

Введение в литературоведение



Хрестоматия



УДК 82
ББК 83
В 24

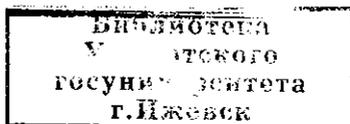
**Учебный
абонемент**

Рецензенты:

докт. филол. наук, проф. *Т.В. Саськова*;
докт. филол. наук, проф. *С.М. Шаврыгин*;
канд. филол. наук, доц. *И.А. Беляева*

В оформлении книги использованы фрагменты:
Антуан Ватто «Паломничество на остров Киферу»;
Ян ван Эйк «Мадонна канцлера Ролена (Мадонна из Отена)»;
Сандро Боттичелли «Аллегория весны».

796744



Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие / Сост.: П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек, Е.А. Цурганова; Под ред. П.А. Николаева, А.Я. Эсалнек. — 4-е изд., перераб. и доп. — М.: Высш. шк., 2006. — 463 с.

ISBN 5-06-005481-0

Хрестоматия включает материалы, необходимые студенту-словеснику при изучении курса «Введение в литературоведение». Четвертое издание (3-е — 1997 г.) значительно обновлено за счет не привлекавшихся ранее текстов и обзора современного зарубежного литературоведения, способствующих более глубокому освоению сложного курса.

Для студентов-филологов высших учебных заведений.

УДК 82
ББК 83

ISBN 5-06-005481-0

© ФГУП «Издательство «Высшая школа», 2006

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

А.А. П о т е б н я

ИЗ ЗАПИСОК ПО ТЕОРИИ СЛОВЕСНОСТИ

<...>

Раз созданный образ освобождается из-под власти художника; является чем-то посторонним для него самого... Объясняя свое произведение... он становится уже в ряды критиков и может ошибаться вместе с ними. Поэтому такие объяснения, стоящие вне самого произведения, бывают иногда не нужны, даже комичны, как подпись под карти-

ной «се лев, не собака». (Этого случая не следует смешивать с параллелизмом мысли, заключенным в самом произведении.) Во всяком случае, ценность поэтического произведения, его живучесть, то есть то, что, например, целые века «пјесма иде от ста до уста», образная поговорка решает споры, служит правилом жизни, — зависит не от того неопределенного *x*, которое стояло в виде вопроса перед автором в момент создания; не от того объяснения, которое дает сам автор или постоянный критик, не от его целей, а от силы и гибкости самого образа. В некоторых случаях может быть показано, что влияние художественного произведения, например, на изменение общественной жизни вовсе не входило в намерения их автора, который заботился только о создании образов, был поглощен, как Гоголь, делом своей души.

Как слово своим представлением побуждает понимающего создать *свое* значение, определяя только направление этого творчества, так поэтический образ в каждом понимающем и в каждом отдельном случае понимания вновь и вновь создает себе значение. Каждый раз его создание (конечно, не в чудесном смысле рождения из ничего, в смысле известной кристаллизации находящихся в создании стихий) происходит в новой среде и из новых элементов.

Вывод из этого для способа объяснения поэтических произведений в школе: объяснять состав и происхождение внешней и внутренней формы, приготавливая только слушателя к созданию значения. Кто разъясняет идеи, тот предлагает свое собственное научное и поэтическое произведение¹

<...>

А. Г. Горнфельд

О ТОЛКОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (1912)

<...>

Для теории искусства всякое художественное произведение символично, — и беспредельно многообразие его применений, бесконечно множество тех обобщений, для которых поэтический образ может служить иносказанием. На вопрос, какой внутренний смысл, какая идея этого поэтического произведения, мы ответим, что если бы эту идею можно было исчерпать в форме единой абстракции, то по-

¹ Фрагмент из работы А.А. Потебни «Из записок по теории словесности», посвященный частям поэтического произведения (внешней, внутренней форме и значению), помещен в 1-й гл. III разд.

этической мысли здесь не было бы применения; здесь были бы невозможны художественные пути познания, ненужны образы, символы, иносказание. То, что сказано в образе и посредством образа, не существует для самого поэта в виде отвлеченной идеи. Идею вкладывает тот, кто воспринимает художественное произведение, кто его толкует, кто им пользуется для уяснения жизненных явлений. <...>

Ближайшее и необходимое последствие этой иррациональности художественного произведения — равноправие его различных толкований.

<...> Созданное художественное произведение не пребывает во веки веков в том образе, в котором создано; оно меняется, развивается, обновляется, наконец, умирает: словом, живет.

Совершенно ясно, что художественное произведение есть некоторое органическое целое, система, элементы которой находятся в теснейшей зависимости друг от друга. В этой системе нет ничего более важного, более или менее выразительного; каждая — и самая ничтожная — ее часть говорит о целом, говорит за целое. Ритм рассказа зависит от его содержания, образы соответствуют сюжету, изложение связано с тенденциями, краски в картине определяются гаммой тонов, в которой она написана; не соответствие действительности является здесь законом, а внутренняя логика элементов. <...>

<...>

Это — статика художественного создания; есть и его динамика. Это органическое целое *живет*, живет своею самостоятельной жизнью, и самостоятельность эта способна поразить всякого, кто пытался схватить общим взглядом произведение художника не в его эстетической неподвижности, но в его историческом движении. Завершенное, отрешенное от творца, оно свободно от его воздействия, оно стало игральщиком исторической судьбы, ибо стало орудием чужого творчества: творчества воспринимающих. Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы: *наши*, ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть. И — как орган определяется функцией, которую он выполняет, так смысл художественного произведения зависит от тех вечно новых вопросов, которые ему предъявляют вечно новые, бесконечно разнообразные его читатели или зрители. Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель Гамлета есть как бы его новый автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения.

К сожалению, эта история еще не написана. Наукой до сих пор сделано очень мало в области изучения судьбы художественных про-

изведений *после* их создания. Мы имеем многочисленные генеалогии произведений, но не имеем их биографий, знаем их предков, но не знаем их собственной жизни. Мы иногда знаем, как зародилось произведение, откуда явился его сюжет, как общественный спрос подсказал его построение, как обиходные формы воплотились в его стиль, какие личные поводы его вызвали, как все чуждое и заимствованное перегорело в индивидуальном творческом процессе и своеобразно отразилось в готовом создании. Но раз оно готово, исследование отвернулось от него; оно входит в историю литературы под датой появления — и как будто умирает. А ведь на самом деле в этот момент оно только начинает жить, мы и термин тот же употребляем: появляется на свет. Возьмите любую историю русской литературы и культуры и посмотрите, что говорится в ней, например, о «Горе от ума» после 1834 года¹ Ничего или почти ничего. А ведь мы почти век после этого прожили с Чацким, век думали о нем, век питались им. Наша душевная история есть его история; он ею жил, он ею обогатился, не только мы им. <...>

<...>

Изучение судьбы художественных произведений после их завершения, конечно, влило бы новое содержание в истрепанное изречение Теренция Мавра: *habent sua fata libelli*². Великое художественное произведение в момент его завершения — только семя. Оно может упасть на каменную почву и не дать ростков, может под влиянием дурных условий дать ростки чахлые, может вырасти в громадное, величавое дерево. А мы, смотря на это дерево, почему-то думаем, что это то самое семя. Конечно, из горошины не вырастет дуб, конечно, гениальное творение таит в себе возможности, какие не имеет художественная однодневка. Но все-таки возможности эти раскрываются лишь в истории. <...>

В чем заключается история художественного произведения после его создания?

В том, что образы, созданные художником, остаются неподвижными, непоколебимыми, бессмертными, пустыми формами, которые сменяющиеся поколения читателей заполняют новым содержанием, новым смыслом. Создание художника — это только фермент новой жизни, всякий художественный образ есть, в сущности, только прообраз. Можно спорить о подлинном грибоедовском Чацком, но надо помнить, что этого подлинного грибоедовского Чацкого нет, как нет

¹ Комедия А.С. Грибоедова полностью была опубликована в 1834 г.

² Книги имеют свою судьбу (*лат.*).

семени, из которого уже вырос дуб. <...> Как язык, по бессмертному определению В. Гумбольдта, есть не *ergon*, а *energeia*¹, не завершенный капитал готовых знаков, а вечная деятельность мысли, так и художественное произведение, законченное для творца, оно есть *не произведение, а производительность*, долгая линия развития, в которой само создание есть лишь точка, лишь момент; разумеется, момент бесконечной важности: момент перелома. Мы знаем уже, что нет в искусстве, как и нигде нет, творчества из ничего; мы знаем, что если традиция без творчества, ее обновляющего, бессмысленна, то творчество вне традиции просто невысказуемо. Поэт, самый индивидуальный, связан готовыми формами, созданными до него. <...>

<...>

Художественное произведение есть, так сказать, сгусток душевной жизни, настроений, запросов, мысли. Чьей мысли? Разве только автора? <...> Конечно, нет; конечно, когда художественное произведение дошло до нас, оно уже вобрало в себя и душевную жизнь всех поколений, отделяющих нас от его появления. <...>

<...>

<...> Понимать значит вкладывать свой смысл — и история каждого художественного создания есть постоянная смена этих новых смыслов, новых пониманий. Художественное произведение умирает не тогда, когда оно в постоянном применении истратило свою силу: применяясь, оно обновляется. Оно умирает тогда, когда перестает заражать, когда попадает в среду *иммунную*, сказал бы теперешний естествоиспытатель, — в среду, не чувствительную к его возбудительной деятельности.

Залог его жизнеспособности — его емкость. Чем больше оно может вобрать содержания, чем шире круг тех жизненных явлений, на которые оно может дать ответ, чем сильнее возбудитель мысли, заключенный в нем, тем оно живучее. Его будут толковать, применять, понимать и тем переводить из мира временного в область бессмертного.

Мы знаем, что это необходимое разнообразие пониманий художественного произведения бесконечно. Они сменяют друг друга в истории, борются, сплетаются и видоизменяют первоначальный замысел поэта до неузнаваемости. «Венецианский купец», задуманный, как

¹ Гумбольдт Вильгельм (1767—1835) — немецкий филолог и философ, чья концепция языка как непрерывной деятельности оказала огромное влияние на психологическую школу в лингвистике и в литературоведении в России: на А.А. Потебню (в своей работе «Мысль и язык», 1862, он во многом опирается на идеи Гумбольдта) и его последователей, включая А.Г. Горнфельда. *Ergon* и *energeia* (гр.) — сделанное и деятельность.

комедия с Антонио — как показывает заглавие — в виде героя, сделавшись трагедией Шейлока, и нет уже силы, которая заставила бы нас смеяться там, где заливались здоровым смехом Возрождения зрители «Глобуса»¹ Для художественного наслаждения не обязательны ни указания исторической критики, ни автентическое толкование². Что мне в замысле автора, если творение переросло все его намерения? <...> его замысел не может лишить нас права на свободное отношение к его произведению, его толкование не может считаться непреерекаемым, не может и не должно заменять нам самостоятельную работу нашей мысли.

Вопрос только о пределах этой работы, о ее направлении, о ее значении. Чем вдумчивее художники, отказываясь комментировать свои произведения, чем шире свобода, предоставляемая творческому толкованию теорией, тем выше притязания толкователей — и иногда чувствуется необходимость не только обуздать того или иного зазнавшегося представителя так называемой субъективной критики³, но и попытаться найти общие теоретические основы для того, чтобы положить предел этой самомнительной разнузданности произвольных толкований. <...>

<...>

Произведение художника есть... самостоятельное, законченное, уравновешенное целое — система — и оно должно быть истолковано как *целое*. В противном случае, — если оно не однородно, если оно в своем существе или в частностях противоречиво, — его противоречия должны быть указаны точно, определено и обоснованно, без умолчаний, без попыток переделать чужое сознание на наш лад и тем приспособить его к нашему толкованию. Оно должно свободно и легко совпадать с нашим пониманием — без натяжек, без затушевывания того, что нам неудобно. <...>

<...>

¹ Имеется в виду пьеса В. Шекспира «Венецианский купец» (1600). «Глобус» — театр на окраине Лондона во времена Шекспира, где ставились его пьесы.

² Автентическое, или аутентичное, толкование — то есть соответствующее подлиннику; *здесь*: соответствующее авторскому пониманию.

³ А.Г. Горнфельд, очевидно, имеет в виду «субъективно-художественную критику», принципы которой были сформулированы Д.С. Мережковским в его работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893), ставшей литературным манифестом русского символизма. Произвольность символистских толкований произведений, в особенности классических, неоднократно отмечалась учеными психологической школы.

Едва ли не опаснее прямых извращений, которые ясны, потому что грубы, — произвольные истолкования умолчаний драматурга.

<...> Если представление о том, что художественный образ имеет один смысл, есть иллюзия, то это не всегда вредная иллюзия. Для творчества истолкования она прямо необходима. Без известного фанатизма невозможно найти, защищать, воплощать истину. <...> Критик или артист, создающий своего Гамлета, должен быть его фанатиком. *Мой* Гамлет есть абсолютная истина — другого нет и не может быть: только в таком настроении можно создать что-нибудь действительно свое.

И, конечно, мой Гамлет есть Гамлет Шекспира. <...> Мысль воспринимающего всегда будет восходить к автору: автентическое понимание всегда будет его идеалом, которого нельзя воплотить, но к которому нельзя не стремиться. <...>

А вопроса о том, какое из двух толкований *вернее*, и ставить не стоит. Если оставить в стороне толкования, явно извращающие произведение, то прочие равноправны и равно верны. Вопрос только в том, какое из них ценнее, то есть содержательнее, и глубже, и последовательнее. <...>

Итак, теория отказалась дать нам догматы для суждения о пределах толкования художественного произведения, но, полагая, обогатила, усложнила наши мысли о свободе толкования. Неизбежна эта свобода, неизбежны ее эксцессы. <...> Какое же начало может нас оградить от ненужной игры, от разнузданности произвольного толкования? Совершенно ясно: мысль об авторе. Мы и так неизбежно «выдаем свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета». И надо сделать все, что в наших силах, чтобы оно приблизилось к этой «подлинной сущности». Единственный путь к этому — это восхождение к автору, к его духовному миру, к его замыслу, то есть не к намерениям автора, не к его публицистике, не к тенденции, но к содержанию, бессознательно вложенному им в его образы. <...>

<...>

И когда мы научимся уважать автора, когда мы выше своих субъективных построений поставим углубление в его подлинный замысел, в его личность, в мир, ему подсказавший его творение, — тогда и для нашей законной субъективности откроются новые перспективы, тогда каждое новое ее завоевание будет не только формально правомерно, но также исторически устойчиво и творчески драгоценно.

А.И. Белецкий

**ОБ ОДНОЙ ИЗ ОЧЕРЕДНЫХ ЗАДАЧ
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ НАУКИ (1922)**

(Изучение истории читателя)

<...> В настоящее время обычный тип историко-литературного исследования довольно ясно слагается из четырех основных моментов. Во-первых, принимаясь за анализ литературного произведения как явления исторического, мы изучаем обстоятельства, предшествовавшие возникновению явления и его обусловившие (сюда относятся: библиографическая работа, соби́рание сведений о писателе как о продукте известной исторической эпохи и социальной среды, критика текста, история создания произведения и т. п.); во-вторых, мы анализируем произведение в его сущности (с точки зрения его сюжета, композиции, слога, жанра и стиля — в широком смысле этого слова); в-третьих, нам необходимо выяснить место явления в его исторической среде (роль традиции и результаты борьбы с нею; отношение произведения к фактам предшествующим и современным); и наконец, нам необходимо выяснить результаты явления (то есть влияние про-

изведения на дальнейший ход литературного развития, восприятие его современниками и ближайшими потомками и разнообразную жизнь его в читательских сознаниях). Долгое время наша наука почти не выходила из наблюдений над фактами, относящимися к первому моменту; в настоящее время особенно повезло (в частности, в России) — второму. Из вопросов, относящихся к четвертому, очень важный вопрос — о читателе и его роли в деле «выработки поэтического сознания и его форм», о читателе как участнике литературного процесса и соратнике писателей в создании национальных литератур отдельных народностей — относится к числу методологических вопросов, как будто решенных, но на практике как-то неохотно и осторожно трактуемых. Принципиально против роли читателя как исторического фактора — особенно после известной книги Эннекена (1887)¹ — как будто никто не возражает: признана необходимость изучения не только литературных произведений, но и социальных групп, являющихся их потребителями и нашедших в них сочувственное выражение своих идеалов и вкусов и эстетических запросов. Доказывать сейчас, что история литературы не только история писателей, но и история читателей, что без массы, воспринимающей художественное произведение, немислима и сама творческая производительность, что история литературы должна интересоваться распространением в массе литературных форм, их борьбой за существование и преобладание в читательской среде — значит ломиться в открытые двери. Тем не менее практика науки от превращения этих теорий в азбучные истины выиграла пока немного. Как это часто бывает, дело благополучнее обстоит на Западе: нам известны во французской, в немецкой, в английской литературе труды, не только теоретически ставящие вопросы, но и чисто исторические; сам Эннекен в заключительной части своей книги в виде иллюстрации дал эскиз изучения читателей В. Гюго, интересный, несмотря на неполноту и недостаточную фактичность материала; исследования такого же рода предпринимались не раз, и в свое время с успехом Вильгельм Аппель проследил, например, историю одной из самых заразных книг XVIII в. — гётевского Вертера («*Werther und seine Zeit*», 1896)², а не так давно в русском переводе явилась французская книга Луи Мегрона («*Le Romantisme et les mœurs*», 1910)³ — блестящая попытка на основании интереснейших челове-

¹ См.: *Геннекен Э.* Опыт построения научной критики (Эстопсихология)/Пер. с фр. СПб. 1892.

² «Вертер и его время».

³ См.: *Мегрон Л.* Романтизм и нравы/Пер. с фр. М., 1914.

ских документов проследить претворение французского романтизма 30-х годов XIX в. в читательской среде, к нему близкой. Русских работ, подобных вышеприведенным, я не знаю: конечно, дань внимания читателю отдавали и русские историки литературы, начиная от Порфирьева, в 1858 году на страницах «Православного собеседника», сгруппировавшего скудные тогда данные о «почитании книжном» в древней Руси, и кончая хотя бы Боборыкиным, уделившим особую главу в своей книге о европейском романе XIX в. читающей публике, или В.В. Сиповским (в его книге о русском романе XVIII в.) и Н.А. Котляревским, в недавнем сборнике статей «Канун освобождения», давшим очерк русского читателя накануне 60-х годов¹. Тем не менее никак нельзя сказать, чтобы изучение русского читателя, для истории которого материалов собрано уже сейчас достаточно, стояло у нас на отчетливо осознанном пути. Интересовались у нас более психологией современного читателя, изучаемой экспериментально: неутомимый популяризатор и библиограф, в настоящее время в Женеве работающий в области библиопсихологии (одно из названий науки о читателе), Н.А. Рубакин в разное время опубликовывал результаты своих анкет и наблюдений над читателем из среды интеллигентной, над читателем из народа²; последнему, равно как и читателю подрастающих поколений (учащимся), особенно посчастливилось; но я не буду называть общеизвестных статей и книг в этой области, несмотря на их теоретическое и практическое значение. Для будущего историка русской литературы конца XIX и начала XX в. они дадут драгоценный материал; но прошлое русского читателя остается все же в тени, и от этого страдают не только наши знания о прошлом русской культуры вообще, но в частности и наши сведения по истории русской литературы. Без истории русского читателя она не имеет под ногами почвы: она однобока, она неизбежно будет давать выводы, высказанные наполовину, какую бы точностью они ни отличались в первой своей части, а без этой второй половины мы ни для одного из ее моментов не можем получить никакого итога.

<...>

¹ См.: *Порфирьев И.* О чтении книг в древние времена России // *Православный собеседник.* 1858. № 2; *Боборыкин П.* Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. СПб., 1900; *Сиповский В.* Очерки из истории русского романа. СПб. 1909—1910. Т. 1. Вып. 1—2; *Котляревский Н.* Канун освобождения. Пг. 1916.

² См.: *Рубакин Н.А.* Среди книг. 2-е изд. М., 1911—1915. Т. 1—3.

К МЕТОДОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ (1940, 1974)

<...>

Текст — печатный, написанный или устный (записанный) — не равняется всему произведению в его целом (или «эстетическому объекту»). В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения).

Взаимопонимание столетий и тысячелетий, народов, наций и культур обеспечивает сложное единство всего человечества, всех человеческих культур, сложное единство человеческой литературы. Все это раскрывается только на уровне «большого времени». Каждый образ нужно понять и оценить на уровне «большого времени». Анализ сплошь и рядом копошится на узком пространстве малого времени, т. е. современности и ближайшего прошлого и представимого — желаемого или пугающего — будущего. Эмоционально-ценностные формы предвосхищения будущего в языке-речи (приказания, пожелания, предупреждения, заклинания и т. п.), мелкочеловеческое отно-

шение к будущему (пожелание, надежда, страх); нет понимания ценностных непредрежденности, неожиданности, так сказать — «сюрпризности», абсолютной новизны и т. п. нет отвлечения от себя в представлениях о будущем (будущее без меня).

В «малом времени» лежит и противопоставление нового и устаревшего в литературе. Без этого противопоставления нельзя обойтись, но подлинное «сущностное» ядро литературы лежит по ту сторону этого различия (как и истина, и как добро). В тех же узких рамках малого времени лежит и характерное отношение к современности: отстать и опередить (авангардизм).

Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее). Даже *прошлые*, т. е. рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными), они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его, они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет — в «большом времени» — свой праздник возрождения.

В.Ф. А с м у с

ЧТЕНИЕ КАК ТРУД И ТВОРЧЕСТВО (1962)

<...>

Приступая к чтению художественной вещи, читатель входит в своеобразный мир. <...> Две черты составляют его особенность. Мир этот, во-первых, не есть порождение чистого и сплошного вымысла, не есть полная небылица, не имеющая никакого отношения к действительному миру. У автора может быть могучая фантазия, автор может быть Аристофаном, Сервантесом, Гофманом, Гоголем, Маяковским, — но как бы ни была велика сила его воображения, то, что изображено в его произведении, должно быть для читателя пусть особой, но все же реальностью.

Поэтому первое условие, необходимое для того, чтобы чтение протекало как чтение именно художественного произведения, состоит в особой установке ума читателя, действующей во все время чтения. В силу этой установки читатель относится к читаемому или к «видимо-

му» посредством чтения не как к сплошному вымыслу или небылице, а как к своеобразной действительности.

Второе условие чтения вещи как вещи художественной может показаться противоположным первому. Чтобы читать произведение как произведение искусства, читатель должен во все время чтения сознавать, что показанный автором посредством искусства кусок жизни не есть все же непосредственная жизнь, а только ее образ. Автор может изобразить жизнь с предельным реализмом и правдивостью. Но и в этом случае читатель не должен принимать изображенный в произведении отрезок жизни за непосредственную жизнь. Веря в то, что нарисованная художником картина есть воспроизведение самой жизни, читатель понимает вместе с тем, что эта картина все же не сама доподлинная жизнь, а только ее изображение.

И первая и вторая установка не пассивное состояние, в которое ввергает читателя автор и его произведение. И первая и вторая установка — особая деятельность сознания читателя, особая работа его воображения, сочувствующего внимания и понимания.

<...>

Характеризованная выше двоякая установка читательского восприятия есть только предварительное условие труда и творчества, которые необходимы, чтобы литературное произведение было прочтано как произведение искусства. Там, где это двоякое условие отсутствует, чтение художественного произведения даже не может начаться. Но и там, где оно налицо, труд и творчество читателя им далеко не исчерпываются.

<...>

<...> Содержание художественного произведения не переходит — как вода, переливающаяся из кувшина в другой, — из произведения в голову читателя. Оно воспроизводится, воссоздается самим читателем — по ориентирам, данным в самом произведении, но с конечным результатом, определяемым умственной, душевной, духовной деятельностью читателя.

Деятельность эта есть творчество. Никакое произведение не может быть понято, как бы оно ни было ярко, как бы велика ни была наличная в нем сила внушения или запечатления, если читатель сам, самостоятельно, на свой страх и риск не пройдет в собственном сознании по пути, намеченному в произведении автором. Начиная идти по этому пути, читатель еще не знает, куда его приведет проделанная работа. В конце пути оказывается, что воспринятое, воссозданное, осмысленное у каждого читателя будет в сравнении с воссозданным и осмысленным другими, вообще говоря, несколько иным, своеобразным. Иногда разность результата становится резко ощутимой, даже

поразительной. Частью эта разность может быть обусловлена многообразием путей воспроизведения и осознания, порожденным и порождаемым самим произведением — его богатством, содержательностью, глубиной. Существуют произведения многогранные, как мир, и, как он, неисчерпаемые.

Частью разность результатов чтения может быть обусловлена и множеством уровней способности воспроизведения, доступных различным читателям. Наконец, эта разность может определяться и развитием одного и того же читателя. Между двумя прочтениями одной и той же вещи, одним и тем же лицом — в лице этом происходит процесс перемены. Часто эта перемена одновременно есть рост читателя, обогащение емкости, дифференцированности, проницательности его восприимчивости. Бывают не только неисчерпаемые произведения, но и читатели, неиссякающие в творческой силе воспроизведения и понимания.

Отсюда следует, что творческий результат чтения в каждом отдельном случае зависит не только от состояния и достояния читателя в тот момент, когда он приступает к чтению вещи, но и от всей духовной биографии меня, читателя. <...>

Сказанным доказывается относительность того, что в искусстве, в частности в чтении произведений художественной литературы, называется «трудностью понимания». Трудность эта не абсолютное понятие. Моя способность понять «трудное» произведение зависит не только от барьера, который поставил передо мной в этом произведении автор, но и от меня самого, от уровня моей читательской культуры, от степени моего уважения к автору, потрудившемуся над произведением, от уважения к искусству, в котором этому произведению может быть, суждено сиять в веках, как сияет алмаз.

<...>

Литературное произведение не дано читателю в один неделимый момент времени, сразу, мгновенно.

<...>

Длительность чтения во времени и «мгновенность» каждого отдельного кадра восприятия необычайно повышает требования к творческому труду читателя. До тех пор пока не прочитана последняя страница или строка произведения, в читателе не прекращается сложная работа, обусловленная необходимостью воспринимать вещи во времени. Эта работа воображения, памяти и связывания, благодаря которой читаемое не рассыпается в сознании на механическую кучу отдельных независимых, тут же забываемых кадров и впечатлений, но прочно спаивается в органическую и длящуюся целостную картину жизни.

До прочтения последней страницы не прекращается также работа соотнесения каждой отдельной детали произведения с его целым.
<...>

Поэтому, не рискуя впасть в парадоксальность, скажем, что строго говоря, подлинным первым прочтением произведения, подлинным первым прослушиванием симфонии может быть только вторичное их прослушивание. Именно вторичное прочтение может быть таким прочтением, в ходе которого восприятие каждого отдельного кадра уверенно относится читателем и слушателем к целому. Только в этом случае целое уже известно из предшествующего — первого — чтения или слушания.

По той же причине наиболее творческий читатель всегда склонен перечитывать выдающееся художественное произведение. Ему кажется, что он еще не прочитал его ни разу.

<...>