

РЕЦЕПТИВНІ ОЗНАЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕОРІЙ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті систематизовано основні літературознавчі ідеї, пов'язані з формуванням читацької свідомості за допомогою горизонту сподівань. Здійснено аналіз різних методологічних аргументацій таких понять, як «автор», «текст», «читач» у феноменології, формалізмі, структуралізмі, герменевтиці та постструктуралізмі.

Ключові слова: автор, текст, читач, рецепція, горизонт.

Літературний процес – складна полірецептивна система, для аналізу якої важливо врахувати структурні, функціональні та ідеологічні особливості її розгортання. При цьому всі складові комунікативного ряду, тобто автор, твір і читач, у рецептивній моделі літературної творчості постають інтенціональними, смислопороджуючими категоріями. Однак в історії теоретико-літературної думки різні літературознавчі концепції і школи наділяють смислогенеративною функцією якусь одну з цих категорій – автора, твір або читача.

Широкий інтерес до проблеми рецепції характерний для більшості літературознавчих напрямків ХХ століття, зокрема: феноменології, герменевтики, соціології, рецептивної естетики, психоаналізу, постструктуралізму, фемінізму та ін. Вивчаються класові, гендерні, індивідуально-психологічні, колективні стратегії читання і тісно пов'язані з ними проблеми суб'єктивності, референції, інтенціональності пізнання тощо.

На початку ХХ століття векторами методологічних пошуків у літературознавстві стали, з одного боку, феноменологія й герменевтика, а, з іншого – формалізм і структуралізм. Саме вони, на нашу думку, визначили рецептивний (інтерпретативний) та іманентний (дескриптивний) шляхи розвитку теорії літератури.

Феноменологи створили першу теоретико-літературну концепцію читання та узалежили твір від читацької конкретизації, сформулювали теоретико-літературні поняття, покладені в основу більшості рецептивних теорій: «комунікативну невизначеність», «конкретизацію», «актуалізацію», «естетичний досвід» тощо.

Хоча засновник феноменології Е. Гуссерль не займався безпосередньо проблемами літературної теорії, однак багато положень його філософії лягли в основу не лише феноменологічної літературної теорії Р. Інгардена, але й Женевської школи критики (Ж. Пуле, Ж.П. Рішар, Ж. Старобінський) та рецептивної естетики (В. Ізер). Е. Гуссерлю належить розуміння твору як

інтенційного об'єкта й поняття горизонту як певного епістемологічного обмеження акту сприйняття [3].

Саме сприйняття, згідно з ученням філософа, передбачає наявність інтенціонального об'єкта. Ним є предмет, що став об'єктом свідомості й актуалізується (чи тематизується) у процесі сприймання. Сприймання має свої межі, їх Е. Гуссерль називає перцептивними межами, за якими предмет уже не є об'єктом пізнання. При цьому межі не лише актуалізують предмет, але й окреслюють потенціал неактуалізованого чи нетематизованого смислу предмета. У цьому нетематизованому смислі акумульовані можливості його сполучення з іншими предметами в структурі свідомості, тобто його валентність. Тому свідомість постійно спрямована не лише на пізнання меж предмета, але й на вихід за його межі. Так прочитується діалектика тематизованого й нетематизованого, усталеного й нового в феноменологічній герменевтиці.

На дослідження літератури ідеї гуссерлівської феноменології переніс польський філософ Р. Інгарден. Запропонована ним модель конкретизації літературного тексту збігається з гуссерлівським розумінням тематизованого і нетематизованого смислового потенціалу предмета. Тематизований предмет літературного тексту еквівалентний словесному матеріалові, який не може вичерпати нетематизованого смислового потенціалу, що актуалізується в свідомості реципієнта. У своїй літературознавчій концепції Р. Інгарден змінює поняття тематизованості й нетематизованості предмета на поняття «комунікативна визначеність» і «комунікативна невизначеність» твору.

На літературний текст Р. Інгарден переносить і уявлення феноменологів про буття й свідомість. На його думку, смисл, закладений у тексті, є постійним і його можна пізнати. Попри те, що кожна конкретизація тексту унікальна для реципієнта, вона розгортається в межах уже наявного смислу, який має позаісторичне значення. Філософ вводить термін «конкретизація» на позначення процесу актуалізації читачем художньої реальності, вважаючи, що лише уява читача вибудовує простір тексту, долаючи його «точки неокресленості».

Поняття «точки неокресленості» набуває свого переосмислення в теорії В. Ізера, який називає їх «порожні місця». Однак для засновника літературної феноменології наявність недоокреслених місць свідчить про інтенціональний характер літературного твору, існування якого зумовлене творчими актами свідомості автора, а для представника рецептивної естетики вони – головний засіб комунікування між текстом і читачем. Лакуни є умовою розгортання в уяві читача потенційних смислових конструктів тексту. Читач витворює певний гештальт тексту, виходячи з власної історії досвіду, світогляду та свідомості. В. Ізер називає погляд читача на текст «мандрівним кутом зору» («der wandelnde Blickpunkt»), вказуючи на його залежність не лише від індивідуально-психологічних, але й від соціально-історичних характеристик.

Раніше від Р. Інгардена рецептивну теорію вибудовує О. Потебня. У своїй праці «Думка і мова» (1862) сприйняття художнього твору він

розглядає як певний когнітивний акт, у якому позиція читача є так само творча, як і авторська. Дослідник зосереджує увагу на психологічних і комунікативних аспектах літературної теорії та розглядає мову як знакову систему, а слово сприймає у його тривимірності (зовнішня форма, внутрішня форма та зміст). Ці характеристики слова науковець переносить і на художній твір, ототожнюючи функції слова з функціями художнього твору. У його концепції мова й мислення не існують відособлено, а утворюють складний діалектичний процес, який можна було б визначити як мовомислення.

Мова й мислення, природа образу стають домінантними поняттями не лише для психолінгвістичної школи О. Потебні, але і для російських формалістів, які прагнуть витіснити потебнянський психологізм, замінити його розумінням тожсамості літературного прийому. Водночас якщо для О. Потебні важливим було семантичне наповнення літературного твору, то формалісти зосередилися на його формальних прийомах, функціонування яких повинно було, на їхнє переконання, приносити естетичні переживання. Так, Б. Ейхенбаум твердив, що «відчутність форми виникає в результаті особливих художніх прийомів, які змушують переживати форму» [6, 385]. Тож, у формалістів значний інтерес викликав аналіз конкретної форми літературного тексту – звуку, інтонації, ритму тощо. Дієвість форми визначалася як «прийом» і мала свої функціональні закони.

Рецептивний аспект формалістичних досліджень пов'язаний із запровадженими В. Шкловським поняттями «відчуження» й «ускладнена форма», пояснюючи які він писав: «Мета мистецтва – подати відчуття речі як бачення, а не як упізнавання; прийомом мистецтва є прийом “відчуження” речей і прийом ускладненої форми, який збільшує складність і тривалість сприйняття, оскільки процес сприйняття у мистецтві самоцільний і має бути продовжений; мистецтво є засобом переживати роблення речі, а зроблене в мистецтві неважливе» [5, 15].

Прийом для формалістів стає єдиним критерієм художності мистецтва, а літературна еволюція постає як постійний і невинний процес функціонування іманентного літературного ряду, який розгортається за допомогою заперечення й відкидання попередньої традиції. Водночас художні форми не зникають остаточно, зміщуючись на периферію літературного процесу, та можуть бути поновлені в наступні епохи. Отже, горизонт змін трактується лише в межах формальної видозміни прийому та літературної еволюції. На думку формалістів, усяке відхилення від нормативної поетики є потенційно новим конструктивним принципом, який спричиняє деструкцію попередніх прийомів і стає нормою.

Психолог Л. Виготський, вивчаючи художню систему і природу естетичних подразників, у праці «Психологія мистецтва» (1925) проаналізував не лише формалістичні принципи прийому, але й основні положення психолінгвістичної теорії О. Потебні, та дійшов висновку, що «нерозуміння психологічного значення матеріалу» призвело формалістів до «сенсуальної однобокості, подібно до того, як нерозуміння форми привело

побудовані до однобокості інтелектуальної» [3, 56]. Вчений прагнув встановити психологічний закон, який би зумовлював об'єктивне функціонування естетичних подразників. Їхнє вивчення, на його думку, дозволило би відтворити природу естетичної реакції читачів і забезпечило б її безособовість, сприяючи тим самим пізнанню об'єктивного характеру художнього сприйняття. Отже, спроби формалістів визначити іманентний літературний ряд і критика, до якої вдавалися їхні опоненти, призвели до загострення проблеми рецептивної природи твору та його контекстуальності.

По-іншому до рецептивної теорії підходить Г.Г. Гадамер у праці «Істина і метод» (1960), який проблему розуміння поєднує з ідеєю історичності буття, запозиченою у М. Гайдеггера. Він вказує на те, що між горизонтом інтерпретатора й горизонтом твору, написаним у певний час, існує історична дистанція. Саме традиція уможливує існування твору, що належить іншій епосі, в культурному зорі інтерпретатора. Вона ж створює умови для переходу-перекладу твору з однієї епохи до іншої. Гадамера цікавить функціональний аспект такого переходу, під час якого смисл твору постійно модифікується. Отже, традиція – це спосіб існування культури, в якій перебуває свідомість інтерпретатора. Вона, на думку Г.Г. Гадамера, опосередкована культурно-історичним простором, в якому перебуває реципієнт, а тому завжди є історичною. Вказуючи на історичну сформованість свідомості інтерпретатора, філософ узалежнює її від «передсудів» – оцінок, вибіркового суджень, смаків. Саме вони становлять рецептивно-історичний досвід людини, що є базисом будь-якого процесу пізнання. На думку філософа, історично віддалене явище опосередковується низкою попередніх прочитань, які модифікують предметність цього явища й уможливають нове розуміння. Інтерпретація, на думку Г.Г. Гадамера, можлива лише як поєднання горизонтів минулого з горизонтом інтерпретатора, а смисл виникає як сума двох горизонтів. Він взагалі розглядає чинник «розуміння» як розкриття «сміслових можливостей тексту». Схема «розуміння», запропонована філософом, вибудована як відповідь на поставлене запитання, адже передумовою будь-якого розуміння стає інтенція запитування. Звідси своєрідне розгортання герменевтичного кола – від розуміння тексту як відповіді до реконструкції питання й далі – до верифікації питання з відповіддю.

Горизонт сподівань, як вважає Гадамер, наявний у свідомості читача ще до зустрічі з текстом і зумовлює наратологічний стрижень актуалізації тексту. При цьому текст як об'єкт інтерпретації ніколи повністю не розкриває себе. Філософ обстоює післяромантичну концепцію інтерпретації, згідно з якою об'єкт інтерпретації є вищим за автора.

Якщо у феноменології й герменевтиці поняття «горизонт» визначається як певна епістемологічна рамка пізнання, то Г.Р. Яусс у праці «Історія літератури як провокація для літературознавців» (1970) конкретизує це поняття, надаючи йому соціального значення. У цілому, герменевтичний підхід до тексту вибудовується через функціональний діалог між текстом і читачем, а порозуміння стає важливим елементом самого процесу читання.

Отже, з різних боків – через феноменологічний інтенціональний об'єкт, формалістичну літературну еволюцію, герменевтичний діалогізм – викристалізовується поняття «горизонт сподівань». Воно вбирає в себе сукупність соціальних, культурно-історичних, психологічних й естетичних уявлень автора, які впливають на твір – з одного боку, і на горизонт читача – з іншого; він має внутрішнє (зумовлене літературним контекстом твору) і зовнішнє (контекст позиції читача) розгортання. Кожний текст несе в собі програму авторського впливу на читача, і рецепція тексту зумовлена естетично (через порівняння його з творами, які читач прочитав раніше і які визначили його естетичний досвід) та історично (першою рецепцією твору, яка в історичному часі збагачується і доповнюється іншими рецепціями). Г.Р. Яусс намагається універсалізувати свій метод, вказуючи на те, що горизонт сподівань є дієвим критерієм оцінювання художнього тексту й визначає міру впливу твору на читача. Він імпліцитно наявний у тексті, а тому для його реконструкції слід зосереджуватися більше на вивченні структурних елементів тексту, ніж на екстралітературних соціологічних дослідженнях.

Поняття «горизонт сподівань» характеризує функціональні можливості зустрічі тексту і його читача та спирається на такі поняття, як «художній репертуар» і «текстуальні стратегії». Аналіз горизонту сподівань із погляду його функціонування в літературному процесі наближає до розуміння того, наскільки структура тексту узалежнюється від внутрішньолітературних і позалітературних чинників і як очікування читача трансформує структуру твору.

Попри переакцентацію уваги на читача, категорія автора лишається предметом літературознавчої рефлексії і для найбільш антисуб'єктних критик.

Інтенцію автора Р. Інгарден не вважав суттєвим чинником для розуміння твору, бо переживання реципієнтів й автора твору не збігаються. Відповідно, завдання критики – не відновлення волі автора, а дослідження самого твору та процесів його пізнання. При цьому філософ розглядає текст осібно від автора й читача та пов'язує численні різночитання з етапами фазового читання, розрізняючи в ньому чотири рівні, зокрема: а) план звучання слів; б) план значущих одиниць; в) план схематичних образів; та г) план предметів, що представлені через суто інтенційні стани речей [4, 141]. Р. Інгарден зосереджується на предметно-словесному рівні твору, натомість формалісти, а потім і структуралісти, цікавитимуться здебільшого композицією і структурою тексту. У В. Ізера роль автора (творця художнього тексту) зводиться до того, щоб спричиняти появу «місць неповної визначеності», а роль читача (творця естетичного твору) – конкретизувати й актуалізувати потенційні значення, наявні в ньому. Адже текст є динамічною цілісністю, певним кодом, який може трансформувати у творі лише читач.

Проблема автора як креативної субстанції тексту зазнала критики і в структуралізмі (Ж. Лакан), і в постструктуралізмі (М. Фуко, Р. Барт,

Ж. Дерріда), хоча висновувалася вона з методологічних положень кожного з напрямків. Так, структуралісти мислили текст як певну структуру, універсальне самодостатнє ціле, що існує незалежно від комунікативного ряду, тому автор в умовах такої структури підпорядкований її законам. Ідеалізація структури як методологічного й світоглядного принципу зазнала критики з боку постструктуралістів. Останні розглядають її як явище логоцентричне, владне й монологічне, яке претендує на певну істину. Тому в постструктуралістських студіях проголошується потреба децентрувати структуру. Варто наголосити на тому, що постструктуралісти не заперечували існування структури, але мислили її більш абстрактно, як певну безцентрову систему. Зокрема Ж. Дерріда у доповіді «Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук» (1966) запропонував поняття вільної гри, яка розгортається в умовах структурності. На його думку, відсутність трансцендентного означуваного створює своєрідну гру значень, які постійно вислизують від структурованості. Письмо в такому постулюванні і є моделлю гри значень, де реципієнт здобуває свободу тлумачення завдяки активній участі у грі, а позиція автора редукується.

Здавалося б поняття «смерть автора», виведене Бартом в есе «Смерть автора» (1967), відновлює позицію читача, однак для науковця читач, як і автор, не є суб'єктом, читач – це людина без історії, без біографії, без психології, він завжди лише хтось, хто зводить у єдність усі ті знаки, що творять письмовий текст. Проте саме читач, розчиняючись у письмі, вибудовує стратегію смислогенерування, яке має миттєвий характер, адже в письмі відбувається «систематичне вивільнення смислу».

До метафоричного бартівського означення «смерті автора» близька позиція й М. Фуко, в концепції якого, розгорнутій у статті «Що таке автор?» (1969), автор існує як функція, що призводить до обмеження значень у безмежному просторі письма. М. Фуко проблематизує роль авторської функції: проблема автора – це або спосіб існування в дискурсі, або поле концептуальної узгодженості, або стилістична єдність. Функція розпізнавача дискурсивної ролі автора, на думку М. Фуко, зосереджується в читачеві.

Однак, кажучи про читача, в ХХ столітті дедалі більше означається функціональна позиція імпліцитного читача. Такий модус читацької присутності – конструктивна частина тексту, змодельована автором. Проектований автором образ читача визначає текстуальні стратегії, які можна вичленувати при уважному аналізі тексту. Виокремлення художніх прийомів дає можливість зрозуміти механізми функціонування самого тексту, реконструювати уявлення автора про те, яким має бути ідеальний читач його тексту, а відповідно – зрозуміти наміри самого автора.

М. Бахтін намагався заперечити наявність імпліцитного читача й імпліцитного автора. Ці категорії, на його думку, є «порожніми тавтологічними абстракціями» і «не вносять нічого в текст, бо читач, який ідеально розуміє автора, знімає проблему розуміння, а, відповідно, сам процес функціонування твору – проблему діалогу» [1, 368]. Твір, за М. Бахтіним, народжується у свідомості автора як діалог. Це

автокомунікативна дія, в якій автор одночасно постає як творець (креативна функція) і як читач (рецептивна функція), прагнучи виважити вплив свого твору на всіх рівнях, навіть фонетичному, створюючи звукові ряди, наповнюючи їх або сугестивною, або семантичною функціями. Подібною думки дотримувався й Я. Мукаржовський, який у статті «Навмисне і ненавмисне в мистецтві» (1947) відзначив, що саме навмисність автора організовує текст і його смислове навантаження.

Герменевтичний підхід до літературного твору передбачає розуміння твору як структури, яка має певне значення, тобто як до смислової єдності, що наділена генеративною функцією смислотворення. Він враховує також інтенціональність авторської свідомості, рецептивний характер самого процесу читання та специфічні умови функціонування твору в полірецептивному літературному процесі. Рецептивний аналіз скерований на дослідження літературних явищ і літературних епох з урахуванням складної взаємодії автора, тексту й читача, але поза практиками іманентного дескриптивізму він лишається неповним.

Отже, саме проблеми розуміння й інтерпретації дискурсивно об'єднують найважливіші літературознавчі теорії ХХ століття. Комунікативний ланцюг автор-текст-читач лишається найсуттєвішим дискурсивним концептом цих теорій і, попри різні вияви деструктивних практик, лишається незмінно у центрі уваги гуманітаріїв.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
2. Выготский Л.С. Психология искусства / Лев Семёнович Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
3. Гуссерль. Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию / Эдмунд Гуссерль. – М.: Академический Проект, 2009. – 489 с. – (Серия Философские технологии).
4. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. – М.: Изд. иностр. л-ры., 1962. – 572 с.
5. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 384 с.
6. Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет / Борис Михайлович Эйхенбаум. – М.: Советский писатель, 1987. – 544 с.

В статье систематизированы главные литературоведческие идеи, связанные с формированием читательского сознания при помощи горизонта ожиданий. Произведен анализ разных методологических аргументаций таких понятий, как «автор», «текст», «читатель» в феноменологии, формализме, структурализме, герменевтике и постструктурализме.

Ключевые слова: автор, текст, читатель, рецепция, горизонт

The article sorts out the main literary ideas connected with formation of reader's consciousness by means of the horizon of expectations. The analysis of different methodological background of such concepts, as «author», «text», «reader» in phenomenology, formalism, structuralism, hermeneutics and post-structuralism is made.

Key words: author, text, reader, reception, horizon.