

Потолков Ю.В.

РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПУТЬ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Современная методика изучения словесного искусства воплощена в двух (извечных в своей основе) тенденциях. Первая из них тяготеет к установлению общезначимых, рационально ощутимых принципов постижения художественного материала. Вторая тенденция имеет своей целью развитие личностного видения мира.

В первом случае превалирует логическое начало и наилучшей формой общения с произведением литературы признается структурный анализ. Он способствует социализации личности, готовит реципиента к интеллектуальному мировосприятию, знакомит ученика с общеизвестными явлениями литературной формы (сюжет, композиция, род, вид, жанр, средства словесной выразительности и т.д.). Но описываемый путь провоцирует методиста и литературоведа на определенную формализацию общения с прекрасным. Основной методических решений, в данном случае, становится некоторая (часто – понятая догматически) социальная константа – либо политическая, либо технологическая. До недавнего времени такой константой были учения о двух культурах, о партийности, классовости. Народность рассматривалась также с позиций идеологической конъюнктуры.

В настоящее время сугубо социологические акценты потеряли свою актуальность для литературоведческой науки. Но на смену им пришла новая «заданность» – теперь уже технологического свойства. В преподавании стали использоваться приемы, заимствованные из сферы точных наук, бизнеса, средств массовой информации: графики переживаний персонажей, блицрекламы, репортажи и т.д.

И политизированная, и технологизированная направленности в методике обнаруживают свою принципиальную деструктивность: они рассчитаны на подготовку некоего безликого, «среднеарифметического» индивидуума, гипертрофированный интеллектуализм которого не в силах помочь личности при решении ею морально-этических проблем бытия. Логическая направленность, о которой речь, не априорна. Она выступает как выражение ипостаси человека победительного, личности «прометеевого», существа, безгранично уверенного в своей правоте и поэтому занятого кардинальным переустройством мира. Как показывает опыт истории, цивилизационные усилия без кореллирования их с соображениями культуры оказываются, как правило, фактором бесперспективным и разрушительным.

Второе из упомянутых направлений в методике стремится к развитию субъективного мира реципиента. За ним просматривается отличная от «прометеевого» человека психологическая парадигма: личность мятущаяся, сомневающаяся, руководимая соображениями совести. Такой человек тоже созидателен, но созидателен индивидуально:

Всю жизнь я быть хотел, как все,
Но век в своей красе
Сильнее моего нитья
И хочет быть, как я.

(Б. Пастернак. Высокая болезнь)

Перед нами – человек покаянный и поэтому – ведущий, самостоятельный, самодостаточный. Ему необходим такой интеллектуализм, который опирается на систему родового морального опыта.

Оба из представленных направлений в изучении и преподавании литературы имеют свое конструктивное содержание, однако обществу необходимо постоянно регулировать диа-

лектику взаимоотношений между ними. Литературный образ – явление двойственное. Он – субъект воздействия (поэтому приносит реципиенту логическую информацию и гедонистические переживания) и объект восприятия (в этом случае читатель посредством общения с изящной словесностью развивает мир собственной души).

В нашем сообщении мы приоритетно обращаемся ко второму из названных выше методических путей постижения литературы. Поэтому ведем речь о рецептивной эстетике и сопутствующем ей герменевтическом постижении художественного образа. Исследователи отмечают, что в XX веке «возникло новое направление эстетики, сосредоточившееся не на процессе созидания произведения, а на процессе его творческого восприятия и социального функционирования. (...) Этот новый подход позволил выкристаллизоваться целому разделу изучаемой нами дисциплины (эстетики – Ю.П.). Этот раздел был назван «рецептивная эстетика» (эстетика восприятия, или функционирования). (...) Рецептивный подход позволил узнать много нового и сформулировать ряд парадоксальных суждений» [1, 66]. Следует, заметить, что парадоксальность (гр. *paradoxos* – неожиданный) в данном случае неминуема, коль скоро избрано принципиально необычное направление в постижении образа. Отношение к рецептивной эстетике как к убедительному средству изучения художественной литературы в научной среде неоднозначно. Показательно такое суждение: «Одно и то же произведение может по-разному восприниматься не только потомками, но и современниками, которые живут во время его публикации. Более того: один и тот же читатель, перечитывая время от времени какое-либо произведение, каждый раз воспринимает его по-другому. Из этого следует, что процесс восприятия произведения обусловлен как самим произведением (степенью его глубины), так и читателем, его субъективными характеристиками, мировоззренческими и эстетическими ориентирами. Поэтому совершенно очевидно, что связь рецептивной эстетики с научным литературоведением довольно опосредованная и специфическая, и ее выводы имеют только частичные ценность и значение для литературоведческой оценки произведения. Понятно, что наблюдения и выводы рецептивной эстетики не могут научно объяснить статус протяженности функционирования произведения» [2, 6].

Процитированные здесь мысли о связях рецептивной эстетики с научным литературоведением во многом убедительны. Действительно: эмоциональное, личностное с каждым разом новое восприятие не может быть материалом для упорядоченного обобщения в науке. Однако, как нам представляется, следует выяснить: существует ли таковое восприятие в природе? Рецептивный суверенитет личности весьма относителен. Отдельно взятый читатель в отдельно взятом случае общения с художественным образом никогда до конца не индивидуален, поскольку вне зависимости от своей воли является представителем многих (этнических, гендерных, возрастных и т.д.) общностей. То же самое касается и произведения литературы: оно произрастает из нравственно-философских обобщений, накопленных человечеством за все пройденные им века борьбы за выживание.

Выводы рецептивной эстетики, таким образом, обусловлены множеством (не только эмоциональных, но и сознательных и даже подсознательных) составляющих. Совершенно не даром в современном литературоведении активно исполь-

зуются понятия, восходящие именно к духовным константам обобщающего характера, – архетип и топос. Поэтому, как нам представляется, рецептивная эстетика может быть средством научного постижения и преподавания литературы в тех случаях, когда предметом исследования оказываются вопросы функционирования словесного искусства в духовной жизни социума. Более того: любая константа национального и общечеловеческого менталитета рождалась в результате многих индивидуальных, субъективных факторов личности. Состоявшись как феномены постоянного родового свойства, они тем самым дали бесценный материал для объяснения статуса протяженности функционирования произведения.

Очевидно, обобщающие возможности рецептивной эстетики определяют и место структурного анализа в процессе изучения образа. Ю. Боров, к примеру, пишет: «Художественная критика имеет в виду и анализ, и интерпретацию художественного произведения. Умственная деятельность (анализ) видит в произведении закрытую его материальную форму и непроницаемую для прямого восприятия замкнутую целостность, в которую можно попасть только путем «хирургии». Для интерпретации же – произведение прозрачно, и его понимание связано не с материальной функцией, а с бесконечным, подвижным смыслом, который скрывается в ней».

Некоторые теоретики связывают герменевтику с интуицией. Это убедительная точка зрения, хоть она берется под сомнение рядом ученых» [3, 528].

Как сказано выше, структурный анализ имеет свои несомненные достоинства. Он позволяет сделать вывод о логически осязаемых сторонах художественного образа и литературного процесса в целом: реципиент может сделать вывод об использованных писателем художественных приемах, идейном содержании творения, месте литературного создания в исторической и литературной эпохе и т.д. – словом, обо всем том, что подвластно разуму и дает основание для логически доказуемых версий. Для анализа литература – объект восприятия. Но образная природа искусства не позволяет довести любую аналитическую классификацию до конца. К примеру, литературовед Б.В. Томашевский, ведя речь о жанровых признаках, отмечал, что они «не дают возможности логической классификации жанров по одному какому-нибудь основанию» [4, 206].

Та часть образного содержания, которая по мнению Г. Гегеля, являет собою «великие движения души» и характера», структурно-аналитическому познанию неподвластна. Анализ не в силах гармонизировать отношения между персонажем и реципиентом. Недостатком структурного анализа (при изучении духовных поисков литературы) является его нравственная индифферентность по отношению к читателю. То есть люди, исповедующие в жизни совершенно различные этические принципы, могут быть солидарными между собой в утверждении тех или иных выводов анализа. Скажем, они союзно будут утверждать, что «Евгений Онегин» А.С. Пушкина написан ямбом и что он – «энциклопедия русской жизни». Однако такие утверждения реципиентов, конечно же, не исчерпают собою глубины пушкинского шедевра.

Герменевтическая интерпретация, используя данные анализа, идет дальше и приводит реципиента в состояние внутреннего отчета перед самим собой, то есть остро поднимает проблему этики чтения. Инструментализм, весьма громко звучащий в современных исследованиях, представляется нам явлением упрощения. Мы, согласуемся с позициями Ф. Шлейермахера, В. Дильтея, Х.Г. Гадамера, П. Рикера, М. Бахтина, тяготеющих к той форме общения с произведением, которая в герменевтике выражается рабочим термином «понимание». Термин этот имеет в виду познание «внутреннего содержания» литературы, помогающее реципиенту ощутить непрерывность культурного и духовного опыта человечества.

Понимание позволяет индивидууму в каждом из современных творений различить породившие это произведение и идущие из глубины веков горизонты гуманистического чувства. «Понимание» означает согласие, сочувствие, сотрудничество между реципиентом и персонажем.

Такого рода сочувствие и согласие возможно только в том случае, если чтение художественного произведения станет для реципиента процессом катарсического самоосмысления и постижения глубин собственной души. Характерен факт: среди множества методических рекомендаций не существует ответа на вопрос о том, как изучать интимные сцены, которые несомненно присутствуют в любом значительном произведении эпического рода. Подходить к духовному осмыслению таких сцен с мерками структурного анализа неуместно ни в этическом, ни в познавательном смысле. Обратимся к примеру. В произведении Анатолия Кима «Стена (Повесть невидимок)» («Новый мир», 1998. № 10) молодая женщина Анна рассказывает о том, что в свое время она часто купалась в небольшом пруду на окраине Москвы. Пруд не был идеально чистым, спрятанным от людских глаз: «Хотя мое языческое волхование в пруду и на затоптанной земле городского леса бывало до смешного несхоже с тем, что совершала я на родной речке Гусь, и здесь было не очень-то безопасно, я не могла отказаться и от такой возможности совершить свою раннюю службу богу утренней зари. Я должна была предстать перед ним обнаженной, я всю свою красоту целиком, безо всякого стыда и утайки, хотела явить только ему одному. Наверно, его только я и любила, а всех мужиков лишь жалела и слегка презирала».

Постижение приведенного фрагмента из повести А. Кима возможно лишь при условии, если читатель исполнит такой же просветленной истовости, какой полны переживания героини. То есть при постижении интимных сцен единственным методическим условием должно быть высоко моральное состояние реципиента, при котором участники таких описаний (как в данном случае Анна) не чувствовали бы себя в среде читательского восприятия скованно, оставались бы возвышенно одухотворенными.

Потрясающая сила эпизода из повести «Стена» основана на факте, что подобного рода святость переживания возможна для любого из читающих. Но в то же время каждый из нас осознает всю степень своей удаленности от этой святости. В эпизоде ни единым словом не произнесена печаль по поводу несовершенства современного человека. Но именно эта печаль оказывается «проверкой» на то, способен ли тот или иной реципиент вступить в герменевтический диалог с героиней повести «Стена». Под этим диалогом имеется в виду не вопросно-ответная форма общения, а извечное взаимопонимание людей, решившихся на откровенную исповедь друг перед другом.

В упомянутой выше поэме Б. Пастернака «Высокая белезнь» об интеллигенции сказано следующее:

Мы были музыкой во льду.

Я говорю про всю среду,

С которой я имел в виду,

Сойти со сцены. И сойду.

Здесь места нет стыду.

Стыду нет места там, где нет места бесстыдству. То есть в поэме Б. Пастернака идет речь о таком же состоянии духа, которое представлено в сцене «языческого волхования» Анны. Моральное состояние лирического героя во фрагменте «Мы были музыкой во льду...» неподвластно структурному анализу. Так что герменевтический диалог как ведущее познавательное средство рецептивной эстетики оказывается при постижении интимных переживаний духа единственно возможным вектором общения с художественным произведением.

Прием герменевтического диалога устанавливает характер психологических отношений между реципиентом и персона-

жем. Мы согласны с теми литературоведческими теориями, которые утверждают активную роль позднейшего реципиента по отношению к художественному тексту. Известно мнение представителя психологической школы А.Г. Горнфельда, который считает, что художественное произведение бытует в истории как «завершенное, отрешенное от творца, оно свободно от его воздействия, оно стало игрищем 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» [5, 151–152].

Подобное суждение бесспорным не представляется: исследователь исключил личность писателя из бытия произведения в истории. Но то, что произведение – ответ на наши (новые, действительно не предполагавшиеся заранее) вопросы, – мысль глубоко нам родственная. Прием герменевтического диалога привлекателен тем, что он, в отличие от структурного анализа, существует как явление этического, духовного общения. Убедительна позиция М. Бахтина, который подчеркивает личностный, нравственно-гуманистический характер восприятия прекрасного: «Безлюбовь, равнодушие никогда не разовьют достаточно сил, чтобы напряженно замедлить над предметом (...). Только любовь может быть эстетически продуктивной» [6, 59–60, 281].

Именно в таком качестве диалог оказывается правилом общения с литературным образом и залогом возрастания роли словесного искусства в будущем. Чем более сложными окажутся обстоятельства, тем энергичнее реципиенты будут тяготеть к герменевтическому диалогу с художественными творениями.

Таким образом, методология современного литературоведения может опираться на возможности структурного анализа и герменевтической интерпретации с приоритетной ролью последней. Подобная позиция проистекает из стремления прозреть через литературу те исходные потребности человечества, которые оказались и оказываются причиной возникновения и генезиса всей духовной деятельности человечества. Трактую художественную литературу как условный единый гипертекст, литературоведение вправе найти и условного «единого автора» этого гипертекста. Выражения «автор-время», «автор-эпоха» в данном случае представляются излишне обобщенными, даже абстрактными. Понятие «единый автор» позволит реципиенту глубже понять выражение «поиски» литературы». «Единый автор», на наш взгляд, определяется таким фактором, как инстинкт выживания, заключенный в каждом из нас и в человечестве в целом. Именно этот инстинкт и оказывается той исходной потребностью, которая лежит в основе и всего прогресса цивилизации, и любой художественной детали, запытанной в глубинах художественного текста.

В подтверждение нашей гипотезы сошлемся на рассуждения одного из персонажей романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» – Николая Веденяпина: «А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке мастеру и ее будущему преодолению». Мы согласны с подобным суждением литературного героя. Перефразируем его: художественная литература – это своеобразное воплощение в словесном образе загадок смерти и возможности ее будущего преодоления. Другими словами, изящную словесность можно трактовать как закономерную защитную реакцию человечества на угрозу исчезновения жизни на земле. Реакция эта сознательная (если иметь в виду интенции каждого из писателей) и инстинктивная, поскольку ни один из талантливых литераторов не в состоянии до конца осознать глубину написанного им произведения.

Художник создает творение и тем самым строит литературу. А созданное может быть основательно, всесторонне осмыслено только потомками. (Основательность эта относительна, поскольку новые поколения читателей сумеют увидеть в произведении свое, и конца этому постижению быть не

может). Таким образом, исследователь общефилософских, извечных основ литературы в качестве единственного аргумента использует текст. Он имеет дело не с замыслами художников, а с воплощениями этих замыслов. Можно сказать, что художественная литература – это клич истории (причем истории прежде всего личностной, индивидуально неповторимой, а уж затем – соборной, эпохальной). Клич этот во все столетия звучит одинаково: «Спасите наши души!». Отметим, кстати, что именно так назвал одно из лучших своих творений 80-х годов белорусский поэт Пимен Панченко. К сигналу «SOS!» приближается в литературе все остальное, как к магниту железные частички.

Итак, гуманистический смысл представленной выше методологии изучения литературы определяется потребностями духовного выживания человечества. Потребности эти непреодолимы, поскольку инстинктивны. Сегодняшнее превалирование логически-аналитического начала в познании изящной словесности будет преодолено самой жизнью. В изучении литературы на первый план выйдут задачи и решения этического свойства. В этой ситуации изучение литературы будет пониматься как постижение ее нравственно-философских основ.

Герменевтический диалог – это строгая научная система общения, имеющая свои выверенные принципы и реальные задачи. Она связывается с таким понятием рецептивной эстетики, как коммуникативная неопределенность, то есть непредсказуемость результатов духовного контакта между реципиентом и художественным образом. Сущность этой непредсказуемости, как нам думается, гениально выразил Ф.И. Тютчев в своей лирико-философской миниатюре:

Нам не дано предугадать,

Как слово наше отзовется...

«Отзыв», о котором говорит поэт, выступает в современной методике как проблема прочтения произведения. Неопределенность не означает произвола. Любые выводы реципиента должны быть неотрывно связаны с «вещным качеством» творения (то есть с доступными структурному анализу константными явлениями – жанром, сюжетом, образом, системой словесно-художественных приемов, родом и т.п.). Любой отрыв от «вещного качества» означает отсутствие коммуникации. Варианты прочтения (даже при учете всех объективных особенностей образа) бесчисленны, поскольку реципиент берет книгу в руки в разное время, по разному поводу, находясь в разном состоянии духа и тела, переживая те или другие социальные обстоятельства. Но при всем этом существуют канонические принципы, нарушать которые нельзя.

Прочтение должно быть гуманистически функциональным, то есть служить моральному ренессансу личности и общества. Каждое прочтение – путь к духовному выживанию цивилизации. В этом и состоит суть постижения словесно-художественного образа каждым из реципиентов.

Выводы из герменевтического диалога не должны быть априорными, случайными, связанным с постулатами отдельно взятой социально-политической системы. Понимание между читателем и персонажем (в определенном нами выше значении термина «понимание») – явление безгранично объемное; оно предполагает как можно более полное проявление личности реципиента в момент общения с литературным артефактом. Нравственно-философская трактовка сюжета должна поэтому опираться на широкое поле контекста – как литературно-художественного, так и конкретно-исторического, как диахронного, так и синхронного. Но и в этом случае генеральным основанием для выводов должен быть извечный инстинкт выживания личности и человечества. Именно им должна определяться направленность герменевтического диалога. Стремление литературы способствовать духовному выживанию цивилизации – необходимый вектор исследования.

Осмысление литературного материала исходит из необходимости определять в каждом из частных случаев то, что в рецептивной эстетике выражается термином «стратегия тек-

ста». Это стратегия читательского восприятия, поскольку речь идет о диалоге, а значит, о взаимном стремлении реципиента и художественного произведения к уравниванию и сближению своих внутренних указателей. То есть и текст регламентирует собою читательскую интерпретацию, и реципиент при чтении текста руководствуется своими моральными принципами.

Важен такой феномен рецептивной эстетики, как текстуальная продуктивность. Это бесконечная глубина образного содержания, которая не позволяет трактовать произведение упрощенно – сугубо идеологически или технологизированно. Текстуальная продуктивность ведет к понятию герменевтического круга, которое предполагает многообразие трактовок образа и противостоит попыткам свести художественное содержание к некой константной конечной формуле. Понимание может трактоваться нами как «центр» упомянутого круга. При этом учитывается, что сам герменевтический круг может быть сколь угодно обширным, то есть каждый из позднейших исследователей может увидеть в произведении те глубины литературного содержания, о которых не могли догадываться ни автор, ни его эпоха.

Однако, как нам представляется, не следует умахивать возможностями общества в постижении современного ему искусства. При рассмотрении образа в этом случае мы предполагаем наличие некоего горизонта ожидания, который позволяет первично прогнозировать исторические судьбы того или иного образа. Здесь, на наш взгляд, уместно привести две завершающие строки из упомянутой выше лирико-философской миниатюры Ф.И. Тютчева:

И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать.

УДК 82:1

Столярчук С.П.

ИДЕЯ ВРЕМЕНИ И ЯЗЫКА В ПОЭЗИИ И.А. БРОДСКОГО В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Идея времени и языка одна из немногих в творчестве Бродского, которая получает логическое разрешение. В переломную эпоху человеческой истории, когда многие идеалы оказались дискредитированными, поэт берется за рассмотрение таких универсальных категорий как «вера», «память», «культура», поворачивая их под призму Времени и языка, высвечивая каждый раз новые и неожиданные аспекты традиционных категорий.

Томас Стернз Элиот в статье «Традиция и индивидуальный талант» приходит к открытию того, что «нет поэта, нет художника – какому бы искусству он ни служил, - чьи произведения раскрыли бы весь свой смысл, рассмотренные сами по себе». [2, 125]

Идея времени и языка в художественном мире И.А. Бродского так же не может быть рассмотрена сама по себе, поскольку поэзия есть постоянное самоопределение поэта относительно литературной традиции и, с другой стороны, самоосуществления поэзии посредством художника. Так как поэзия Бродского не лирика, с которой может быть связано привычное понятие лирического героя, а скорее повествование о событии души, о том, что эта душа есть и тем самым причастна всему, мы будем говорить о том, как поэт, развивая идею времени и языка, осваивает пространство ли-

тературной традиции благодаря ей (идее), даже присваивает это пространство, называя вещи и переживания, обнаруживая и устраивая мир, в котором осуществляется его судьба.

Как подчеркивает Т.С. Элиот в уже цитированной выше статье: «Традицию нельзя унаследовать. Обрести её можно лишь путём серьёзных усилий (духовных и интеллектуальных). Она (традиция) предполагает чувство истории; а чувство истории в свою очередь предполагает понятие той истины, что прошлое не только прошло, но продолжается сегодня; чувство истории побуждает писать, не просто сознавая себя одним из нынешнего поколения, но ощущая, что вся литература Европы (от Гомера и до наших дней) и внутри неё – вся литература собственной твоей страны существует одновременно и образует единовременный соразмерный ряд. Это чувство истории, являющееся чувством вневременного, равно как и текущего, - вневременного и текущего вместе, - оно-то и включает писателя в традицию. И вместе с тем оно даёт писателю чрезвычайно отчетливое ощущение своего места во времени, своей современности». [2, 126]

Главный вопрос, который задает себе и читателю поэзия Бродского: «Что поможет устоять нам в борьбе со временем?» И ответ, который предлагает каждое сочинение поэта обобщенно звучит так: Язык, который включает в себя па-

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Боров Ю. Эстетика. Т. 1. – Смоленск, 1997.
2. Мельнікава З.П. Беларуская гісторыка-функцыянальнае літаратуразнаўства. – Брэст, 2003.
3. Боров Ю. Эстетика. Т. 2. – Смоленск, 1997.
4. Томашевский Б. Теория литературы (1925). – М., 1996.
5. Горнфельд А.Г. О толковании художественного произведения // Русское богатство, 1912. – № 2.
6. Бахтин М.М. Работы 20-х годов. – Киев, 1994.

Столярчук С.П., ассистент кафедры классической и современной зарубежной филологии Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина.

Беларусь, БрГУ, 224665, г. Брест, ул. Советская, 8.