, мифу, который стал чуждым воплощенной в нем действительности». Как будто всякая рецепция произведения, выходящая за круг первых читателей, будет только искаженным эхом, только результатом субъективного мифа, а не имеет своей естественной задачей постижение произведения, которое само ограничивает и направляет позднейшее его понимание! Социологии литературы недостает гибкости в определении своего объекта, она очень односторонне определяет круг взаимоотношений писателей, произведений и читателей. Описываемое в социологии литературы направление движения в этом круге можно развернуть: существуют произведения, которые в момент публикации не направлены ни на какую специфическую аудиторию, но которые столь решительно порывают с привычным горизонтом ожиданий, что аудитория для них будет формироваться очень медленно. Потом, когда этот новый уровень ожиданий становится общепринятым, авторитет изменившейся эстетической нормы скажется в том, что читатели отвергнут как устаревшие произведения, ранее пользовавшиеся успехом. Только с учетом этих перемен в горизонтах читательского ожидания можно надеяться, что анализ воздействия литературы на читателя превратится в литературную историю читате-

---

<sup>4</sup> Эскарпи Р. (Robert Escarpit, 1918–2000) — французский социолог, с 1958 — глава Центра социологии литературных фактов в Бордо, с 1965 — Института литературы и массового художественного творчества.

ля и даст статистические кривые для того, чтобы можно было узнать бестселлеры в любой период истории.

Примером может служить литературная сенсация 1857 г. Два романа были опубликованы в этот год: «Госпожа Бовари» Флобера, который с тех пор повсеместно признан шедевром, и «Фанни» его друга Фейдо, ныне прочно забытый. Хотя публикация романа Флобера сопровождалась судебным преследованием за непристойность, поначалу роман Фейдо затмил «Госпожу Бовари»: в течение первого года «Фанни» выдержала тринадцать изданий, это был успех, которого Париж не помнил со времен «Атала» Шатобриана. Тема обоих романов отвечала ожиданиям новой аудитории, которая, согласно Бодлеру, отвергла все романтическое и презирала любые страсти, великие и малые. Банальный сюжет — адюльтер — один роман рассматривал в буржуазной, другой — в провинциальной среде. Оба автора знали, как придать сенсационность неизменному любовному треугольнику, когда отдельные сцены описывались откровенней, чем тогда было принято. Избитую тему ревности они подали в новом свете, перевернув ожидаемую расстановку трех классических ролей. У Фейдо молодой любовник тридцатилетней женщины, хотя он достиг осуществления своих желаний, испытывает ревность к ее мужу и погибает от этих мук; Флобер придает изменам жены провинциального лекаря, в которых Бодлер усматривает возвышенную форму дендизма, совершенно неожиданный финал, так что смешная фигура роконоса Шарля Бовари в конце приобретает черты благородства. В официальной критике того времени звучали голоса, отвергавшие и «Фанни», и «Госпожу Бовари» как продукты новой школы «реализма», которую обвиняли в разрушении всех идеалов, в нападках на основы строя Второй Империи. Горизонт ожиданий аудитории 1857 г. не предполагал возможности появления ничего существенного в жанре романа после смерти Бальзака; объяснение разницы в успехе двух романов возможно, только если поставить вопрос об эффекте их повествовательных форм. Флоберовское новаторство, его принцип «безличного показа» (о котором Барбе д'Оревилль<sup>5</sup> сказал: если бы машину для рассказывания историй

---

<sup>5</sup> д'Оревилль Б. (Jules Barbey d'Aureville, 1808 — 1889) — французский поэт, эссеист, автор трактата «О дендизме» (1845), романов и повестей.

сделать из английской стали, она действовала бы в точности, как господин Флобер) потрясли и отпугнули аудиторию, которая в «Фанни» нашла приятно возбуждающее содержание и привычный тон исповедального романа. Фейдо описывал идеалы и тревоги тех кругов общества, которые определяли моду, стиль, и читатель мог беспрепятственно наслаждаться сладострастной центральной сценой, в которой Фанни соблазняет своего мужа, не зная, что с соседнего балкона за ней наблюдает любовник, — реакция несчастного свидетеля предвосхищала моральное негодование читателя. Однако «Госпожа Бовари», поначалу оцененная лишь узким кругом знатоков и признанная поворотным пунктом в развитии жанра романа, добилась мирового признания; читатели, сформированные этой книгой, санкционировали новый канон ожиданий, который сделал слабости Фейдо — цветистый стиль, склонность к эффектам, исповедальные клише — нетерпимыми и отправил «Фанни» в разряд бестселлеров вчерашнего дня.

Реконструкция горизонтов ожиданий, на основе которых создавалось и воспринималось то или иное литературное произведение, помогает нам добраться до вопросов, на которые текст первоначально отвечал, и, таким образом понять, как читатель прошлого расценивал произведение, как он понимал его. Такой подход корректирует и классический подход к искусству, и попытки модернизации произведения, и избегает объяснения произведения «общим духом времени», что ведет к мышлению по кругу. Такой подход выявляет герменевтическую разницу между прошлыми и сегодняшними путями понимания произведения, указывает на историю его рецепции — в нем заложено и то, и другое — и тем самым разоблачает как платоническую догму якобы самоочевидную истину метафизической филологии и говорит о том, что литература бессмертна, обладает объективным значением, которое раз и навсегда определено и открыто для интерпретации в любое время.

---