

С. Н. Руссова

АВТОР
И ЛИРИЧЕСКИЙ
ТЕКСТ



ББК 82.3(2Рос=Рус)

Р 88

Рецензенты:

В. И. Фесенко (д. ф. н.),
Р. П. Шагинян (д. ф. н.),
Т. В. Бовсуновская (д. ф. н.)

Руссова С. Н.

Р 88 Автор и лирический текст. — М.: Знак, 2005. — 312 с. —
(Studia philologica).

ISSN 1726-135X
ISBN 5-9551-0078-4

В книге исследуется русская и украинская поэзия XX века тексты А. Блока, К. Бальмонта, Н. Гумилева, А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака, О. Мандельштама, В. Маяковского, М. Семенко, П. Тычины, В. Маккавейского, Н. Заболоцкого, Н. Зерова, М. Рыльского, В. Набокова, А. Тарковского, В. Высоцкого, И. Бродского, Ю. Андруховича и многих других. Выявляется система представлений об авторе лирического текста типология, отражающая формы проявления литературных конвенций и читательского восприятия, в зависимости от которой те или иные типы автора становятся репрезентативными. Рассматривается динамика процесса секуляризации творчества от автора-«пророка» до автора-«художника», «ремесленника», «изгой», «трикстера» и «частного человека».

Для специалистов-филологов, преподавателей литературы, студентов и широкого круга читателей

ББК 82.3

*В оформлении переплета использована картина Ж. Дельвиля
«Голова Орфея» (II половина XVIII в.)*

ISBN 5-9551-0078-4

© Руссова С. Н. 2005
© Знак, 2005

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Содержание

Введение

Зарубежное и отечественное литературоведение о проблеме автора ... 8

Глава I

Тип автора-«художника» 37

1.1. Рецепция художественного творчества в западной и восточной литературе 37

1.2. Историко-литературный генезис образа автора-«художника» 47

1.3. Тип автора-«художника» в советское время
(М. Рыльский, Н. Зеров, С. Есенин, А. Тарковский) 55

1.4. Тип автора-«художника» в постсоветское время 103

Глава II

Тип автора-«ремесленника» 131

2.1. Конвенциональная неконвенциональность поэтики авангарда ... 131

2.2. Тип автора-«ремесленника»
(В. Маяковский, М. Семенко, П. Тычина) 147

Глава III

Нонконформистские типы автора: «изгой» и «трикстер» 185

3.1. Тип «автора-изгоя»
(В. Маккавейский, Р. Немировский) 185

3.2. Архетип дома в русской и украинской поэзии 208

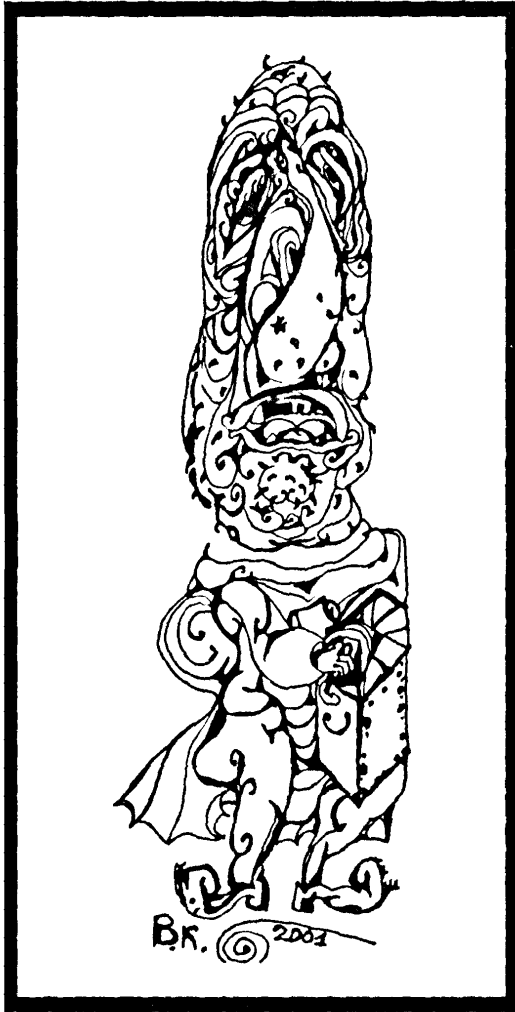
3.3. Тип автора-«трикстера»
(В. Набоков, Н. Заболоцкий, В. Высоцкий) 220

3.4. Тип автора-«трикстера» в современной русской и украинской поэзии 249

Заключение 282

Именной указатель 297

Моим дорогим,
родным и любимым



“Нет большего заблуждения, чем распространенное в русской публике мнение, что писатель существует для читателя. Наоборот читатель существует для писателя .. Они [писатели] зовут к себе читателя, как свидетеля, они от него хотят получить право думать по-своему, надеяться – право существовать”.

Л. Шестов
Достоевский и Нитше. Философия трагедии

“Когда мы анализируем персону, мы сдираем маску... Маска и не реальна вовсе: она лишь компромисс между индивидуумом и обществом в отношении того, каким человек должен быть с виду”.

К. Г. Юнг
Понятие коллективного бессознательного

“Духовный уклад индивида и есть дух его народа. Мы определяем конкретный дух, собирая типические черты одного “воображаемого” репрезентанта, и этот последний уже служит “нормою” для определения принадлежности каждого эмпирического индивида к данному коллективному типу”.

Г. Шпет
Введение в этническую психологию

Введение

**ЗАРУБЕЖНОЕ И ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ О
ПРОБЛЕМЕ АВТОРА**

Художественный текст как основная единица коммуникации, как форма существования культуры и способ хранения и передачи информации, как продукт определенной эпистемы и стимул для читателя, создающего собственную проекцию текста в своем сознании, является объектом исследования многих научных дисциплин.

Так, существует лингвистический анализ текста, выявляющий лингвистические средства выражения идейного и эмоционального содержания литературного произведения; социологическая трактовка художественного произведения, предлагающая рассмотрение текста как документа эпохи. Текст как высшую единицу человеческого мышления, как продукт речевого сознания языковой личности рассматривает психолингвистический анализ (П. Ганнушкин, В. Белянин) и целый ряд психологических школ, исследующих проявление личности автора в тексте – психоанализ (З. Фрейд, Э. Берн, Ж. Лакан), психиатрический анализ (К. Леонгард, Ц. Ломброзо), психопатологический анализ (А. Ухтомский, Э. Кречмер) и другие. Литературоведческий анализ текста, оперирующий категориями поэтики, выявляет связь текста с эпохой, литературным процессом, национальной культурой.

Современная филология, интегрирующая многие дисциплины, позволяет комплексно и многопланово анализировать художественный текст как сложное и целостное явление. Одним из аспектов подхода к тексту как феномену отражения действительности в речевом сознании автора, является анализ образа автора.

Соотношение автора и создаваемого им текста остается одной из остро дискуссионных проблем современного литературоведения, разрешение которой позволит существенно изменить систему традиционных понятий относительно литературного произведения и историко-литературного процесса. Как показывает общее развитие современного научного знания, его ведущей тенденцией является тяготение к интеграции, комплексный подход к изучению сложных явлений. Таким центром, связующим воедино широкий круг вопросов социогуманитарных наук, является творческая личность.

Так, культурология рассматривает аспект человека-творца как часть культуры того или иного сообщества. Психология – на уровне поведения

Введение

индивида – занимается интерпретацией его творческих фантазий. Философия осмысляет онтологию и феноменологию искусства. В изучении проблем автора сотрудничает этика, эстетика, антропология, этнография. И все же ведущими отраслями, исследующими человека творца и использующими при этом все достижения гуманитарных наук, являются лингвистика и литературоведение. Два аспекта одного и того же явления – автор как субъект творчества, познающий и противостоящий внешнему миру, и реализация высказывания автора в виде системы языковых единиц – рассматриваются наукой о языке и наукой о литературе (а также междисциплинарными областями семантикой, семиотикой, теорией дискурса, структурной поэтикой, стилистикой, риторикой, теорией коммуникации). Д. Лихачев писал об этом: “Принадлежа двум наукам, проблема образа автора по существу неделима” [1: 215].

А Роман Якобсон подчеркивал: “Литературовед, равнодушный к лингвистическим проблемам и незнакомый с лингвистическими методами, представляет собой вопиющий анахронизм” [2: 225].

Однако такое представление об авторе – завоевание всего хода развития научной мысли в XX веке.

Предпосылки, открывающие перспективу нового видения человека и его творчества, были подготовлены уже “философией жизни” Ф. Ницше, утверждавшей двойственность природы человека как свободного творца и биологически детерминированного существа, и теорией интуиции А. Бергсона, уравнивающей в правах два вида познания действительности: смыслово-интеллектуальный и интуитивный. Западноевропейская философия к XIX – XX вв. внесла огромный вклад в осмысление духовной культуры. Философы экзистенциально-феноменологического направления, наблюдая развитие современной живописи, музыки, в особенности – западноевропейского романа – Бальзака, Флобера, Золя, М. Пруста, Дж.Джойса, Т. Манна, Т. Кафки, зачастую сами являющиеся писателями, трактовали основополагающие проблемы, связанные с системой ценностей человека: Бог, смерть, свобода, ответственность, творчество. Отметим наиболее авторитетные и репрезентативные работы в области философии, повлиявшие на умонастроения нескольких поколений XX века и ставших основой для данного исследования.

С. Киркегор, в частности, называвший себя не философом, но поэтом или писателем, постоянно обращался к проблеме взаимоотношений поэта и толпы, задавался вопросом о призвании поэта, участь которого, по его мнению, можно сравнить с участью людей, сжигаемых заживо на

С. Руссова. Автор и лирический текст

медленном огне. Душевные муки поэта превращаются в дивную музыку, а люди требуют все больше и больше наслаждений. Оказавший влияние на последующее развитие философской и эстетической мысли датский философ размышляет о соотношении мышления (внутренней речи) и языка, стиля (т.е. речи письменной): “Моя душа, моя мысль бесплодны, и все же их терзают непрерывные бессмысленные, полные желания родовые муки. Неужели же мне никогда не сообщится дар духа, который бы развязал мой язык, неужели я навеки осужден только мечтать ?” [3: 30].

Эдмунд Гуссерль, психолог, математик, глава феноменологической школы, чьи идеи непосредственно повлияли на развитие герменевтических (М. Хайдеггер), экзистенциальных (М. Мерло-Понти, Ж.-П. Сартр) штудий, семиотики (понятие об интенциональности сознания), внес вклад в представление о богатой палитре человеческого познания, несводимого только к научному, но включающему и непосредственно субъективное восприятие. Э. Гуссерль предпринял попытку воссоединить чувственность и рассудок, субъективное переживание и понятие в едином смыслообразующем целом. Он обогатил представление о познавательном акте (что впоследствии было использовано в теории коммуникации, в школе “рецептивной эстетики”) идеей тройной редукции сознания: феноменологической (освобождающей сознание от социальных, исторических и культурных наслоений и сводящей предмет перцепции к его эквиваленту), эйдологической (сводящей эквивалент “вещи” к ее истинной сущности) и трансцендентной (убирающей из сознания все то, что не представляет несомненного существования, в чем можно усомниться – к примеру, Бог) [4: 87-129].

Хосе Ортега-и-Гассет, наблюдая кризис эпистемы XX века, образование тоталитарных государств с их идеологией насилия, пришел к выводам, оказавшим огромное влияние на всю философско-эстетическую мысль.

Так, проведя социальный анализ эпохи, Ортега утвердился во мнении о всеобщем нивелировании: судеб, культур, социальных слоев, даже половых различий. Он предвидел господство “человека массы”, “человека – толпы”, что, по его мнению, должно привести человечество к катастрофе, возвращению к эпохе варварства. Процесс тотального нивелирования, упадка общей культуры, кризиса и деморализации в предельной стадии Ортега видел в фашистском и большевистском государствах (которые отождествлял). Он не мог представить, каким образом господствующая народная масса может создать высокую культуру, что всегда было уделом

Введение

избранного меньшинства. Как и М. Хайдеггер, Ортега-и-Гассет сосредоточил внимание на портрете “среднего”, “обезличенного”, вульгарного человека, носителя “коллективного мышления”, ставшего показателем вырождения тоталитарного государства: “беспрепятственный рост жизненных запросов”, “врожденная неблагодарность ко всему, что сумело облегчить ему жизнь”, “никаких ограничений, все практически дозволено, ничто не грозит расплатой, и вообще никто никого не выше”, “не считается ни с кем, помимо себя”, “мешанина прописных истин, несвязных мыслей и просто словесного мусора”, “посредственность”, “пошлость”, “плоское мышление”, “новоявленный варвар с хамскими повадками”, “самодовольный недоросль”, “утративший нравственность” [5: 43-163]. Чрезвычайно важны мысли Ортеги об “огосударвлении человеческой жизни”, бюрократизации, которые подавляют не только простой народ, массу, но и функционеров, приводящих в движение машину тоталитаризма. Художники, писатели, ученые также испытывают на себе и прямой, и косвенный гнет этого механизма подавления. Противоядие же “омассовлению” Ортега видел в заботе о личности, об условиях, которые ее окружают, в понимании “фундаментальной реальности” жизни каждого индивида.

Из авторитетных работ, ставших фундаментом герменевтического анализа, семиотики (а именно, прагматики как этики человека перед лицом науки), теории дискурса следует назвать неорационализм Г. Башляра, отличавшего, в частности, речь поэтическую, специфику, ее формы от собственно речи: “Время просодии – горизонтально, время поэзии – вертикально... Присвоив результат поэтического мгновения, просодия берется благоустроить прозу, изреченную мысль, пережитую любовь, социальную ситуацию – жизнь, текущую, скользящую, летящую, непрерывную... Цель – это вертикальность, глубина или высота, это остановленное мгновение, в котором одновременности, упорядочиваясь, убеждают, что поэтическое мгновение обладает метафизической перспективой” [6: 347].

Близок к такому выделению поэзии в особый способ познания действительности Мартин Хайдеггер, в студиях которого, в развитие феноменологии Э. Гуссерля, искусство, поэзия как основное событие бытия – онтологизированы. Поэтический талант, творческое движение, по мысли Хайдеггера, получают статус единственного аутентичного способа постижения действительности. Философ выделяет фигуру поэта как посредника, обеспечивающего полноту ощущения единства мира, при

помощи своего творческого дара проникающего в тайну того, чего не может постичь человеческий разум. Исходя из этимологии греческого слова “технэ”, Хайдеггер показывает, что этот термин не обозначает ничего такого, что связано с достижением практических результатов – ни технику, ни ремесло, ни искусство, а то, что понимают как “видение”, т.е. истину. Произведение искусства, и поэзия в частности, как занимающая выдающееся место в системе искусств, является одновременно, по мысли философа, и способом становления и свершения истины, так как здесь заключено и стремление к творению (к художественной деятельности) и к раскрытию истины [7; 8].

В экзистенциализме Жан Поль Сартра поэзии также уделено особое место. Работы Сартра посвящены исследованию человека, его сознанию и, в особенности, воображению основной категории концепции философа. Сартр признает существование мира реального, протекающего в пространстве и времени, и мира ирреального, находящегося вне пространства и времени. Этот воображаемый мир, отличный от обычного и определяемый сознанием как реальный универсум, демонстрирует произведение искусства (музыка, литература). Сартр выделяет поэзии особое место в создании воображаемого мира. По его мысли, поэтический язык отличается от прозаического тем, что проза связана с реальностью, она является инструментом интеллекта, а поэзия связана с воображением, ее асемантический язык (как и в живописи, и в музыке) раскрывает чувственные, эмоциональные характеристики вещей. Чрезвычайно влиятельны и мысли Сартра по поводу ангажированности искусства, ответственности литературы и писателя перед временем и человечеством, литературного произведения как проекции фигуры автора [9].

Сосредотачивая внимание на художниках, эстетизирующих безобразное, – Бодлере, Рембо, Лотреамоне, Аполлинере, Жене, – Сартр реконструирует отношения писателя и общества и приходит к выводу о том, что человек воображения – жертва окружающего мира, выбирая уход от реальности, пассивность, противоречия, страдания, т.е. зло, он освобождается от него в процессе творчества. Общество же, поглощающее произведения художника, отравленные его болезнью – неврозом, шизофренией, паранойей, – способствует превращению зла в добро, Лев Шестов близок в этом прозрении Сартру, см. его размышления по поводу творчества Достоевского: “Изображение мрачной действительности преследовало одну единственную цель – борьбу с ней и ее уничтожение” [10: 26].

Введение

Русские философы начала XX века, испытавшие влияние общей западной философской культуры и, в особенности, идей Э Гуссерля и С. Киркегора, также обращались к проблемам сознания, языка и литературы. Особо следует отметить как наиболее авторитетные для духовной жизни России иррационализм Л. Шестова [11; 12], экзистенциальные работы Н. Бердяева [13; 14; 15], феноменологические изыскания Г. Шпета [16; 17]. Г. Шпету, в частности, принадлежат идеи, предвосхитившие теорию коммуникации: “Лежащее перед актером литературное произведение есть “голый текст, который называется “ролью” только в нешироком смысле как некоторая потенция, допускающая неопределенное множество актуальных исполнений” [18: 425]

Среди психологических исследований феномена творческой личности, наложивших отпечаток на целый ряд работ в области лингвистики и литературоведения, существенно повлиявших на формирование духовного опыта нескольких поколений XX века, необходимо упомянуть работы З. Фрейда по психоанализу в применении к искусству, литературе, обществу, религии, культуре [19; 20; 21; 22], его идеи об эстетическом наслаждении от текста, о явном и тайном смысле текста. Для Эрнеста Кречмера жизнь человека искусства – поэта, музыканта стала поводом для выведения соответствий между психическим типом личности и строением его тела. Составив типологию темпераментов, Э. Кречмер отнес к “социально ценным типам” наряду с “исследователями” и “вождями” – “поэтов” [23: 192]. Значительным вкладом в семиотику и структурализм стала идея архетипов К. Г. Юнга как коллективного бессознательного и личностной психологии поэта, спроецированной на мифологию [24; 25; 26; 27]. Нортроп Фрай, используя юнгианскую идею архетипа, предложил концепцию литературного архетипа – пять структурных видов наррации [28]. Анна Вежбицкая на основе идеи архетипа выстроила теорию закодированных в психике и реализующихся в речевом этикете универсальных семантических примитивов [29]. Чрезвычайно ценными остаются наблюдения Л. Выготского над коммуникативной функцией искусства и его рецепцией: “Язык, обычаи, мифы – это все результат деятельности социальной психики ... [Н]а долю личного авторского творчества следует отнести только выбор тех или иных элементов, их комбинацию, варьирование в известных пределах общепринятых шаблонов, перенесение одних традиционных элементов в другие системы” [30: 19-23].

Е Руссова Автор и лирический текст

Совершенно очевидно, что обращаясь к проб еме творчества и образу творца, философия и психология осмьсляют то новое, что появляется в искусстве эволюцию образа автора от всеведующего обладателя объективной истины до сомневающегося, колеблющегося, ищущего, которому известно не более чем самому читателю (мы не имеем здесь в виду русскую и украинскую культуру XX века как находящихся в особом режиме тоталитарного государства) Распад внешнего действия, расслоение временной перспективы, многосубъектное сознание в романах М Пруста, Дж. Джойса, Т Манна, В Вулф, Ф Кафки, театре Б. Брехта привели к осмыслению уничтожения тождественности автора биографического и автора субъекта творчества и, в итоге, десакрализации в XX веке фигуры автора и литературы как таковой Э Ауэрбах пишет об этом “Писатель как рассказчик объективных фактов отсутствует, почти все передано отраженным в сознании его персонажей Никакой позиции вне романа, с которой писатель следил бы за своими героями и событиями романа, не существует, не существует и действительности, отличной от того, что содержится в сознании персонажей романа” [31 527] Начало процесса десакрализации автора возводится (Р Барт, Э Ауэрбах) ко второй половине XIX веке, к творчеству французских символистов, в частности Малларме Именно здесь впервые в литературном произведении субъект творчества передает инициативу языку “Писатель перестал быть выразителем универсальной истины и превратился в носителя несчастного сознания, его первым актом стал выбор формы он принимает на себя обязательство, ангажируется, приемля или отвергая письмо, принадлежащее его прошлому” [32 306]

Причина ухода литературы в чисто эстетическую, стилистическую сферу видится в отвращении к современной культуре и обществу у поколения пережившего французскую революцию и испытавшего острую нравственную неудовлетворенность от пустых фраз, в которые выродились идеи Просвещения и революции Именно к этому времени в Западной Европе, как представляется относится разрыв писателя со своей аудиторией. Ряды читающей публики пополнились массами буржуа, которые не ждали, что искусство и литература потребуют от них каких-либо усилий. Удовлетворение читательских запросов, коммерциализация книгоиздательства привели, с одной стороны, к общему снижению художественного вкуса, а с другой к тому, что произведение искусства стало товаром. “Писатель производит товар, пишет Э. Ауэрбах, а публика его покупает . Можно видеть в писателе воспитателя, вождя,

Введение

голос эпохи и даже пророческий глас однако экономическая формуировка вполне уместна [33: 492] Также у Сартра [Я] смогу отлить в бронзовых письменах свою болтовню, свое сознание, сменить тщету жизни на неладимость надписей, плоть на стиль. Предстать перед святым духом, как некий осадок, выпавший в виде языковой реакции. Сотворив свое тело не подверженное износу, я предложу его потребителю" [34: 136] Писатели не желающие вовлекаться в рыночные отношения признанные лишь в узком кругу почитателей элиты читательской аудитории наталкиваясь на равнодушие и непонимание широкой публики, всем своим поведением демонстрируют презрение к ней и отказ от известности

Расслоение образа автора на Эго говорящего и Эго, контролирующего эти действия разрыв между "означаемым" и "означающим" (термин Ф. де Соссюра) появление представления о возможной неистинности высказывания послужили толчком к зарождению семиотических и структуралистских идей, где в метаязыковом пространстве взаимодействуют лингвистика, история литературы, культурология, социология, математика

Выделим наиболее важные работы по семиотике, ставшие основой концепции данного исследования

Прежде всего, это труды по теории словесности А. Потебни ("Мысль и язык", "Из записок по теории словесности", "Из лекций по теории словесности") где высказываются идеи относительно синтеза в художественном произведении внешней, внутренней формы и содержания, рецепции как инверсии процесса сознания текста, в особенности эстетической рецепции, слове как содержащем в себе тайну произведения искусства. "Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли..., так нельзя ее сообщить и в произведении искусства, поэтому содержание этого последнего развивается уже не в художнике, а в понимающих. Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании." [35: 167] В отношении к поэтическому тексту как форме форм А. Потебни чувствуется влияние его учителя, В. фон Гумбольдта, описывавшего поэтический творческий акт как

С. Фрустова. Автор и лирический текст

деятельность демиурга, а поэтический текст как “идеальную форму” отражения многообразных форм внешнего мира [36].

Представление о знаковой природе текста, об отношениях между означаемым и означающим (денотативном и коннотативном значении), о семиозисе языковых единиц текста было заложено в трудах Р. Якобсона (“В поисках сущности языка”. “Поэзия грамматики и грамматика поэзии” [37], “Лингвистика и поэтика” [38]). Так, в частности, говоря о сущности языка и художественном литературном слове, Р. Якобсон выдвигает теорию функций языка в процессе общения: эмотивной (имеющей целью произвести впечатление наличия определенных эмоций – подлинных или притворных), конативной (апеллирующей к адресату), реферативной (денотативная или когнитивная установка на контекст), фатической (поддержание коммуникации), метаязыковой (предметом речи здесь является толкование языкового кода) и поэтической (здесь внимание сосредоточено на сообщении ради него самого).

О многочисленности знаковой ситуации, реализующейся в тексте субъект – означающее – означаемое – денотат – реципиент) писали Ч. С. Пирс, введший понятия “иконический знак” (фактическое подобие означающего и означаемого), “индекс” (отношения ассоциации по смежности) и “символ” (конвенциональное правило усвоенной смежности, не зависящей от наличия или отсутствия какого-либо сходства) [39]; Ч. У. Моррис [40], которому принадлежит концепция метанаучной унификации терминологии семиотики, представление о знаке как средстве социальной интеграции. Ян Мукаржовский подчеркивал эстетическую природу знаковости художественного произведения и роль реципиента, его постигающего: “[X]художественное произведение так сильно воздействует на человека... потому, что оно оказывает влияние на личность воспринимающего, на его переживания” [41: 174]. Ставя проблему преднамеренности – непреднамеренности вне зависимости от психологии автора, Я. Мукаржовский внятно указывает на целепологание: “Автор, будучи создателем произведения, неизбежно относится к нему и часто практически” [42: 168].

Представление о коммуникативной цели реализации произведения – от адресанта к адресату – в трудах Р. Ингардена обогатилось понятием интенциональности. Выстраивая онтологическую схему бытия: абсолютное, идеальное, реальное, интенциональное, – к последнему Роман Ингарден относит произведения искусства. По его мнению, литературное произведение не тождественно эстетическому. Только благодаря своей

Введение

семантической потенциальности текст трансформируется в эстетическое произведение в процессе рецепции. Без рецепции текст остается семантически закодированным и ждет своей актуализации. Для реципиента текст даже после создания остается интенциональным: “Літературний твір – це суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою – текст, усталений на письмі... [В]ін не психічний, а трансцендентний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів” [43: 142]. Роману Ингардену принадлежит также идея о многоуровневости литературного произведения: план звучания слов, план предложений и группы предложений, план схематических образов и план предметов, которые представлены через чисто интенциональное состояние вещей, определенных значениями предложений. Концепции текста Р. Ингардена повлияли не только на “школу рецептивной эстетики”, но и на теорию уровней эквивалентности в процессе перевода, которая исходит из выделения в тексте оригинала ряда последовательных уровней и установления отношений эквивалентности между аналогичными уровнями содержания текстов оригинала и перевода [44: 61-74].

Как средство коммуникации, текст во всей сложности и многоаспектности рассматривается в семиотике не только с точки зрения автора, но и с точки зрения читателя (имеется в виду процесс восприятия, включенность социокультурного контекста).

Так, Жан Пиаже в работе “Психогенез знаний и его эпистемологическое значение” обращает внимание на реципиента, на то, что движущей силой познания, когнитивного акта, является не простая ассоциативная связь между аспектами, а ассимиляция объектов по определенным схемам, присущим субъекту: “Процесс познания невозможен без структуриации, осуществляемой благодаря активности субъекта” [45: 90].

Идея вслед за концепцией коммуникативной значимости формы литературного произведения Р. Ингардена (форма служит идее при установлении контакта с адресатом). Антонио Прието утверждает, что “максимальное приближение к смыслу будет достигнуто только путем оценки формы, посредством которой сообщает себя автор”. И далее: “Форма выражает проявление воли автора... [П]олучатель поэлементно восстанавливает для себя эту структуру” [46: 391-394]. М. Риффатер обращает особое внимание на стиль писателя, который, по его мнению, закодирован в произведении в соответствии с требованиями литературной коммуникации. “Впечатление”, создаваемое в уме адресата стилем

С. Руссова. Автор и лирический текст

писателя, является необходимой предпосылкой для декодирования сообщения [47]. О стиле произведения как установлении коммуникации пишет и Э. Ауэрбах: “Книга его [Петрония] – продукт высочайшей культуры, и он ожидает, что читать ее будут люди, достигшие тех же вершин общей и литературной образованности, так что им будут совершенно ясны все оттенки в нарушении этикета и все нюансы низкого языка и низменного вкуса... Стилистические различия между... сочинениями основываются в конечном счете на том, что они написаны с разных позиций и для разных людей” [48: 66].

В отечественной и зарубежной науке существует целый ряд трудов, посвященных проблеме восприятия и связанного с ним понимания. Это работы М. Бахтина о понимании как оценке произведения [49], А. Вежбицкой о понимании как переводе на “внутренний язык” [50], о понимании как интерпретации – П. Рикера [51], Р. Павилениса [52], Г. Рузавина [53]. Существуют и методики изучения реципиента. Так, Б. Мейлах, продолжая отечественные традиции исследования рецепции (Д. Овсяннико-Куликовский, С. Эйзенштейн, Л. Выготский), убежденно говорит о том, что “писатель, живописец, режиссер ориентируются на определенную “модель” восприятия... заданность восприятия, стремление предугадать его эффект – элемент самой творческой работы... Несомненно, с большей или меньшей степенью осознанности, ориентация автора на определенный тип восприятия...” [54: 201]. В качестве путей анализа восприятия он предлагает анкетирование, статистические и социологические опросы. Иной опыт изучения читательской аудитории был представлен контент-анализом [55; 56]. К примеру, В. Семенов при помощи определенного рода тестов выявил образы-стереотипы интегрированных и дезинтегрированных ситуаций брака в повествованиях авторов-мужчин и авторов-женщин, способствовавших накоплению негативных характеристик в сознании аудитории по отношению к институту брака как таковому [57]. Материалом для изучения рецепции могут быть письма читателей, критические выступления в печати, рукописные копии произведений автора, дневники, записные книжки [58; 59]. Есть и другие пути исследования восприятия.

В школе рецептивной эстетики внимание с проблем автора и текста вообще смещается на проблему воспринимающего сознания. Наделяя читателя когнитивной способностью создавать из данного текста собственный, Г. Р. Яусс и В. Изер рецепцию связывают с процессом чтения. Собственно, эта идея уже была высказана Я. Мукаржовским в

Введение

концепции художественного знака как социального и контекстуального феномена, соединяющего в себе одновременно функцию, норму и ценность [60]. Вольфганг Изер указывает уже на три аспекта взаимоотношений читателя и текста: процесс антиципации (т.е. предчувствия), ретроспекции (текст разворачивается в чтении последовательно, как жизненное явление) и собственно впечатление, вызванное сопоставлением текстуального и жизненного опыта [61]. Эти же процессы у Ганса Роберта Яусса наделяются существенным нюансом: стимулом рецепции, а именно, получением удовольствия. Так, три аспекта взаимоотношений читателя и текста наделяются у него тремя формами удовольствия: *poesis* (от встречи с текстом), *aisthesis* (от осознания этических ценностей) и *catharsis* (от идентификации с героями произведения) [62].

О сложности и многоступенности акта понимания говорят и другие авторы. Так, Януш Славинский представляет восприятие произведений не как декодирование, но как перекодирование, т. к. у читателя, в частности, поэтического текста, существуют индивидуальные коды – собственные поэтические склонности и привычки [63]. Иржи Левый, отождествляя процесс чтения и понимания литературного текста с интерпретацией исполнителем музыкального произведения и с работой переводчика, приходит к мысли уже не о коде читателя, а о его идиолекте, имея в виду вся парадигматику и синтагматику знаков и содержаний, которыми владеет воспринимающий индивидуум. Он практически уравнивает автора и читателя: “Степень понимания произведений читателем равняется... произведению активного идиолекта автора на пассивный идиолект адресата” [64: 288]. Творческая сторона восприятия еще более выпукло представлена в концепции креативности прагматики текста А. Мухелишвили и Ю. Шрейдера. Авторы ее исходят из творческого воссоздания смысла в восприятии текстов, порождающих семантику, в противовес текстам с инструктивной прагматикой, которые описывают заранее известные состояния действительности. А. Мухелишвили и Ю. Шрейдер сосредотачивают внимание на понимании поэтического текста как наиболее вероятного источника многих смыслов: “Понимание стихотворения связано не с пересказом его содержания..., но с порождением сопутствующих текстов-комментариев, выявляющих образную систему, звуковую структуру, внетекстовые коннотации... В силу того, что понимание поэтического образа обладает обязательной креативностью, порождаемые комментарии могут вступать

С Руссоа Диалог и лирический текст

друг с другом в противоречие или дополнять друг друга [А]дресат выбирает приемлемую для него интерпретацию понимаемого" [65: 6] Они приходят к выводу, что задачей понимающего является восстановление через полученный текст такой же тесной онтологической связи с автором, как и с тем, что он обозначил в тексте.

Разумеется, такая задача может быть выполнена только идеальным читателем (имплицитным, в терминологии Ж. Женетта). В действительности же, одному и тому же тексту могут соответствовать несколько содержательных интерпретаций, свидетельствующих о разных уровнях понимания (ср. проблему взаимоотношений автора и критики), либо вообще о непонимании.

Семиотика осмысляет проблему понимания непонимания также исходя из участников диалога: автора и читателя. Непонимание "по вине автора" может заключаться либо в алогичной малограмотной речи, либо в предъявлении читателю почти невыполнимых требований. Непонимание "по вине читателя" может заключаться в неподготовленности к восприятию данного текста или невнимательности при чтении [66]. Поскольку в акте коммуникации реализуются вертикальные уровневые среды (по Р. Ингардену), то понимание может быть достигнуто частично: понимание уровня языка и семантики, но непонимание на культурно-историческом, философском уровнях. Однако, как утверждают исследователи, "в процессе общения может возникать понимание более высоких уровней содержания при непонимании предыдущих уровней" [67: 67]. Кроме того, в современной литературе, в частности в поэзии, непонимание, которое прежде рассматривалось как дефект текста или читателя, может быть сознательно запланировано. И обратный случай, когда все порождаемые при восприятии тексты не дают адекватного постижения понимаемого, но профанируют постигаемый смысл. С этой точки зрения убедительной выглядит позиция Поля Рикера [68], предложившего концепцию герменевтического понимания текста (первый этап – более или менее объективный анализ текста, второй этап – процесс чтения, в котором актуализируется мир текста, и третий этап – экзистенциального и рефлексивного присвоения значений текста), результатом которого, итогом становится достижение понимания себя, своего "Я" через культурные тексты.

Перенесение веса с первого звена коммуникации на последний, признание творческого статуса не за порождением текста, но за постижением его послужило поводом для Р. Барта указать на процесс