

1

02 – 15

258 – 8

В.Е. Хализев



ТЕОРИЯ *литературы*



Издание третье,
исправленное и дополненное

*Рекомендовано
Министерством образования
Российской Федерации
в качестве учебника для студентов
высших учебных заведений*



Москва «Высшая школа» 2002

УДК 82.0
ББК 83
X 17

Рецензенты:

Кафедра теории литературы Тверского государственного университета (зав. кафедрой д-р филол. наук проф. *И.В. Фоменко*); д-р филол. наук проф. *Н.К. Гей*



Хализев, В.Е.
X 17 Теория литературы: Учебник/В.Е. Хализев.— 3-е изд., испр. и доп.— М.: Высш. шк., 2002.— 437 с.

ISBN 5-06-004234-0

Теория литературы освещается в ее специфичности и в связях с другими гуманитарными дисциплинами. Обсуждаются методологические позиции разных научных направлений и школ XIX—XX вв., как отечественных, так и зарубежных. В третьем издании (2-е издание вышло в 2000 г.) расширены темы: возвышенное, трагическое, авторское и неавторское слово, научное описание и анализ, контекстуальное рассмотрение произведений. Введены параграфы, посвященные таким общегуманитарным понятиям, как картина мира, ценность, личность, культура, миф. Учтены появившиеся в последние годы литературоведческие и культурологические работы.

Для студентов, аспирантов, преподавателей филологических специальностей вузов.

УДК 82.0
ББК 83

ISBN 5-06-004234-0

© ФГУП «Издательство «Высшая школа», 2002

Оригинал макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещается.

2. ВОСПРИЯТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ. ЧИТАТЕЛЬ

Рассмотренные положения герменевтики проливают свет на закономерности восприятия литературы и на его субъекта, т.е. читателя.

§ 1. ЧИТАТЕЛЬ И АВТОР

В воспринимающей деятельности правомерно выделить две стороны. При освоении литературного произведения неотъемлемо важен прежде всего живой и бесхитростный, неаналитический, целостный отклик на него. «Истинное искусство <...>, — писал И.А. Ильин, — надо принять в себя; надо непосредственно приобщиться ему. И для этого надо обратиться к нему с *величайшим художественным доверием*, — *по-детски* открыть ему свою душу»¹. Ту же мысль применительно к театру высказал И.В. Ильинский. По его словам, культурный зритель подобен ребенку: «Истинная культура зрителя выражается в непосредственном, свободном, ничем не стесняемом реагировании на то, что он видит и слышит в театре. Реагировании по воле души и сердца»².

В то же время читатель стремится отдать себе отчет в полученных впечатлениях, обдумать прочитанное, разобраться в причинах испытанных им эмоций. Такова вторичная, но тоже очень важная грань восприятия художественного произведения. Г.А. Товстоногов писал, что театральный зритель *после* спектакля на протяжении какого-то промежутка времени «обменивает» испытанные им в театре чувства на мысли³. Это в полной мере относится и к читателю. Потребность в интерпретации произведений органически вырастает из живых, бесхитростных читательских откликов на него. Вовсе не думающий читатель и тот, кто, напротив, ищет в прочитанном лишь повод для рассуждений, по-своему ограничены. И «чистый аналитик», пожалуй, еще в большей мере, чем тот, кто своей наивностью подобен ребенку.

Непосредственные импульсы и разум читателя соотносятся с творческой волей автора произведения весьма непросто. Здесь имеют место и зависимость воспринимающего субъекта от художника-творца, и самостоятельность первого по отношению ко второму. Обсуждая проблему «читатель — автор», ученые высказывают разнонаправленные суждения. Они либо чрезмерно акцентируют читательскую инициативу, либо, наоборот, говорят о послушании читателя автору как некоей непреерекаемой норме восприятия литературы.

Первого рода «крен» имел место в высказываниях А.А. Потебни.

¹ Ильин И.А. Одинокий художник. С. 130.

² Ильинский И.В. Со зрителем наедине. М., 1964. С. 5.

³ См.: Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. М., 1965. С. 264.

Исходя из того, что содержание словесно-художественного произведения (когда оно окончено) «развивается уже не в художнике, а в понимающих», ученый утверждал, что «заслуга художника не в том *minimum*'е содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа», способного «возбуждать самое разнообразное содержание»¹. Здесь возводится в абсолюте творческая (созидательная) инициатива читателя, вольное, не знающее границ «доистраивание» им того, что наличествует в произведении. Это представление о независимости читателей от создателя произведения, его намерений и устремлений доведено до крайности в современных постструктуралистских работах, в особенности у Р. Барта с его концепцией смерти автора (см. с. 83—85).

Но в науке о литературе влиятельна и иная тенденция, противостоящая нивелированию автора ради возвышения читателя. Полемицируя с Потемней, А.П. Скафтымов подчеркивал зависимость читателя от автора: «Сколько бы мы ни говорили о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы все же знаем, что читательское творчество вторично, оно в своем направлении и гранях обусловлено объектом восприятия. Читателя все же ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путям. И хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору»². Сходные мысли высказала Н.К. Бонецкая: читателю важно помнить прежде всего об исходных, первичных, однозначных ясных художественных значениях и смыслах, идущих от автора, от его творческой воли. «Смысл, вложенный в произведение автором, есть величина принципиально постоянная», — утверждает она³.

Обозначенные точки зрения, имея несомненные резоны, на наш взгляд, в то же время и односторонни, так как знаменуют сосредоточение либо на неопределенности и открытости, либо, напротив, на определенности и однозначной ясности художественного смысла. Обе эти крайности преодолеваются герменевтически ориентированным литературоведением, которое разумеет отношение читателя к автору как диалог, собеседование, встречу. Литературное произведение для читателя — это одновременно и «вместилище» определенного круга чувств и мыслей, принадлежащих автору и им выражаемых, и «возбудитель» (стимулятор) его собственной духовной инициативы и энергии. По словам Я. Мукаржовского, единство произведения задано творческими намерениями художника, но *вокруг* этого «стержня» группиру-

¹ Потемня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 181—182.

² Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика. Саратов, 1994. С. 142. См. о том же: Ильин И.А. Одинокий художник. С. 251—252.

³ Бонецкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст-1985. М., 1986. С. 254, 267.

ются «ассоциативные представления и чувства», возникающие у читателя независимо от воли автора¹. Для того, кто воспринимает словесно-художественный текст, иначе говоря, оптимален синтез глубокого постижения творческой воли автора и собственной (читательской) духовно-созидательной инициативы.

Чтобы диалоги-встречи, обогащающие читателя, состоялись, ему нужны и эстетический вкус, и живой интерес к писателю и его произведениям, и способность непосредственно ощущать их художественные достоинства. Вместе с тем чтение — это, как писал В.Ф. Асмус, труд и творчество: «Никакое произведение не может быть понято <...> если читатель сам, на свой страх и риск не пройдет в собственном сознании по пути, намеченному в произведении автором <...> Творческий результат чтения в каждом отдельном случае зависит <...> от всей духовной биографии <...> читателя <...> Наиболее чуткий читатель всегда склонен перечитывать выдающееся художественное произведение»².

Такова норма (иначе говоря, лучший, оптимальный вариант) читательского восприятия. Осуществляется она каждый раз по-своему и далеко не всегда в полной мере. К тому же интересы и установки читающей публики бывают самыми разными. И литературоведение, естественно, изучает читателя в различных его ракурсах, главное же — в его культурно-исторической многоликости.

§ 2. ПРИСУТВИЕ ЧИТАТЕЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ. РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА

Читатель может присутствовать в произведении впрямую, будучи конкретизированным и локализованным в его тексте. Авторы порой размышляют о своих читателях, а также ведут с ними беседы, воспроизводя их мысли и слова. В связи с этим правомерно говорить об *образе читателя* как одной из граней художественной «предметности». Вне живого общения повествователя с читателем непредставимы повести Л. Стерна, пушкинский «Евгений Онегин», проза Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, И.С. Тургенева.

Другая, еще более значимая, универсальная форма художественного преломления воспринимающего субъекта — это подспудное присутствие в целостности произведения его *воображаемого* читателя, точнее говоря, «концепция адресата»³. Читателем-адресатом может быть и

¹ См.: Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. С. 219, 240.

² Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество // Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. С. 62—66.

³ См.: Белецкий А.И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) (1922) // Белецкий А.И. В мастерской художника слова. С. 117—119.

конкретное лицо (пушкинские дружеские послания), и современная автору публика (многочисленные суждения А.Н. Островского о демократическом зрителе), и некий далекий «провиденциальный» читатель, о котором говорил О.Э. Манделштам в статье «О собеседнике».

Читатель-адресат тщательно рассмотрен западногерманскими учеными (университет города Констанц) в 1970-е годы (Х.Р. Яусс, В. Изер), составившими школу рецептивной эстетики (*нем. Rezeption — восприятие*)¹. Одновременно в том же русле работал М. Науман (ГДР). Названные ученые исходили из того, что художественный опыт имеет две стороны: продуктивную (креативную, творческую) и рецептивную (сфера восприятия). Соответственно, считали Яусс и Изер, наличествуют два рода эстетических теорий: традиционные теории творчества (явленного прежде всего в искусстве) — и новая, ими разработанная теория восприятия, ставящая в центр не автора, а его адресата. Последнего именовали *имплицитным читателем*, подспудно присутствующим в произведении и ему *имманентным*. Автору (в свете этой теории) присуща прежде всего энергия воздействия на читателя, именно ей придается решающее значение². Другая же сторона художественной активности (порождение и запечатление значений и смыслов) сторонниками рецептивной эстетики отодвигается на второй план (хотя и не отвергается). В составе словесно-художественных произведений акцентируется угадывающаяся в них программа воздействия на читателя — *потенциал воздействия* (*нем. Wirkungspotenzial*)³, так что структура текста рассматривается как *апелляция* (обращение к читателю, направленное ему послание). Вложенный в произведение потенциал воздействия, утверждают представители рецептивной эстетики, и определяет его восприятие реальным читателем.

§ 3. РЕАЛЬНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ. ИСТОРИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Наряду с потенциальным, воображаемым читателем (адресатом), косвенно, а иногда прямо присутствующим в произведении, для литературоведения интересен и важен читательский опыт как таковой. Реально существующим читателям и их группам присущи самые разные, часто не похожие одна на другую установки восприятия

¹ Программным выступлением этой школы явилась коллективная монография: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* Hrsg. R. Warning. München, 1975.

² Эта грань художественной субъективности впервые была выдвинута на первый план в работах 1930-х годов кинорежиссера С.М. Эйзенштейна (см.: *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 37—53.)

³ См.: *Iser W.* Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976. S. 7, 9.

литературы, требования к ней. Эти установки и требования, ориентации и стратегии могут либо соответствовать природе литературы и ее состоянию в данную эпоху, либо с ними расходиться, и порой весьма решительно. Рецептивной эстетикой они обозначаются термином *горизонт ожиданий*, взятый у социологов К. Мангейма и К. Поппера¹. Художественный эффект при этом рассматривается как результат соединения (чаще всего конфликтного) авторской программы воздействия с восприятием, осуществляемым на базе горизонта читательских ожиданий. Суть деятельности писателя, по мысли Х.Р. Яусса, состоит в том, чтобы учесть горизонт читательских ожиданий, а вместе с тем нарушить эти ожидания, предложить публике нечто неожиданное и новое. Читательская среда при этом мыслится как заведомо консервативная, писатели же — в качестве нарушителей привычек и обновителей опыта восприятия, что, заметим, имеет место далеко не всегда. В читательской среде, затронутой авангардистскими веяниями, от авторов ждут не соблюдения правил и норм, не чего-то устоявшегося, а, напротив, безоглядно-смелых смещений, разрушений всего привычного. Горизонты ожидания читателей необычайно многообразны. От литературных произведений ждут и гедонистического удовлетворения, шокирующих эмоций, и вразумлений и поучений, и выражения хорошо знакомых истин, и расширения кругозора (познание реальности), и погружения в мир фантазий, и (что наиболее отвечает сути искусства близких нам эпох) эстетического наслаждения в органическом сочетании с приобщением к духовному миру автора, творчество которого отмечено оригинальностью и новизной. Этот последний род читательских ожиданий правомерно считать иерархически высшим, оптимальной установкой художественного восприятия.

Кругозором, вкусами и ожиданиями читающей публики во многом определяются судьбы словесно-художественных произведений, а также мера авторитетности и популярности их авторов. «История литературы — не есть только история писателей <...> но и история читателей», — справедливо отмечал Н.А. Рубакин, известный книговед и библиограф рубежа XIX—XX столетий².

Читающая публика с ее установками и пристрастиями, интересами и кругозором изучается не столько литературоведами, сколько социологами, составляя предмет социологии литературы. Вместе с тем воздействие литературы на жизнь общества, ее понимание и осмысление читателями (иначе говоря — литература в меняющихся социаль-

¹ См.: Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения//Новое лит. обозрение. М., 1995. № 12. С. 79.

² Рубакин Н.А. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895. С. 1. См. также: Белецкий А.И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя)//Белецкий А.И. В мастерской художника слова.

но-культурных контекстах ее восприятия) является предметом одной из литературоведческих дисциплин — *историко-функционального изучения литературы* (термин предложен М.Б. Храпченко в конце 1960-х годов).

Главная область историко-функционального изучения литературы — бытование произведений в большом историческом времени, их жизнь в веках. Вместе с тем для этой научной дисциплины оказывается важным и рассмотрение того, как осваивалось творчество писателя людьми его времени. Изучение откликов на только что появившееся произведение составляет необходимое условие его осмысления. Ведь авторы обращаются, как правило, прежде всего к людям своей эпохи, и восприятие литературы ее современниками часто отмечено предельной остротой читательских реакций, будь то резкое неприятие (отторжение) либо, напротив, горячее, восторженное одобрение. Так, Чехов представлялся многим из его современников «мерилом вещей», а его книги — «единственной правдой о том, что творилось вокруг»¹.

Изучение судеб литературных произведений после их создания основывается на источниках и материалах самого разного рода. Это количество и характер изданий, тиражи книг, наличие переводов на иные языки, состав библиотек. Это, далее, письменно зафиксированные отклики на прочитанное (переписка, мемуары, заметки на полях книг). Но наиболее существенны при уяснении исторического функционирования литературы высказывания о ней, «выходящие на публику»: реминисценции и цитаты во вновь создаваемых словесно-художественных произведениях, графические иллюстрации и режиссерские постановки, а также отклики на литературные факты публицистов, философов, искусствоведов, литературоведов и критиков. К деятельности последних, составляющей неопределимо важное свидетельство о восприятии литературы, мы и обратимся.