

ЯНУШ СЛАВІНСЬКИЙ. СПРИЙНЯТТЯ ТА СПРИЙМАЧ В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ

Переклад із польської Катерини Сінченко

Перекладено за виданням: Janusz Sławiński. Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim // Janusz Sławiński Próby teoretycznoliterackie. – Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1992. – S. 69-93.

1

Маю на увазі висновки, які для дослідницьких проектів сьогочасної історії літератури виникають з ідей, концепцій та проектів, що справді постали під різними назвами – «естетика реценції та впливу», «історія літератури з перспективи читача», «поетика сприйняття» досліджень над «нормами читання» чи «стилями сприйняття» – були зведені до кількох загальних і добре спрощених тез. Такі спрощення звичайно ускладнюють розуміння того, якою мірою протягом кількох років наші уявлення про завдання та предмет історії літератури набули змін, ставлячи під сумнів методологічну модель дисципліни, що донедавна вважалась достойною безумовної довіри. Врешті це не означає, що банальна практика літературної історіографії зазнала якихось радикальних змін. Відомо, що еволюція методологічних принципів, означена головним чином у програмних деклараціях, і звичний перебіг досліджень, унаслідок якого маємо статті, монографії, упорядкування підручників тощо – це незбійні послідовності. Однак, річ у тім, що змінилися очікування, пов'язані з цією практикою, вже створено новий стандарт проблематики, яку повинна опанувати, а, отже, і горизонт сподівань, до якого та практика буде прямувати – більш-менш поволі.

Дві тези, що призвели до процесу методологічної переорієнтації сьогочасної історії літератури, я упорядкував би таким чином

Перша з них стосується ролі, яку відіграє авторська гіпотеза сприймача у внутрішньому упорядкуванні художнього твору, і яка є одним із головних чинників організації смислового матеріалу. Ця гіпотеза може мати різний вияв: схематично-ескізна або точна; передбачає образ читача бажаного чи навпаки такого, що відкидається та ігнорується; розглядає його як умовно вільного партнера «діалогу» чи забезпечує йому чисто рецептивну позицію тощо. Незалежно від того, яка позиція, читач завжди перебуває в подібному положенні у межах твору: становить систему відношення для комунікативної ініціативи автора. Впровадження такої гіпотези релятивізує та скеровує замисел художнього твору, визначає рамки, що обмежують можливе пересування автора, врешті сам автор говорить лише через когось – стає кимось означеним у структурі повідомлення.

У другій тезі йдеться про те, що цей уявний (удаваний, неявний, бажаний тощо) сприймач, який становить завершальний елемент комунікативності автора, відсилає – як майже все у художньому творі – поза межі такого твору: до моделей читацької поведінки, розповсюджених серед літературної аудиторії

«тут-і-зараз», до її прихильностей, сподівань та усталеної методики читання. Йдеться про аудиторію, до якої належить (належав) сам автор, який знає характерні для неї кути зору, поділяє її смаки та забобони, або ж знається з нею. Незалежно від того, наскільки закладений художнім твором сприймач відповідає позитивно чи всупереч читацьким ролям і позиціям, розповсюдженим власне у цій історично, географічно та соціально означеній аудиторії – він завжди є зрозумілою конструкцією стосовно тих ролей і позицій.

Насамперед такий художній твір постає завдяки своїй комунікативній силі – здатності просуватись траєкторією обігу, властивого літературному життю, протягом якого працює (працював) автор. Авторська гіпотеза сприймача визначає природний потяг художнього твору до того чи іншого читацького обігу; більш-менш успішно припасовує його до наявного ладу культурних, літературних досвідів різних середовищ і читацьких кіл. Метод, за допомогою якого ця перша – первинна – літературна аудиторія обирає твір, розуміє, оцінює, інтерпретує, можливо, тлумачить як нерозбірний, відкинутий чи просто непомічений, встановлює початкове значення твору, чи (що означає те саме) визначає початок його історико-літературного існування.

Однак – це наступна теза, важлива для поточних зацікавлень, які маю тут на увазі – зустріч твору з його першою аудиторією жодним чином не збігається з безапеляційним застиганням його семантики, а отже, визначенням його подальшої долі. Разом із переміщенням твору літературними аудиторіями, відмінними від первинної, у часі та просторі його початкова семантика підлягає переінакшенням, іноді передбачуваним. Зіштовхнувшись зі зміненими контекстами сприйняття – літкультур, норм лектури, досвідів та зацікавлень – художній твір поступово обростає прочитаннями та інтерпретаціями, які так чи інакше супроводжують його подальшу долю серед читачів. Зрештою, сказати «супроводжують» означає нічого не сказати: буває так, що ці читання та інтерпретації стають наче стіною, грубою і непробивною. Кожне середовище чи покоління лишає у ній пласт читацьких досвідів. Історія смислової реалізації художнього твору під час лектури – процес інколи претензійний, у якому сплітаються продовження та злами, тривалість певних методів прочитань та реінтерпретація прочитань попередніх. Різні, залежно від середовища та історії, типи сприйняття одного й того ж твору потім можна скласти, але ті сприйняття можуть також виключати й стирати одне одного.

Так, для представників програми історико-літературних досліджень, основні положення якої я тут згадую, може, геть сухо, з кута зору цілого процесу художній твір просто не дає змоги мислити себе як автономне явище. Розташований поза межами всесвіту своїх читачів, твір виявився б виссаним із якого-небудь значення і по тому викинутим з історії. Його королівство вважалося б геть не сьогосвітнім. Сприйняття, смисл та історичність художнього твору – три аспекти одного явища цієї концепції, а що у такому власне поєднанні вони мислимі, можна впевнитись за її найбільш значущими рисами. При цьому не підлягає сумніву обґрунтованість іншого трактування художнього твору – як твору, пов'язаного зі суб'єктом автора та системою

літератури, в межах якої цей суб'єкт творив (погоджуючись із нормами, що переважають, чи більш-менш упевнено порушуючи їх). А позначити цю ідею знаком питання було б справою нерозсудливою. Концепція твору як місткості, що накопичує та систематизує прочитання, становить щодо цієї ідеї поняття комплементарне, а не альтернативне. Аби уникнути непорозумінь, варто це прийняти без сумніву. Ніхто не в змозі заперечити, що значною смисловою частиною художній твір завдячує обмеженням, які окреслюють мову автора, а також правилам літературного коду оповіді. Аби цей смисл став виповненим, до художнього твору має промовити читач (тут перефразовую формулювання Барта) своєю лектурою, яка заштовхує смислову частину в рамки семантичної системи, часто дуже віддаленої від початкового коду. І лише така зустріч двох смислових «частин» художнього твору становить справжній об'єкт історико-літературних досліджень, а також щоразу розгортає декорацію цієї зустрічі. Читач – у тому розумінні, в якому ним цікавиться історія літератури – не такий уже невинний та безпомічний щодо твору: наближається до нього як той, хто попередньо сформований власним читацьким досвідом, уміє читати «як треба» відповідно до певної літкультури. Однак і сам твір, що доходить до сприймача, не такий вже цнотливий: насичений значеннями, наданими йому попередніми читаннями, заневолений експлікацією та судженнями, включеними у класифікацію та ієрархію цінностей. Читаємо художній твір, а в ньому неминуче залишились сліди давніших чужих читань...

Негоже було б стверджувати, що тільки сучасна наука відкрила і віддала належне питанню сприйняття та сприймача. Насправді ж дослідження сприйняття художніх творів та письменників у різні часи і протягом існування різних літературних аудиторій належали до кола зацікавлень академічного літературознавства, починаючи від позитивізму. І це не тільки більш-менш хаотичне врахування доказів читання чи зображення соціально-культурних умов, у яких розповсюджувались та функціонували художні твори. Звичайно такий підхід у дослідницьких практиках переважав, але інколи з'являлись упорядковані й теоретично обґрунтовані схематичні програми проєктів: від *Hennequina* до *Vodiki*.

Також поза історією літератури – в царині соціології літератури та досліджень читацької аудиторії як частини науки про книжку – у цілому виник досить непоганий метод науки про механізми і траєкторії сучасного обігу творів, про літературні аудиторії, про читацькі потреби, смаки, актуальність художніх творів, різновиди літературного успіху тощо, і таким чином про явища, що надто обходять істориків літератури. І тут також знання описового штабу нерідко супроводжували розвинуті теоретичні концептуалізації. Врешті, можна виокремити цілу низку різноманітних ідей, що з'явилися у межах естетики і філософії літератури (від Аристотелівського *katharsis* до Гегеля, і від Гегеля до Сартра), ідей, що постулюють розуміння художнього твору як «апеляції» чи «діалогу», акцентують увагу на тому, що є прихованою чи явною потребою читацького відгуку, апелюванням до співавторства з боку сприймача, а водночас і відгуком на такі апелювання, бажання чи потяг.

Але річ не в тім, що спостерігаючи це сьогодні, ми раптом не зауважили давнішого питання сприйняття і сприймача. А насправді в тому, що це питання було досить добре представлене у різноманітних термінологіях. Однак у домені інтересів історії літератури це питання містилось поза межами головного об'єкта досліджень. Воно могло бути як оціненим, так і недооціненим, але неодмінно перебувало поряд із головним об'єктом ієрархії. Проте й останній мав – у різних пропорціях – три складники: твір, авторські рішення, а також психологічно-суспільно-ідейно-літературний контекст, що висвітлює такі рішення та їхній продукт. Натомість наука рецепції твору, незалежно від того, яким чином вона була опанована, стала би своєрідним додатком до такої базової цілісності. Навіть як потрібна й цінна, вона все одно лишилась би нісенітницею, і з неї не впливли б істотніші висновки щодо досліджень головного об'єкта. На сьогодні новим є те, що питання сприйняття майже вдерлося у середину об'єкта зацікавлень історії літератури, перевернувши його попередній порядок. Особливо заслуговує на акцентування цей останній момент, позаяк таке вторгнення означає не просто збагачення попереднього об'єкта – додавання до його складників ще одного елемента, але й абсолютну зміну, внаслідок якої з'являється невідома до того композиція об'єкта досліджень.

2

Серед різноманітних зрушень, які у зв'язку з цим мали трапитись у сучасній літературознавчій думці, як особливо істотні я розглядаю чотири. Кожному з них приділю трішки уваги.

1. Власними очима можемо побачити чітку зміну методу бачення літературно-історичного процесу. Історія літератури, для якої основними одиницями є художні твори, постаті письменників та системи творчості, передусім у процесі літературної еволюції схильна пильнувати секвенцію інновацій, зламів, струсів, несподіваних вторгнень оригінальності, зміни парадигм (якісних, тематичних, стильових, ідейних), розривів неперервності тощо. Натомість впровадження у коло зацікавлень читання, читача, норм лектури та літературної аудиторії також віддає належне зовсім іншому баченню історико-літературного процесу, баченню, в якому домінують неперервність і тривалість. Це не історія революцій, державних переворотів, зухвалих актів спротиву нормі, а насамперед історія стабілізації судової практики, упертої підтримки напрацьованих зразків, конвенції існуючої сили безвладдя та повільних змін. Насправді важко було б твердити, що це історія, цілковито позбавлена елемента подієвості. І тут-таки натрапляємо на текстові закріплення осібних читань, а відповідно на докази явищ – серед яких є також понадто спектакулярні, яскраво відокремлені від тла; адже бувають лектури, що сильно суперечать стандартам і системам читання, прийняті читачами-новаторами (про них ще йтиметься далі). Це правда. Однак таке помітне для історика явище рідко впливає на поверхню – це можуть бути окремі острівці, а в найліпшому разі – невеликі архіпелаги. У своєму основному нурті ця історія збігає безголосо. Її подієва субстанція у переважній частині не має жодних зіндивідуалізованих закріплень, які могли б сказати нам про неї щось ближче –

власне у безпосередній спосіб. Ця історія доступна лише через непрямі докази, не завжди достовірні й досить багатозначні, та як об'єкт гіпотез, припущень та статистичних відтворень. Так чи інакше заледве зможемо досягти рівня можливих схем, які окреслюють багаторазове, повторюване та серійне у лектурних явищах. Щодо явищ як таких, чи просто одиничних, нічого іншого не можемо сказати понад те, що довелось «розігрувати»... Словом, якщо історія творчості та художніх творів нагадувала – у своєму основному потоці – сюїту драматичних сцен, то історію читання та сприймачів можна було б порівняти з повістю-рікою, в якій важливішим від того, що *здавалось*, є те, що *здавалось*. В обох випадках маємо справу з різними ритмами еволюції, які визначають відмінну періодизацію історико-літературного процесу. Зараз треба наново поглянути на справу цезур, вузлових точок, сегментів – в історико-літературному процесі. Часовий проміжок періодів і течій, який визначається змінами відповідних їм типів літературної аудиторії та стилів сприйняття, буде виглядати зовсім інакше, ніж проміжок тих самих періодів і течій, окреслений за допомогою дат публікації переламних, показових, шедевральних та епігонських творів.

2. Складність становить сама ідея історичності твору. Така історичність розуміється так, мовби художній твір *підчіплює ситуацію*, яку співтворить: окреслена фаза в біографії письменника; момент в еволюції колективної свідомості оточення; стан літературної системи (традиції), що дає шанс письменницькій ініціативі; множинність споріднених письменницьких ініціатив, що зростають із аналогічних прагнень (наприклад, спільнота, яка належить до течії, поезики чи літературної школи); сцена літературного життя, у якій письменник відіграє свою роль. Отож *підчиплення* твором *ситуації*, окресленої власне такими рівнозначними, полягало би в тому, що в кожному з перелічених посилянь твір – це наче *замикання* певного ланцюжка досвідів, кінцеве колісце серії, висновування проблеми, відповідь на очікування та різке усунення стану потенційності. Його історичність – це зв'язок із тим усім, чому покладено край: увінчує певну фазу біографії автора; як текстова артикуляція ідей (тимчасово) долає неокресленість та розподіл ідей, що витають у колективній свідомості; становить доповнення та інтерпретацію наявних норм та зразків традиції (наприклад, якісної); доповнює групу сучасних творів письменницькими рішеннями, до того часу відсутніми у ній: посідає до того незайняте місце у певній конфігурації текстів. Його вигідне або менш вигідне розповсюдження серед первинної літературної аудиторії є наслідком того, якою мірою автор спроможний вміститись у встановленому ладі літературного життя, прийняти пануючі у ньому комунікативні ритуали та показати вміння провадити ефективну гру з поширеними читацькими потребами.

Так вітчизною художнього твору було б «місце його передування». Щоб зрозуміти це як історичний феномен, маємо наполегливо простувати до відтворення ситуації, яка спричинила неочікувану появу твору в полі літературних висловлювань.

Проблематика сприйняття та сприймача додала до такого розуміння історичності твору ще й інше. Попередньо розвіявши впроваджену метафору,

варто було б сказати, що історичність тут ототожнена власне з від'єднанням художнього твору від ситуації, яка його спершу «зумовила», та з його вільним плазуванням у невідомому напрямку. Якщо у творі історичність виглядає як завершення чи визначення певного ланцюжка досвідів, то тут, навпаки, тішить дослідницьку уяву як поєднання можливостей, що становлять цілу серію випадків, які з'являтимуться у цілковито нових і непередбачуваних ситуаціях. Історичність твору – в такій перспективі – це його можливість існування та функціонування поза первинною системою координат, а також (що є рівнозначним) здатність включатись у відмінні системи координат. Одриваючись від біографії письменника, твір розпочинає свою історію у неперероблених біографіях читачів; адже кожна його лектура є шматком чиеїсь біографії, а попри неї – групи поколінь та середовищ. Випадаючи з означених заплутувань колективної свідомості свого місця та часу, твір поступово насичується ідейними змістами інших часів та місць. Відзначившись в існуючій системі традицій, він сам потім віднайдеться у межах традиційного репертуару, співтворячи систему відношень для наступних письменницьких ініціатив. Входячи свого часу до якоїсь групи споріднених творів, він поступово зазнає усамітнення і стає беззахисним перед найрізноманітнішими зарахуваннями та класифікаціями, зробленими за критеріями, які ніхто попередньо не міг би собі уявити. Віднайшовши себе поза звичайним порядком літературного життя, яке передувало його визначеній траєкторії суспільного обігу та царини впливу, згодом твір може підлягати – в змінених декораціях літературної комунікації – багаторазовим функціональним переключенням. Таким чином текст, що одразу призначався лише для кола приятелів письменника і задовольняв потреби на рівні рукопису, пізніше може стати канонічним текстом певної національної літератури, копійованим масовими накладами. Новаторський надлишок, відкинутий суспільством та небавом ним же забутий, в іншій епосі втрапить у список шкільних лектур; плебейські твори з часом сходять до репертуару елітарної літератури; своєю чергою художні твори високого стилю знижуються до рівня зразкових кічів...

Одно слово, з охарактеризованого тут кута зору твір є не стільки відповіддю, скільки питанням, яке завжди чекає на нові відповіді; не стільки остаточним розв'язанням, скільки завданням до розв'язання (на різні способи); не стільки доповненням, скільки потенційністю, яка щоразу вимагає доповнення сприйняттям.

Перша концепція історичності бере за основну цінність художнього твору – його оригінальність, натомість у другій такою основною цінністю є продуктивність художнього твору. Оригінальність – це проломина, яку своєю безпрецедентністю спричинює твір у закам'яній системі літератури. Оригінальність не є очікуваною через нормативи та таксономії письменницької творчості: з погляду розповсюджених стандартів очікувань є девіантним рішенням, у дивний спосіб недопасованим до наявного світу текстів. Уся оригінальність безповоротно та назавжди зрощена з історично означеною системою обставин; існує лише у поєднанні з нормами, яких уникає чи яким протиставляється. Відчутну якість художнього твору вона становить виключно

у стосунку до одноразового *hic et nunc* в історико-літературному процесі. Художній твір є оригінальним лише один раз – у своїй рідній синхронії; пізніше ця його властивість може бути щонайбільше згаданою і не може бути ані поновленою, ані реанімованою. Але й того, що з ним сталось, твір ніколи вже не втратить; навіть найбільший історичний досвід (а найболючішим досвідом є забування) він збереже у своїй минулій оригінальності. Натомість продуктивність – це така властивість твору, що виявляється у діахронічному вимірі. Оскільки можемо підтвердити факт існування продуктивності твору, остільки – і її поновлюваність, що значить здатність до відродження у змінених соціально-літературних кон'юнктурах. За продуктивність художнього твору свідчить розлогість та різноманітність реакцій, які були викликані протягом історико-літературного процесу. Говорячи про реакції на художній твір, маю на увазі ствердне чи полемічне відсилання до інших художніх творів, алюзії, пародійні репліки, використання його тематичного матеріалу, порушення впроваджених у ньому композиційних чи стильових рішень, але також і способи його розуміння та оцінювання, мови критичної інтерпретації, яким твір слугував за об'єкт, потяг і прагнення літературної аудиторії, які міг заспокоювати чи дратувати. Чим розлогішу, густішу і тривалішу сферу реакцій історик літератури спроможний зіставити із цим твором, і чим більш урізноманітненою (внутрішньо театралізованою) вона є, тим більше він схильний до оцінювання продуктивності такого твору. Якщо мірою оригінальності є проломина, зроблена художнім твором у межах наявної системи літератури, то міру продуктивності становить «рух у справі», який супроводжує його подальшу долю. Це не виняткові цінності, хоча звісно існують оригінальні твори з дуже невеликою продуктивністю та навпаки. Можливо, ознакою найбільш визначних, т. зв. шедевральних художніх творів, є винятково успішна взаємозалежність цих двох цінностей.

Дослідження, яким присвячена перша концепція історичності, щораз наближають нас до розуміння такого стану художнього твору, в якому він є семантично стійким: його сенс – визначений та абсолютно (принаймні переважною мірою) пояснений у своїх контекстових зіставленнях. Натомість коли включається друга з означених концепцій – об'єктом зацікавленості стає художній твір, семантично незавершений, позбавлений єдиного сенсу, ба навіть єдиного багатосенсу, все ще відкритий для нових оцінок та переоцінок, які у нього втручаються разом із поступовим процесом прочитання. Якщо ми прагнемо бути послідовними, то не повинні сприймати жоден із різновидів лектур, на які натрапляємо у цьому процесі, більш адекватними чи достовірними, аніж інші. Привілейовану позицію втрачає не тільки сприйняття художнього твору його першою – первинною – літературною аудиторією, але навіть те, що донедавна трактувалось як гарантія сенсу художнього твору: інтенція письменника (настільки, наскільки дослідник має до неї доступ). Нині ця інтенція є просто одним із лектурних явищ, причеплених до художнього твору, а не міркою, що визначає ставлення до його розуміння та розпізнавання. Вона визначає лише один із можливих варіантів повідомлення – аналогічно до будь-яких інших типів лектури, з якими це повідомлення зіштовхувалось під

час свого функціонування. Усе це разом схиляє нас до відмови від праці, яка мала б допровадити історика літератури до віднайдення способу читання та інтерпретації, найбільш властивого цьому твору, способу, який відповідає його найбільш істотному і непохитному сенсу, і відкриває його примарну функцію. Кажучи «А» – а значить, обстоюючи тезу про належність природі твору його сприйняттєвості, – такий історик не може забути решту алфавіту: твір є не лише сприйняттєвим, але також фактично сприйнятим, і власне під час сприйняття щоразу визначаються його сенс і функція.

Саме так більш-менш можна розуміти попередньо висвітлену думку, а саме, що проблематика сприйняття та сприймача ускладнила ідею історичності художнього твору. При цьому, треба по можливості ясно зазначити: нашкрябані тут дві концепції не конкурують між собою; вони здають справу щодо відмінних позицій твору в процесі літературної еволюції. Жодна концепція не повинна бути звеличеною за рахунок іншої, у той час як насправді вони одна одну доповнюють.

3. Також, поза будь-якими сумнівами, питання сприйняття і сприймача ускладнило сьгоднішні уявлення, пов'язані з морфологією літературного твору. Звісно, при цьому ми повинні означити той первинний стан, щодо якого ці уявлення здаються найскладнішими. За такий первинний стан можна взяти концепцію побудови художнього твору, яка усталилась під впливом ідей Романа Інґардена, а також ту, яку хотілося б визнати за відповідну попередній фазі структурного літературознавства. Із цих двох концепцій, може, найбільш показових для ергоцентричного нурту, хоча загалом різних із багатьох істотних кутів зору, вирізняється образ твору як структури, що нікому не належить і «спочиває», що так само протиставляє виокремлену ідентичність своїй генезі, як і своїй читацькій долі. Отже, відхід від цього різновиду підходів був у літературознавчих рефлексіях двотактним процесом.

Перший відхід пов'язаний зі прийняттям такої моделі художнього твору, в якій елементи відсилають не лише до себе та до цілісності, що їх охоплює (в порядку горизонтальному – рівневому та вертикальному – міжрівневому), а більше того – до відповідних категорій елементів, розміщених поза твором, у системі літературної традиції. Досліджуючи елементи повідомлення як вибрані з певних репертуарів, що лишаються у полі зору автора, сприймаючи поза цим те, що є у тексті – норми і парадигми традиції, чи визнаючи поза фенотипом твору його генотип, ми відсуваємо довершений твір на задній план відкинутих, заперечених чи занедбаних можливостей. Определений у такий спосіб художній твір визначає своє предметнення серед різних можливостей «бути-іншим-аніж-зараз». Готовому повідомленню ми повертаємо мовби динаміку його формування – рішенневий процес, унаслідок якого воно було сформоване. Цей процес відсилає, очевидно, до особи оповідача, автора, інакше він був би взагалі незрозумілий. Отже, маємо таку імплікативну послідовність: завершений текст імплікує існування своєї потенційності у традиції, своєю чергою долучення тексту до традиції імплікує існування рішенневого процесу, який координує та

пов'язує ці дві реальності, врешті рішеннєвий процес імплікує свій суб'єкт. Такого типу послідовність можемо віднайти в основі головних дослідницьких концептів сьогочасної історичної поетики. Завдяки цим дослідженням ми погоджуємось із думкою про те, що історичність та суб'єктивність – виміри чи аспекти власне структури художнього твору, а не винятково елементи контексту, який їх висвітлює.

Однак, дивлячись із позиції теми цього нарису, на більшу увагу заслуговує другий крок, що віддаляє нас від концепції структури художнього твору як такої що нікому не належить і «спочиває». Кажучи в цілому, такому крокові відповідають будь-які наміри, що межують із визначенням та характеристикою внутрішньотекстової комунікативної ситуації загалом і способу існування в художньому творі явного, імпліцитного чи віртуального (бо по-різному його називають) сприймача. Я не прагну вдаватися у тонкощі цієї проблематики, якої вже багато разів торкалися й обговорювали. Хотілося б тільки зауважити, що категорія віртуального сприймача поза сумнівом становить деструктивний чинник у межах структурної моделі художнього твору: створює безлад у стратифікованому порядку, бо не дає змоги приписати себе жодному рівневі організації художнього твору, і, що однак найважливіше, позбавляє їх основної риси – замкненості. Як би ми не формулювали концепцію віртуального сприймача, справно і виразно підкреслюючи його внутрішньотекстову екзистенцію, неодмінно ж ідеться про такий компонент, попри який *зовнішнє* – фактичні ситуації сприйняття – це можливість втиснутись у *внутрішнє* художнього твору. Це «слабеньке колісце» структури: цей віртуальний сприймач репрезентує щось, що можна було б назвати програмою чи сценарієм хорошої лектури, авторським проектом відповідних дешифраційних діяльностей, низкою знаків для кожного читача, аби той ідентифікував та сприйняв наведений для нього «кут зору», який дозволить йому оволодіти правильним сенсом художнього твору. Це означене у тексті завдання читач має так чи інакше розв'язати у своїй лектурі, незалежно від того, якою літкультурною мірою інструментарій віддаляє його від зображення віртуального сприймача.

Вивчення внутрішньотекстової комунікативної ситуації почалися буквально на замовлення історії літератури, яка на перший план висувала явище сприйняття. Уявлення про організацію твору зреформували таким чином, що пристосували його майже до можливості трактування як одиниці різновиду історії. Передусім стало зрозуміло (і то найбільша теоретична цінність), що морфологія художнього твору обіймає не лише те, що є структурним порядком, але й те, що більше уподібнює їх до поля, аніж до будови. Розпізнаний як структура, художній твір постає перед нами в аспекті своєї об'єктивності та стабільності; розпізнаний як поле – з'являється в аспекті своєї незамкненості, своєї двосторонньої суб'єктивності, і, як наслідок, піддатливості до інтервенції тих, хто коли-небудь та як-небудь будуть відігравати у ньому роль комунікативного сприймача. Структура робить із художнього твору річ, здатну простягатися в історичному процесі; як поле, твір здатний до існування в такому процесі, а також підлягає переформуванням.

Схоже, як і в попередньому пункті, тут також варто ствердити, що обидва аспекти власне тому, що протиставні, потребують спільного врахування. Один неминуче потрібен іншому. До структури художнього твору ми не маємо іншого доступу, лише як стати однією зі сил, що означають його поле. Своєю чергою поле можливої плинності твору ми можемо осмислити лише тоді, коли воно постає на тлі стабільної конструкції. Жоден із цих аспектів не випереджає інший; вони постають одночасно та зумовлюють один одного.

4. Нарешті слід нагадати про те, що проблематика сприйняття і сприймача змушує самого історика літератури наново усвідомити власну позицію (дослідника) стосовно текстів, які він аналізує і тлумачить. Вважаючи читацьку діяльність інтегральним складником об'єкта, який ним оволодіває, історик вже не може далі вдавати, що сам перебуває на якійсь складно-означуваній відстані від об'єкта, поза детермінаціями, що визначають положення читача, в безпечній царині Знання, де його інтерпретаційну працю не зруйнують – помилка, обмеження та упередження. Історик літератури починає усвідомлювати, що засоби, якими він диспонує, дослідницькі методи та міри цінностей – це щось невиліковно релятивне, підлегле тисненню літкультури середовища, в якому він здобував освіту та навички. Кажучи про художні твори, насправді він також промовляє до них (знову перефразую формулювання Барта) власне від імені цієї літкультури та її споживачів. Він провадить діалог із текстами як хтось, хто вміщений у павутину ролей та комунікативних позицій, які властиві для літературної аудиторії певного місця і часу. Свою дослідницьку ініціативу він приписує до історичного хороводу лектур художнього твору – замикає на цій хвилі цілу низку його прочитань. Після того історик включається як актор у картину історико-літературного процесу.

Звісно, його роль у спільноті читачів має певні загальні властивості, які не маємо проморгати. Передусім історик літератури зможе влаштуватися на будь-якій стадії рецепції художнього твору – починаючи від допустової інтенції автора. Наприклад, він може питати, що хотів сказати своїм сучасникам *Sienkiewicz* зображуючи козацькі битви в *Ogniem i mieczem*, але також може вдатися до розуміння цього роману через його перших читачів: зацікавитись, скажімо, ідейними істинами того оточення, яке репрезентував *Prus* у своїй рецензії на твір *Sienkiewicza*; або запитає, що додали до семантики цього твору пізніші міркування з приводу автора *Trylogii* – *Nalkowskiego* або *Brzozowskiego*; чи також, що абсолютно можливо, який спосіб читання цього роману усталився б у шкільному вивченні міжвоєнного періоду.

Порушуючи питання такого типу історик літератури експериментально входить у певні реконструйовані комунікативні ситуації, які ніхто, окрім нього, на той час не має випробовувати. У своїх дослідницьких працях він представляє, так би мовити, попередні прочитання, приймає властиві їм кути зору та мотивації, перебуває у межах літкультур, часто віддалених та чужих – і малозрозумілих у його часи. Уміння порушувати і виконувати такі справи вирізняє його на тлі будь-яких інших типових ролей і позицій читача. Це правда. Однак, незалежно від того, на якій стадії історичного існування художнього твору він намагається включитись, він не зможе-таки стерти, ба

навіть спинити вплив літкультурних стандартів, якому зазвичай підлягає. *Nalkowski* прочитував для (і від імені) середовища сприймачів, які належали до лівих лібералів інтелігенції зламу століть. Сьогоднішній дослідник, що прочитує *Nalkowskiego*, який своєю чергою читає *Sienkiewicza*, робить це також для (і від імені) своєї літературної аудиторії. Реконструюючи давніші пласти історичної семантики художнього твору, він вбудовує у неї новий пласт.

Ще донедавна історик літератури поводився так, мовби не знав, що робить насправді. Нині щораз частіше він воліє міркувати над реальною ситуацією, у якій перебуває. Що з того, що він буде без кінця удосконалювати методіку опису різновидів сприйняття художнього твору, якщо зіштовхнеться з тим фактом, що літературознавча діяльність також до них належить? Він відшукає у собі також потребу рефлексувати над системою читання, яку практикує, та над різновидами сприйняття, які інсценізує своїми починаннями. Таку саморефлексію він укомпоновує у досліджуваний об'єкт...

3

Зараз маю намір порушити декілька проблем, які пов'язані виключно з першим серед зазначених питань, а також трохи розказати про концепцію історико-літературного процесу, яка надає сприймачеві та сприйняттю значення конститутивних чинників.

Насамперед варто зауважити, що зацікавлення історика літератури цими явищами в жодному разі не призводить до того інтересу, яким вони наділені в соціологічних, книгознавчих чи педагогічно-психологічних дослідженнях читацької аудиторії. Певно, що це трюїзм, однак він має бути висвітлений із двох причин. По-перше, тому, що такі місця існують у літературознавчій проблематиці, в яких вона фактично перетинається з цими дослідженнями, а це може схилити до припущень, наче взагалі вона з ними суміжна. По-друге, тому, що в усіх цих контекстах виникають численні, з однаковим звучанням, назви і терміни («літературна аудиторія», «літкультура», «читач», «смак» тощо), що можуть навіювати враження, мовби в кожному з контекстів йдеться про той самий зміст, коли, як правило, маємо справу з мовними кліше, що цілковито приховують різні поняттєві конструкти.

Не вдаючись до надто ригористичних компетенційно-дисциплінарних розмежувань, врешті, як правило, безрезультативних, скажу лише, що історик літератури займається читацьким світом такою мірою (не хочу говорити, що виключно так), якою цей світ можна розпізнати як доповнення до світу літературних текстів. Ця формула є водночас і непевною, і загадковою – тому не випадає лишити її у такому стані.

Не докладаючи зусиль зможемо означити, що має містити в собі такий читацький світ. Передусім у ньому мають існувати ...читачі, люди, у житті яких серед інших подій також мають місце лектури творів художньої літератури. І це не лише епізодичні чи поодинокі випадки, але й елементи більш-менш сталої подієвої парадигми: змінно та із вловимою регулярністю розміщені у струмені життєвої діяльності такої особи. Вона має диспонувати відповідним потенціалом бажання, знання та уміння, що уможливить їй «заняття лектурами», а також допоможе розширити конфігурації прочитаних текстів.

Щоразу факт лектури пов'язує особу з означеним текстом, але водночас і з іншими людьми, які займаються чимось подібним, необов'язково стосовно того ж самого тексту – щоразу якоюсь мірою аналогічних текстів. Лектура – це особисте спілкування з твором, але також і своєрідна вистава для інших лектур, яка має ствердити приналежність особи до читацької спільноти. Про деяких представників спільноти ця особа знає, про деяких чула, про існування більшості може лише здогадуватись. Вона могла ніколи з ними не обмінюватись міркуваннями щодо текстів і читання, але тільки така група створює їй потенційні умови для таких комунікативних ініціатив. Так маємо другий складник читацького світу: літературна аудиторія (це агрегат різноманітних підгруп – верств, груп, оточень, кіл). Особа стверджує свою приналежність до тієї чи іншої частини аудиторії настільки, наскільки гра з текстом, до якої вона щоразу вдається, є зрозумілою діяльністю на тлі розповсюджених тут лектурних процедур. Зрозумілою – це не значить узгодженою з ними. Це може бути діяльність, неузгоджена зі стереотипом, але яка має тлумачитись тоді власне як – відхилення, відступ чи вибрик. Таким чином індивідуальне бажання має спрямовувати до якогось смакового стандарту у текстах означеного типу. Індивідуальний підбір інформації про літературні явища не може бути меншим за санкціонований мінімум, врешті індивідуальний репертуар уміння поводитись із текстом має викликати (хоч негативно) певною мірою відповідні поведження. Це все разом творить третій складник читацького світу: система читання, що має опертя у літературній аудиторії.

Зараз кілька слів про те, що вище я назвав світом текстів. Що він містить і яким є? Подібно як і читацький світ, він становить реальність, що належить до «тут-і-зараз», та яку розглядають як частину якоїсь – історичної – сучасності. Реальність вельми неоднорідну. Частково його можна було б порівняти з систематизованою та каталогізованою бібліотекою. Частково він нагадує архів, безладно заповнений мотлохом, у який рідко хто заглядає. Частково магазин чи виставковий залу, в якій у найрізноманітніших комбінаціях експоновано речі з написом «новий продукт», часто незрозумілого призначення й з особливо скалькульованими цінами. Врешті частково ми бачимо недовершену царину, неясність можливостей, що охоплюють нудьгування, наміри, утопії, аспірації, сферу того, на що покладаємось, чого прагнемо і на що очікуємо, щоразу схарактеризовану якоюсь помітною відсутністю.

По-перше, маємо справу з якимсь упорядкованим зібранням художніх творів минулого, з групою канонічного характеру: зараховані до неї тексти вже добре розташовані в означених підгрупах, закріплені у типологічній павутині, зрозумілі в усталений спосіб і тривалий час пов'язані з певними місцями у піраміді цінностей. По-друге, у гру вступає зібрання художніх творів минулого, однак позбавлене ладу й ієрархії. Тексти, які воно охоплює, до того не змогли подолати межі країни порядку, нехай колись перебували у ній, але потім ті тексти було позбавлено громадянства. Їхню долю важко передбачити: у цьому випадку, чи то тексти давні, чи такі, особливість котрих стає водночас некласифікованою і другорядною, чи позбавлені основного семантичного

тлумачення, або розглядаються як ті, що не варті такого тлумачення; словом – тексти, які полишені мовби завалюючі. По-третє, маємо справу із зібранням – як і попередні зібрання – невпорядкованим, складеним із текстів не освоєних класифікаційно, позбавлених властивої семантичної інтерпретації, неозначених чи суперечних щодо цінностей; однак у протиставленні до тих – з архіву – ці тексти принаймні не очікують покійно на свою долю: вони хочуть, щоб їх зауважили та оцінили, їх не задовольняє периферійне існування, вони відкрито потребують місця у системі літератури та справді загрожують її попередній рівновазі. Вони агресивні власне своєю сьогочасною агресивністю, позаяк репрезентують найреалістичніше «сьогодення» письменства – тільки-но з'явилися, і треба щось із ними зробити: дозволити, аби вдерлись у літературний центр, відмовити у праві вступу, впустити умовно чи проігнорувати. Врешті, по-четверте, перебуваємо у межах розмаїтих закликів запотребованої літератури, такої, яка має узгоджуватись із певними ідеалами, у межах дотичних постулатів, ба навіть, більш-менш підданих конкретним поглядам. Уся ця сфера закликів, постулатів і поглядів, у цілому розширена – але не тільки – за допомогою критики й письменницького програмотворення, трактується як зорієнтована на майбутнє опозиція до трьох інших категорій текстів; однак насправді вона завше становить ефект осмислення, нав'язуваного чи полемічного, якихось можливостей *implicite*, включених у них – на цей момент несприйнятих чи забутих.

Після таких необхідних розрізень я можу перейти до найбільш загадкового елементу формулювання, мовляв, читацький світ цікавить історика літератури настільки, наскільки вдасться його зрозуміти як доповнення до світу літературних текстів. Що значить у цьому випадку – д о п о в н е н н я ?

Якщо говорити якнайзагальніше, практику читання певної аудиторії можна охарактеризувати як процес, у якому зміщенню підлягають тексти, що належать до видозмінених вище категорій. Унаслідок такого зміщення закріпився їхній новий лад, або, що значить те саме, новий стан літературної традиції, який визначає можливості й тенденції подальшої письменницької творчості. Як бачимо, тут ми надаємо читачам роль динамічного чинника (і водночас такого, що відповідає ладові) текстового всесвіту. Мовби непомітно ми також змінили кут зору, якому до того у цих міркуваннях надавалась перевага. Спочатку йшлося про позицію тексту у читацькому світі; текст нас цікавив як місце, в якому збігають та зустрічаються різноманітні лектури, а разом із ними й досвіди різних читачів – і у ширшому вимірі – різних літературних аудиторій. Нині все змінюється; уже йдеться не про те, аби на літературу дивитись із перспективи сприймача, а, головним чином, про те, аби розглядати сприймача з перспективи літератури. У цьому аспекті сприймач постає перед нами як історично визначена точка, що підчіплює численні тексти, як місце, де нагромаджується якась їхня колекція. Так розглянутий – а власне цей аспект історик літератури має перемістити на перший план – сприймач просто є репрезентантом піраміди (чи пірамідки) «зарахованих» через себе творів. А відповідно щоразу можливих – у його літкультурній ситуації – до «зарахування». Те саме можна сказати про цілі

читацькі угруповання. У межах кожної літературної аудиторії (а у ній верстви чи групи) нагромаджується належна їй гора текстів – не цілковито підкорена, а певною мірою *здобувана та здобута*. Такого типу нагромадження і стоси текстів досі лишались власне поза межами зацікавлень історії літератури: не зовсім зрозуміло як їх описувати. Звісно це – важко заперечити – найбільш реальні історико-літературні групи творів, які нам нав'язують зі ще більшою очевидністю, аніж категорії художніх творів, які відповідають, наприклад, родам і течіям.

Читацька практика утворює багатократні розподіли, зв'язки і упорядкування серед текстів, що перебувають на доступній для неї вершині. Означає межу між просторами читаного й нечитаного, і в межах читаного – лінію, що відділяє читабельне від мало читабельного чи просто нечитабельного. Формує цілу серію та конфігурацію творів, давніх і нових, утверджуючи при цьому традиційну таксономію, чи поступово від них одходячи. Розповсюджені відмінності лектур призводять, наприклад, до генологічних зміщень творів. Переходячи з однієї родової категорії в іншу, художні твори окремо, ба навіть цілі родини художніх творів, вступають у зв'язки з художніми творами, з якими попередньо не асоціювались, або просто не могли асоціюватись (позаяк ті другі ще не існували). Таким чином, через сприйняття, твір лишається повторно вплетений у павутину інтертекстуальних відношень. Повторно, бо його первинне вплетення здійснив уже автор, який додав свою оповідь до певного оточення чужих оповідей, превалюючи їх, наслідуючи, продовжуючи, або, навпаки, відштовхуючи чи приглушуючи. Часто здається, що ці повторні інтертекстуальні зв'язки, які формуються за рахунок читань і читачів, цілком затуляють первинні заплутування твору (особливо давнього) та залишають їх, можна сказати, у стані спокою. Тільки лектури знавців (екзегетів) можуть повернути художньому твору його місце в уже забутій констеляції текстів. Справа не лише у нових (і завжди нових) міжтекстових зв'язках, бо разом із ними з боку сприйняття перетинаються і проглядають цілісності вищого ряду: літературні конвенції, репрезентовані в цих текстах.

Понад усе однак привертає увагу те, що розігрується в кожній літературній спільноті між чотирма раніше виокремленими мною реєстрами текстів. Так, лектурами у цьому всесвіті завше займаються мовби від імені котрогось із реєстрів, незалежно від того, чи вони пов'язані з належними йому художніми творами, а чи також охоплюють художні твори з інших реєстрів. У цьому другому випадку такі лектури в і д і м е н і дають змогу сприймачам оволодіти текстами, які вони не трактують як безрезультативно близькі, дозволяють сприймачам включити їх до власного репертуару, знешкодити та освоїти, чи, навпаки, вибити з минулої бездіяльності, по можливості відсунути поза межі прийнятності.

Найбільш стабільний характер мають лектури, для котрих позитивною системою відношення є приклади читання, усталені стосовно художніх творів, які вкладаються в усистематизований канон традицій (визнаних як «класичні»). Способи сприйняття саме цих художніх творів підлягають, ясна річ, якнайповільнішим змінам. Однак вони перенесені поза відповідний їм реєстр

текстів і трактовані як універсальні норми правильного читання – стосовно всіх текстів, навіть тих, які ще не з'явилися. Особлива роль надається їм у ситуаціях, коли вони лишуються протиставлені творам третього реєстру – з «новими продуктами» сучасності. Тоді вони мають завдання для літературної аудиторії – спростити роботу з іще ніде не упорядкованими текстами, полегшити опанування їхньої неозначеності та безладу, а також спростити їхнє сприймання. Одне слово, мають зменшити пізнавальний дисонанс, що виникає під час зустрічі з невідомим. Так досліджені засади розуміння, категоризації та оцінки дають змогу деякі із цих нових творів одразу впровадити королівським шляхом до канону чи принаймні розташувати поблизу, або ж запхати в архів, що є найбільш результативним способом розправи з речами небезпечними чи не надто означеними. Одна з форм освоєння нових текстів – умовно зарахувати їх до канону – наче взяти на пробу, на примірку. Більшість творів за короткий час відпадає, і таким чином більш докладного роз'яснення щораз вимагала б стійкість інших творів. Як приклад такого механізму тестування можна навести списки шкільних лектур – тією мірою, якою вони охоплюють твори сучасної літератури.

В опозиції до стабільних практик лектури, спертих на канон, лишуються будь-які, інакше зорієнтовані, типи сприйняття, хоча, як правило, слабші та більшою мірою розпорошені. Наприклад, читацька активність письменників і критиків-програмотворців, або й ідеологів, імплікує напрям: від бажаної утопічної літератури до всіх інших рівнів доступного світу текстів. Так зорієнтовані лектури – в основі ревізійністичні і радикальні – стимулюють зміни ієрархії у межах основного канону, часто визначають початок кар'єри текстів, які до того перебували в архіві, а серед сучасних текстів провадять виразні розрізнення та класифікації. Своєю чергою для критиків, що опікуються сучасною літературою (на відміну від критиків-програмотворців чи критиків-мрійників), її досвід насамперед будуть визначати критерії та стандарти читання давніших творів. Таким чином зорієнтовані лектури, звісно мають виявляти найрізноманітніші порухи так само в каноні, як і в архіві, а також переміщення текстів поміж цими двома секторами. Врешті завдяки лектурам дослідники літератури мають не лише можливість дбайливо зберігати канон, але також нерідко знаходити скарби в архіві та вносити їх до канонічної сфери.

4

Зазначалося, що історія читання та сприймачів (досліджена в літературознавчому аспекті) постає перед нами як історія істотно зредукованого елемента події. Не індивіди та лектури осібно є для неї головними одиницями, а великі та масивні цілісності, такі як літературні аудиторії, загальні ритуали прочитання, системи та стилі читання. Це все правда. Однак треба відразу зауважити, що ситуація для того, хто прагнув би присвятити дослідницьку працю цій історії, виглядала би досить парадоксально. Ось різновид доказів, які змушують першочергово скерувати увагу власне на сприйняття, – якби їх назвав Лем – сингулярні, а зрозуміліше – суб'єктивно релятивні. Хіба здивує те, що першою чергою захочеться вслухатись

у щось найбільш чутне. Якби дослідник міг перейти до впорядкування записів, які його просто інформують щодо чийось читацьких досвідів? Очевидно, він має на тому затриматись. Але йти далі тоді буде вкрай важко. Бо як власне через ті багатозначні записи одиничних читань він мав би добратись до широко розлитої ріки анонімних і прихованих сприймань? Спочатку дізнатись про вірогідні репрезентації інших? Вельми ризикована гіпотеза. Докази, до яких вдаємося, творяться в кожній епосі верствою знавців – письменників, критиків, екзегетів, коментаторів – яка тим різниться від інших верств аудиторії, що творить текстове утривалення дій лектури. Історик літератури намагається звичайно у різні способи пробратись крізь одиничність і подієвість таких доказів, аби розпізнати приховані поза ними надіндивідуальні стандарти сприйняття літератури. Інколи це йому вдається і приносить цікаві результати. Однак справа у тому, що ці надіндивідуальні стандарти все ще не випроваджують його з верстви знавців; далі він має у полі зору однорідний простір, залюднений переважно тими, хто на літературні тексти реагує власними текстами. Зрештою навіть код сприйняття пласту знавців принаймні не без клопотів дає змогу мислити себе поза межами зафіксованих лектурних подій. Насправді й тут – подібно як і в світі творів – маємо справу як із «шедевральними» лектурами, наділеними значною нормотвірною силою, що започатковують певний стиль читання, так і з лектурами конвенційними, наслідувальними, що пасивно репродукують посвячені моделі. Однак серед читань знавців для історика найбільш помітні та цікаві ті, які вирізняються релятивно високою мірою незгоди зі стереотипами сприйняття, що часто мають характер виразно конкурентний або полемічний щодо інших читань, налаштовані експериментально та ревізійністично. Докази, що про них говорять, скеровують увагу дослідника передусім саме на себе, на своє значення та індивідуальну значимість, натомість меншою мірою інформують його про лектурні коди, що мають опертя у якомусь читацькому зібранні.

Чи все це має означати, що історія сприймачів, майже всупереч своїй природі, має бути опрацьованою головним чином як історія фахівців читання?

Такий висновок викликав би напевно сильний спротив у більшості представників «історії літератури з перспективи читача». Їхній інтерес схиляється сьогодні щораз частіше до практик читання із багатьох поглядів, протиставлених тим, фаховим, а саме – шкільній рецепції літератури. Остання також не є прихованою: лишає по собі різноманітні текстові докази, ба навіть у велетенській кількості. От тільки вони не мають жодного значення, себто утривалення окремих лектурних подій і читацьких індивідуальностей, але виключно настільки, наскільки вони серійні та повторювані, зрелятивізовані не до одиниць, а до основного суб'єкта – Школи. Шкільне навчання поза сумнівом є базовим механізмом, що стабілізує канон літературної традиції, який освічує аудиторію (та нею освічений). Норми читання, які нав'язує школа, утворюють найбільш розповсюджену – для більшості читачів єдину і доступну – систему лектури. Це базова система – у стосунку до неї формуються всі інші. Коли після цього історик літератури вивчає докази лектур елітарних, новаторських чи єретицьких, то, як правило, має справу з проектами, для яких негативну

систему відношень становлять застигли моделі та методи шкільного сприйняття.

Здається, що читання знавців і читання шкільне позначають дві крайні можливості у межах історії сприйняття та сприймачів, яку трактують як частину історії літератури. У просторі поміж ними містяться будь-які інші варіанти читацької активності, однак про які історик літератури досі не може надто багато сказати. Він може до них дістатися виключно об'їзними шляхами – через непрямі докази. Дисципліна, якою займається історик літератури, ще належним чином не готова навіть до інвентаризації таких доказів, також ще рано порушувати питання, чи можна буде її нормально інтерпретувати...

листопад 1979

Переклад надійшов до редакції 13.03.2015

Прийнято до публікації 16.03.2015