

# ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: ПРАКТИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Введение в рецептивную эстетику





**Цель:** раскрыть генезис, основные этапы становления и развития научных представлений о художественной литературе с позиций рецептивной эстетики.

**Ключевые слова:** рецептивная эстетика, читатель, горизонт читательского ожидания

В рецептивной эстетике читателя изучают в качестве особо активной инстанции, противопоставленной автору, так как современная литературоведческая наука стала интенсивно интересоваться паратекстом и моментами его пересечения с художественным целым. Внутритекстовый, подразумеваемый, имплицитный автор в этом научном направлении может выступать преимущественно в качестве одного из персонажей. А читатель, как и автор, может проецироваться в произведение, оставляя там следы своего присутствия.

Форма такой проекции характеризуется «констанцской школой» рецептивной эстетики, в частности Х.-Р. Яуссом и В. Изером, как «горизонт ожидания». Х. -Р. Яусс классифицировал типичные модели восприятия произведений публикой. Читатель им рассматривается в основном социологически. Литературная эволюция, по Х. -Р. Яуссу – это постепенная трансформация (обычно расширение) горизонта читательского ожидания, круга тех стереотипов, которые читатель приучен искать и находить в произведении. История таких анонимных, диффузных образов-стереотипов – и есть наиболее объективная история национальной литературы. Сходная эволюция описывается и В. Изером как все большая активизация читателя в литературе. Неписанные правила восприятия все больше уравниваются, по версии исследователя, свободой читательской интерпретации.

В русле рецептивной эстетики находится и проавангардная концепция, основанная на ценности поиска новых путей развития литературы, иллюстрирующая закон действия литературного поля, предложенный П. Бурдьё: «Производителем ценности книги или картины является не автор, а поле производства, которое, в качестве универсума веры, производит ценность произведения искусства как фетиша, продуцируя веру в творческую силу автора. Произведение искусства существует как символический объект, представляющий ценность только когда оно распознано и признано, т. е. социально институтировано как произведение искусства читателями или зрителями, обладающими диспозицией и эстетической компетентностью, необходимой для того, чтобы распознать и признать его в этом качестве» [49, с. 23]. Одновременно реализуется и еще одно условие существования поля производства. Как пишет П. Бурдьё, «История поля – продукт борьбы между «держателями» и «претендентами», между автором и читателями.

Берлинский исследователь С. Н. Руссовой выявила систему представлений об авторе и его повторяющихся литературных ролях, которая является основой представленности того или иного типа автора в определенную эпоху. Так, в XX веке в неконформистской литературе, по наблюдению исследователя, получает распространение тип автора-«изгоя», автора-«художника» и автора-«трикстера». А в посттоталитарной литературе репрезентативным становится тип автора-«частного человека» и автора-«скриптора». Причем каждый новый тип автора, получивший распространение, антитетичен по отношению к предыдущему. Как следствие, каждый из указанных типов автора обязательно включает в свою структуру элементы сопротивления иным литературным формам и традиции (это диалог, отвержение, поляризация «своего» и «чужого», утверждение своего типа и связанного с ним мировоззрения) и функционирует как феномен синкретичного состояния доминирующего и периферийного типа автора.

В последнее время именно процесс чтения, а не его результат оказывается в центре теоретических и философских интересов исследователей. Эпистемологическая неуверенность постмодернистского мировосприятия, синергетика, фрагментарность субъекта и разорванность процесса постиндустриального мышления обусловили обращенность исследовательского внимания к переходным, меняющимся (мерцающим) моментам восприятия текста, интерпретационной изменчивости, на которую влияют самые разные факторы. Такими стратегическими практиками коммуникативных авторско-читательских отношений занимается У. Эко.

Известный итальянский теоретик постмодернизма У. Эко сфокусировал свое внимание на читателе и его взаимоотношениях с автором и персонажами. Одна из основополагающих его работ называется «Роль читателя». Всякий текст, считает У. Эко, это ленивый механизм,



требующий, чтобы читатель выполнил часть работы за него. В связи с чем У. Эко и вводит понятия образцового читателя и образцового автора. Образцовый читатель не равнозначен читателю эмпирическому. Эмпирический читатель – это любой человек, читающий текст, а образцовый – своего рода идеальный тип, в котором автор видит будущего соратника и в создании которого даже пытается участвовать. Образцовый читатель – это тот, кто готов безоговорочно поверить тексту. У. Эко мало интересуется и эмпирическим читателем, и эмпирическим автором литературного произведения, его занимают «потайные рычажки и анатомические подробности» в первую очередь автора и читателя образцового. Его образцовый автор и образцовый читатель – фигуры, формирующиеся лишь по ходу их взаимоотношений в тексте, взаимно друг друга создающие.

В конечном итоге образцового автора У. Эко именуется стилем. Л. Витгенштейн, например, в своем тексте – всего лишь философский стиль, а его образцовый читатель – всего лишь желание и способность соответствовать этому стилю, содействуя его осуществлению. С другой стороны, образцовый автор, по У. Эко, это голос, который проявляется как совокупность художественных приемов, как инструкция, расписанная по пунктам, которой читатели должны следовать, если они хотят вести себя как образцовые читатели. Эти образцовые читатели являются реализацией последовательных инструкций, представленных в линейном развитии текста как последовательность предложений или иных сигналов. Созданные вместе с текстом – и заточенные в этом тексте – они пользуются свободой строго в той степени, которую им дает текст.

Иногда, как пишет У. Эко в работе «Шесть прогулок в литературных лесах», в одном тексте «нахально» размещены образцовый автор, эмпирический автор, рассказчик и «еще менее вразумительные существа» (персонажи?), причем с одной явной целью: запутать читателя, то есть его завлечь. И в определенной точке повествования их голоса начинают сливаться. Однако «это не столько какофония, сколько озарение, нарративное богоявление, когда три лица нарративной троицы – образцовый автор, рассказчик и читатель – явлены единовременно». По представлению У. Эко, многие религии искали Бога – Образцового автора, а именно Правило Игры, Закон, который делает или когда-нибудь сделает мир постижимым. В этом контексте Образцовый автор – это нечто, что читатели должны открыть одновременно со смыслом собственного существования.

Любой художественный текст адресован, по У. Эко, прежде всего, образцовому читателю первого уровня (наивным читателям). Однако всякий текст обращен также и к образцовому читателю второго уровня, который пытается понять, каким именно читателем этот конкретный текст просит его стать, и который стремится выяснить, как именно образцовый автор управляет своим читателем. У читателя второго уровня запросы выше: он решает проблему, как идентифицировать или даже как сконструировать образцового автора, чтобы чтение обрело смысл. Чтобы стать хорошим читателем, необходимо стать хорошим писателем, – делает вывод У. Эко. Это заключение как нельзя лучше передает нерасторжимую диалектическую связь между его образцовым автором и образцовым читателем.

А в работе «Сотворить читателя» У. Эко вообще исключает автора из взаимоотношений произведения и публики. Именно текст, а не автор в какой-то степени сохраняет влияние на читателя и после завершения писательской работы. Читатель, пройдя через инициацию (первые главы текста), должен, по замыслу У. Эко, стать добычей текста, и «начать думать, что ему и не нужно ничего, кроме того, что предлагается этим текстом». Текст должен стать устройством для преобразования читателя, ловушкой для него. Текст в работах итальянского постмодерниста оказывается не только как бы отделенным от автора, способным функционировать чуть ли не самостоятельно, но еще и более интеллектуально и энергетически сильным, чем читатель, обладающим мощным посттекстовым влиянием.

Реформаторскую интерпретацию художественного образа дает и рецептивная эстетика. Образ здесь представляется в виде пустого пространства – фрейма, приготовленного автором для заполнения читательской рефлексией и воображением. Фреймы активизируют процесс рецепционного сотворчества, необходимого завершения коммуникативной стратегии текста в картине мира читателя. Концепцию фреймов как культурных клише разрабатывает и итальянский семиотик и постмодернист У. Эко.



Процесс перераспределения власти в постиндустриальном обществе обусловил бурное развитие на западе так называемого гендерного литературоведения и обозначил в филологии проблему необходимости сопротивления сообщению (автору). В частности, феминистская критика (например, американская феминистка Д. Феттерли) и постструктурализм вводят уже такое непарное терминологическое образование как сопротивляющийся читатель, еще более передвигая литературоведческий фокус с собственно эстетических проблем текста на процесс его восприятия. Сопротивляющийся читатель это некая активная инстанция, реципиент, изменяющий практику чтения, подвергающий сомнению авторские стратегии. Читатель как затекстовая категория воспринимает авторство как самозванство, а автора – как сугубо текстуальный объект, которого надо не понять, а побороть. Но еще более радикальными в неклассической науке и философии стали концепции исчезающего автора французских постструктуралистов М. Фуко, Ж. Лакана, Ж. Дерриды и особенно Р. Барта.

Механизмы симуляции отказа от авторского давления, к которой современные авторы вынуждены прибегать в связи с развитием демократии, вскрываются в работе Н. Григорьевой «Коммуникативные стратегии писательского труда»: от постсимволизма к концептуализму», которая последовательно развивает концепции Игоря Смирнова, профессора Констанцского университета Германии. В ее работе констатируется «охлаждение» сообщения, симуляция снижения авторского влияния на сознание читателя, происходящие повсеместно как в печатном слове, так и в других медиальных средствах. Разного рода коллективизация современного авторства дает иллюзию открытости текста для участия в его творении посторонних. Коллективизация авторства и играет решающую роль в «охлаждении» печатной коммуникации, которая направлена уже не на индивидуальное творчество (ограниченное общение с «другим» в лице вдохновителя, Бога, друга и т. п.) и не на выработку текста «изнутри себя» (самообъективацию), но на отождествление себя с «другим», на становление «другим», сотрудничество с «другим» в процессе творчества. «Проецирование риваса автора на публику, – пишет Н. Григорьева, – в последние годы принимает сокрушительные масштабы и, похоже, склоняется к тенденции ролевого и регулярного оформления «частной жизни». «Воспроизводство» автора реципиентом становится его приватной потребностью, что увеличивает долю его активности и способствует «охлаждению» медиапродуктов.

Разложению традиционно «горячего» (супердидактического) образа автора способствует и его негативный статус в постмодернистской эпистеме. Литератор соотношен здесь с фигурой самозванца, захватившего власть над читателем обманным путем. Реально же труд писателя оказывается осуществим только как адресация художественного сообщения «другому» с целью вовлечения его в литературный процесс (коллективное авторство), либо как отклик на уже осуществленную коллективную полидискурсивную деятельность (перформансы концептуалистов). В качестве «другого» может выступать как реципиент, так и сам процесс писательского труда, иными словами – язык. Именно язык оказывается матрицей трудовой практики как манипулятивной знаковой системы. Именно язык становится «Другим», заступившим место «Я» писателя. Слабо изученный процесс воздействия на писателя его трудовых достижений концептуально часто становится в постмодернизме объектом изображения. Язык – «Другой», с которым автор сталкивается в процессе творчества как с силой традиции, мастерством, рабочей памятью и т. д. «Другое», которое действует и говорит посредством тела автора, то есть литература как таковая, не просто описывается, но анализируется как симптом авторского шизонарциссизма. Развитие симптомов соотносено как раз с воспитанием человека, учащегося воспринимать данную ему знаковую систему и манипулировать ею.

Таким образом, по мысли Н. Григорьевой, сегодня литературу производят под воздействием «Другого» в себе. «Литература есть труд не в узком смысле обрабатывания литературой техники писания того или иного произведения, а в широком смысле матрица для труда, самой его онтологии», – пишет Н. Григорьева. Обрыв коммуникации с внешней действительностью, переключение на диалог со знаковой системой и характеризует, по наблюдению исследовательницы, нового автора. Идентифицируясь с «безразличным» воспроизводящим средством, функцией медиума, имплицитный автор, скрывающийся за образом автора, как



бы демонстрирует отказ от внедрения в сознание читателя. Как видно, в работе Н. Григорьевой происходит скрещивание метафизического постструктуралистского понимания автора с интерпретацией авторской функции в массовой литературной или медиальной продукции, имеющей сугубо прагматическую направленность.

Персонаж все больше деперсонализируется и деиндивидуализируется, что тоже становится объектом повышенного внимания в сфере гуманитарных наук. Так, Н. Григорьева, применяя концепцию М. МакЛюэна (McLuhan M. *Understanding Media* (1964)) о горячих (hot media) и холодных (cool media) медиальных средствах, существенно проясняет природу и генезис происходящих коммуникативных процессов в структурном альянсе «автор-герой-читатель». «Холодным» М. МакЛюэн называл медиальное средство, которое предполагает максимальное участие получателя сообщения и характеризуется поэтому «не акцией, а реакцией». Соответственно, «горячее» медиальное средство не дает реципиенту возможности творчески влиять на получаемую информацию. По утверждению Н. Григорьевой, в XX веке происходит постепенное, но все более заметное «охлаждение» практически всех медиальных каналов, как изначально «холодных» (TV, компьютерное искусство, литературный самиздат), так и традиционно «горячих» (кино, радио, пресса, книгопечатание).

«Hot-образ» (в первую очередь литературный герой) выступал в сообщении «как живой», из плоти и крови, и в то же время богоподобный, дидактический. Он «оттягивал» на себя внимание, «давил» своей реалистичностью на сознание реципиента. «Cool-образ», напротив, содержит минимальный объем данных. Этот образ непрерывно меняется, эксплицируя не вещь или человека, но формируя лишь их контур, который пользователь к тому же может изменить в любую секунду, например, переключив канал TV. В постмодернистской парадигме происходит повсеместная замена hot-образности на cool-образность, разложение «горячего» явления образа в печатном слове и, как следствие, изменение типа его давления на сознание. Смутность, вариативность художественного образа и «расхолаживают» его в первую очередь.

Кроме того, Н. Григорьева обозначает и еще одну важную причину востребованности cool-образов в современном искусстве. Опираясь на теорию И. С. Смирнова, отмечавшего, что «вторичная культура XX века семиотизирует саму фактическую среду, инверсируя основополагающие установки предшествующей культурной стадии, и, таким образом определяя интенции отрицания репрезентативности как отношения, упорядочивающего окружающий мир», исследовательница указывает, что именно нерепрезентативность части по отношению к целому в постмодернизме влечет за собой и несамодостаточность художественного образа, активизацию инвариантной темы другого «Я», обязательно дополняющего «Я» героя (автора) и оказывающегося неустранимым из бытия последнего. Именно это явление нерепрезентативности единичного, индивидуального, взятого вне контекста, отвечает за «охлаждение» коммуникации и переключение внимания с образа на его трансформационную историю, что и делает, в частности, книгопечатание cool.

Благодаря чему в современном постмодернистском тексте в объективе авторского внимания оказывается, в первую очередь, процессуальность изображаемого объекта, его дезобъективация – то есть движущаяся единица описания, подвижки между «Я» и Другим, сам переход в Другого. Это момент, когда «текст пожирает контекст», когда обнажается механизм самой «работы» литературы, то есть конверсии знаков окружающей действительности в сюжет. И оператором такой конверсии служит литературный герой, являющийся функциональной кнопкой для запуска сюжета. Люди, как материал для литературы, теперь не «добываются» писателем, а «назначаются» силой приказа автора-переписчика, а точнее – автора-демонстратора, инсталлятора, куратора.

Другой, не менее значимой причиной «охлаждения» печатного слова, является, по словам Н. Григорьевой, эмансипация приватной зоны в печатном образе и снижение отягощенности смыслом художественного сообщения, увеличивающего долю активности читателя.

Таким образом, как пишет Б. Гройс, оценивающий культурную ситуацию рубежа, медиальный дискурс в настоящий момент вообще представляется несамостоятельным и несостоятельным (Groys B. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Media* (2000)).



### Вопросы для закрепления темы:

1. Что такое рецептивная эстетика?
2. В чем суть концепции о читателе первого уровня и читателе второго уровня У. Эко?
3. Почему эта методика анализа художественного текста так актуальна сегодня?

### Литература:

1. Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 12. – С. 34-84.
2. Изер В. Историко-функциональная текстовая модель литературы // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. – 1997. – № 3. – С. 118-143.
3. Бурдые П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45. – С. 22-87.
4. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. – СПб.: Symposium, 2002. – 285 с.
5. Смирнов И. П. Очерки по исторической типологии культуры. – Salzburg, 1982. – 285с.
6. Григорьева Н. Коммуникативные стратегии писательского труда: от постсимволизма к концептуализму // Критика и семиотика. – 2001. – Вып. 3-4. – С. 178-196.
7. Сафронова Л. В. Автор и герой в постмодернистской прозе. Монография. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2007. – 238 с.