

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ЯЗЫКОВ

На правах рукописи

СЕВИНДЖ ТОФИГ ГЫЗЫ РЗАЕВА

РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА И НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ
ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

5718.01 – Мировая литература (немецкая литература)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени доктор наук по филологии

Научный консультант: доктор наук по филологии, профессор
Горхмаз Хаси оглу ГУЛИЕВ

Баку – 2017
СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
I ГЛАВА. МЕСТО РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ МЫСЛИ	
1.1. История восприятия литературных произведений	11
1.2. Проблема художественного вымысла	27
II ГЛАВА. ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ В РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКЕ	
2.1. Ханс Роберт Яусс об истории литературы	97
2.2. Проблема конкретизации и реконструкции литературного произведения	125
2.3. Рецептивная эстетика и социалистический реализм: некоторые точки схождения и расхождения	157
III ГЛАВА. ПРОБЛЕМА ЧИТАТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА.....	
3.1. Взаимовлияние произведения и автора («Будденброки» и другие произведения Томаса Манна)	168
3.2. Типы читательских портретов в романах Германа Гессе	190
3.3. Сходства и различия тематических и мотивных аспектов в творчестве Германа Гессе и Томаса Манна	209
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	220



ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Читатель занимает обобщающую и завершающую позицию в триедином («писатель-произведение-читатель») художественном процессе. При этом если первые два элемента (писатель и произведение) являются единовременными актами (писатель живет и творит в определенном времени; он не может «перешагнуть» через выделенный ему судьбой отрезок времени, а текст произведения фиксируется при его издании и может быть изменен только по инициативе самого писателя), то читательское восприятие неизменно разворачивается во времени и разветвляется в пространстве: писатель в целом и каждое его произведение в отдельности приобретают динамизм опосредованно, через калейдоскопическую изменчивость читательского восприятия. Невозможность определить во времени границы читательской аудитории (теоретически любая книга может быть прочитана бесконечным числом читателей) позволяет охватить все верные и неверные, полные и неполные, новые и устарелые способы чтения – восприятия – литературно-художественного произведения.

История западного литературоведения выявляет на первый взгляд парадоксальный но, по своей сути, закономерный, рождающийся из самой логики хода литературоведческой мысли факт: почему-то художественно-эстетическая мысль в течение долгого времени «не замечала» читателя, этого одновременно субъекта и решающего этапа литературного процесса. Вследствие этого такой важный фактор, как читательское восприятие, оставался вне поля зрения. Однако при более глубоком проникновении в суть проблемы вскрывается закономерность данного «запоздания», безразличного отношения к проблеме читателя. Во-первых, как было указано выше, читатель является элементом завершающего этапа литературного процесса, поэтому логично рассмотрение этой проблемы именно после детального и всестороннего изучения феноменов автора и произведения. Во-вторых, какой бы сложной и противоречивой не была бы личность автора, какой бы не был

масштаб проблематики произведения, они имеют определенные границы во времени и в пространстве. Что до читателя, то он не вмещается ни в какие временные и пространственные рамки: каждый читатель в зависимости от особенностей своей эпохи и своей личности – от ее эрудиции, идеологических предпочтений, мироощущения, темперамента и характера – как новый читатель по-иному и каждый раз неожиданно – под собственным углом зрения - воспринимает художественное произведение.

Изучение читательского восприятия заставляет совершенно по-новому рассмотреть, казалось бы, исследованные вдоль и поперек личность художника слова, и сами произведения. Всестороннее рассмотрение особенностей читательского восприятия выявляет основополагающую специфику его априорного отношения к произведению: с одной стороны, произведение должно представиться в качестве незнакомого текста, открыть невыявленные стороны действительности, с другой – «ответить» на ожидаемые конкретным читателем и обществом эстетические и идеологические запросы. Априорное ожидание – отношение читателя к художественным произведениям - определяет и априорное ожидание – отношение художника к читателю. Если бы не существовало «горизонта ожиданий» читателя, то есть, если творчество писателя в целом и каждое его произведение в отдельности лишены конкретного адресата, то, естественно, деятельность писателя лишена целенаправленности, художник творил бы вхолостую. Это значит, что изучение особенностей читательского восприятия художественного произведения, в конечном счете, является предпосылкой целостного исследования художественного произведения. С этой точки зрения рецептивная эстетика является огромным, однако, лишь первым шагом в подлинном и всестороннем исследовании литературного процесса. Это определяет актуальность темы: рецептивная эстетика, с одной стороны, открывает путь к целостному изучению литературного процесса, но с другой стороны – позволяет пройти обратный путь: в свете восприятия читателем художественного произведения по-новому

оценить отдельные художественные образцы и творчество писателя в контексте эпохи.

Предмет и объект исследования. Под определенным углом зрения рецептивная эстетика является обобщающим результатом развития западной, в первую очередь немецкой эстетической и литературоведческой мысли позиций XIX-XX столетий, которая от ранних исследований литературного процесса с системного и всестороннего изучения личности художника слова постепенно, подчас зигзагообразно, но неизменно приближалась к фактору читательского восприятия. С этой точки зрения суть, значение, а самое главное – движение литературоведческой мысли к рецептивной эстетике могут быть раскрыты только в контексте основополагающих литературоведческих концепций, таких как феноменология, герменевтика, франкфуртская школа, структурализм, постструктурализм, постмодернизм и другие. Особенно следует отметить роль американской рецептивной критики в формировании немецкой эстетики. Эти литературоведческие концепции составляют в целом те предпосылки, которые способствовали появлению рецептивной эстетики.

Рецептивная эстетика, особенно такие ее понятия, как актуализация смысла, его выстраивания, «горизонт ожидания», коммуникативные определенности и неопределенности, контекст, эстетический опыт и эстетические изыскания составляют *объект исследования*. А *предметом исследования* являются произведения Германа Гессе «Степной волк», «Демиан», «Игра в Бисер», «Нарцисс и Златоуст» и другие, а также произведения Томаса Манна «Смерть в Венеции», «Будденброки», «Королевское величество», «Фьоренза», сборник рассказов «Тристан» и другие.

Цель и задачи исследования. Целью данного исследования является определение места рецептивной эстетики в системе современных западных литературоведческих концепций, диалектику ее взаимоотношения с другими литературно эстетическими концепциями, выявление особенностей изучения и оценки литературно-художественных произведений с точки зрения восприятия реципиента, отношения к нему художника слова.

Данная цель может быть достигнута при условии выполнения следующих задач:

- изучить диалектику взаимодействия рецептивной эстетики с ведущими литературоведческими и эстетическими концепциями XX века;
- выявить предпосылки и пути становления и развития рецептивной эстетики в контексте развития западной гуманитарной мысли II половины XX столетия;
- определить место и значение рецептивной эстетики в системе литературоведческих и эстетических концепций Запада в конце XX – начале XXI веков;
- рассмотреть особенности отношения рецептивной эстетики к немецкоязычному литературному процессу XX века;
- отобразить специфику восприятия реципиентами различных художественно-литературных произведений;
- показать отношение рецептивной эстетики к практике социалистического реализма.

Научная новизна исследования. Рецептивная эстетика, по крайней мере, в том виде, в каком она представлена в творчестве своих ведущих представителей, таких как Х.Р.Яусс, В.Изер, Х.Вайнрих в основном преподносится в качестве свода теоретических положений. Однако известно, что, каким бы точным и обобщающим не было то или иное теоретическое положение, оно раскрывает свои коннотации и смысловое разнообразие именно в процессе применения к конкретному литературно-художественному материалу. В этом процессе то или иное теоретическое положение не только выявляет скрытые в теоретическом отношении потенциальные возможности, но и доказывает свою состоятельность. Исходя из этого, в диссертационной работе впервые в истории рецептивной эстетики, на примере «прочтения» классиков немецкой литературы XX века Т.Манна, Г.Гессе и других, подвергнуты испытанию её основополагающие принципы.

Рецептивная эстетика исходит от идеи, что художественное произведение возникает в процессе встречи литературно-художественного текста с читателем. Это означает, что лишь «обратная связь» читателя окончательно замыкает цепочку «автор-произведение-читатель». Однако в работах представителей рецептивной эстетики крайне редко встречаются попытки наглядно и на конкретных примерах показать особенности этой обратной связи, обосновать её, опираясь на живую ткань художественного слова. Это связано в первую очередь с тем, что освоение литературно-художественного текста носит динамический характер, постоянно меняется от читателя к читателю и во многом зависит от его индивидуальности, идеологических и эстетических предпочтений. Это означает, что в методологическом плане рецептивная эстетика вынуждена решать проблему встречи неизменного, постоянно равного самому себе текста и непостоянного, всегда неожиданного читателя. Игнорируя данный факт, представители рецептивной эстетики не учитывают, что в процессе восприятия читателем художественного текста наряду с инвариантными составляющими, определяющими интенциональность писателя, существует и бесчисленное количество вариантов, являющихся результатом впечатления читателя. Выявление инвариантов художественного текста, предлагаемых писателем читательской аудитории наряду с вариантами, и возможных вариантов, конструируемых конкретными читателями в зависимости от объективных и субъективных факторов, является основополагающей научной новизной настоящей диссертационной работы.

Разработка темы. Как известно, рецептивная эстетика в качестве направления в критике и литературоведении возникла в Констанцкой школе при Констанцком университете в работах таких известных исследователей литературного процесса как Х.Р.Яусс, В.Изер, Р.Варнинг, Х.Вайнрих, Г.Гримм и другие. В своей работе «История литературы как провокация» (262, с. 208) В.Изер совершает попытку перебросить мост через пропасть, разделяющую литературу и историю, «историческое и эстетическое познание», там, где

остановились обе школы». В данном случае исследователь имеет в виду марксистский и формалистический методы (см. также: 51; 53; 56; 63; 70; 83).

В. Изер в своем труде «Апеллятивная структура текста» (259, с. 28) исходит из неопределенности, которая неизбежна в любом художественном произведении: текст не отражает действительность, а вторгается в нее. С этой точки зрения В.Изер создает предпосылки для исследований Н.Лумана (264, с. 203-219) об априорном превосходстве функции над структурой. Одновременно немецкие теоретики (в особенности конца XX столетия) пришли к выводу о проблемах, с которыми приходилось сталкиваться рецептивной эстетике. Так, например, Г.Гримм в своей книге «Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie, mit Analysen und Bibliographie» (195, с. 326) отмечает, что сложность предмета исследования рецептивной эстетики не позволяет создать ее стройную теорию.

В русском литературоведении некоторые проблемы освещены в коллективном исследовании «Зарубежное литературоведение 70-х годов: направление, тенденции проблемы» (48, с. 359). Однако чисто идеологическое отношение к проблеме затрудняет объективную оценку значения рецептивной эстетики.

В азербайджанском литературоведении сведения о рецептивной эстетике содержатся в очерке, включенном в книгу Г.Кулиева (13, с. 93-130).

Методы исследовательской работы. Учитывая специфику исследуемого материала и цель диссертационной работы, основными методами изучения теоретических проблем рецептивной эстетики и применения ее основополагающих принципов в художественно-литературном процессе были избраны: метод описания рецептивной эстетики, сравнительно-сопоставительный метод, позволяющий выявить причины полноценной включенности рецептивной эстетики в общий поток литературоведческой мысли XX – начала XXI века и её специфику; контекстологический метод, выявляющий отношение художников слова к читателю.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Как известно, рецептивная эстетика является одной из последних, классических, но вместе с тем обобщающих концепций не только в Германии, но в определенной степени на Западе. Данный статус рецептивной эстетики требует от ее последователей рассмотрения отдельных художественных произведений и литературного процесса в целом под определенным углом – с точки зрения читателя. Подобный подход вынуждает критиков и литературоведов пересмотреть свой статус, отказаться от исключительности своего видения, полноценно и уважительно оценить эвристические возможности «рядового» читателя.

Что касается практической значимости настоящей диссертационной работы, то, по нашему мнению, изучение творчества писателей или отдельных произведений через призму принципов рецептивной эстетики позволяет под качественно новым углом зрения рассмотреть многие, на первый взгляд устоявшиеся, проблемы литературоведения на всем постсоветском пространстве, в том числе в Азербайджане. Кроме того, исследование может быть использовано в качестве учебного материала в процессе обучения в магистратуре и в докторантуре.

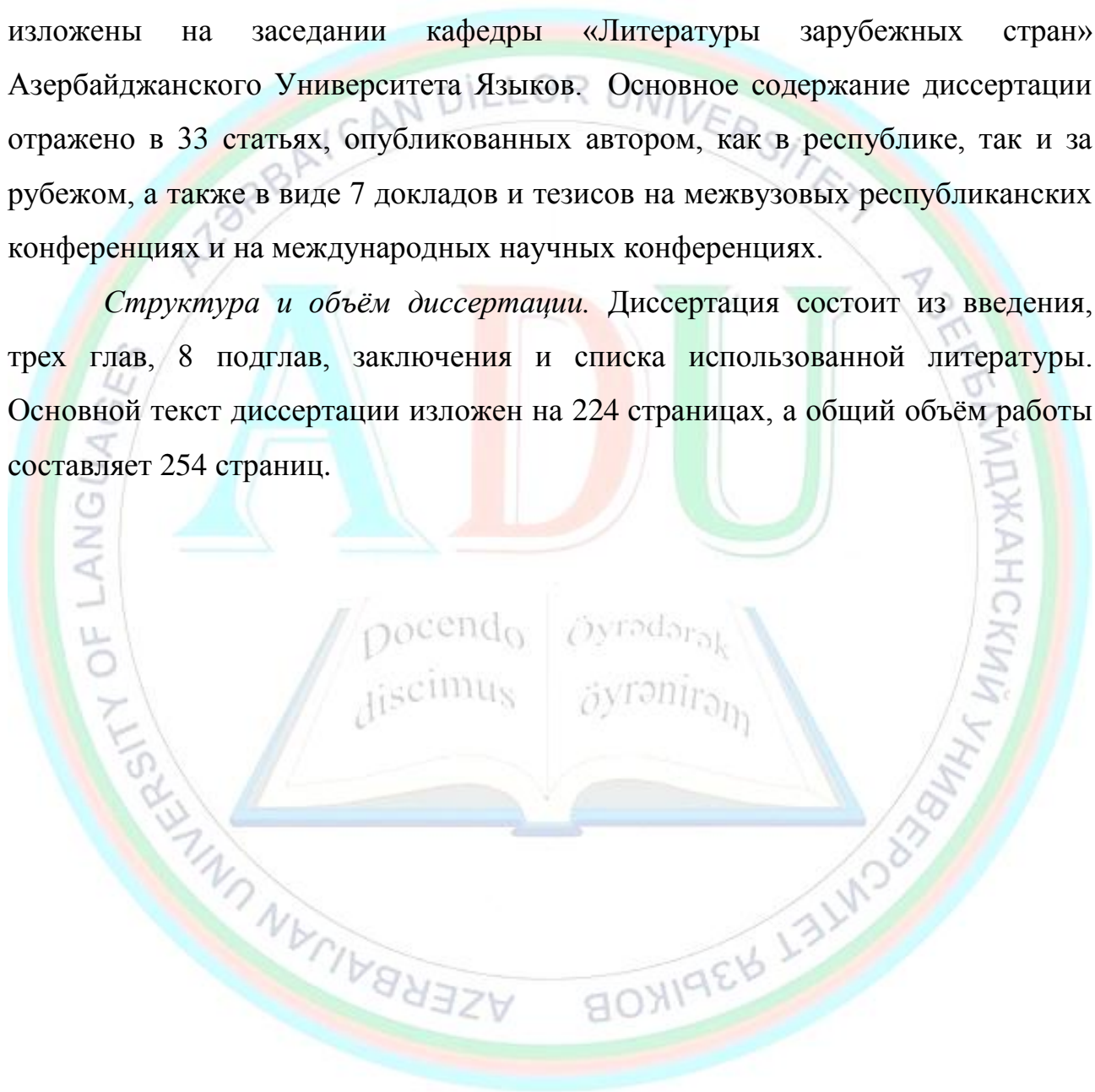
Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

- рассмотрение истории литературы с точки зрения стимулирования появления новых литературоведческих концепций и их развития;
- изучение особенностей читательского восприятия – его варианты и инварианты, динамика его изменений в различные эпохи;
- конкретизирование и реконструкция художественного текста с точки зрения читательского понимания и интерпретации;
- обоснование причин тесного «сотрудничества» с герменевтикой, выявление особенностей понимания и интерпретации в герменевтике и в рецептивной эстетике;
- выявление точек сходства и различия между рецептивной эстетикой и теорией социалистического реализма;

- исследование специфики художественного вымысла, его отношение к действительности и проблемы восприятия их двуединства читателем;
- анализ особенностей отношения к воображаемому и виртуальному читателю в произведениях Г. Гессе и Т. Манна.

Апробация диссертации. Основные положения диссертации были изложены на заседании кафедры «Литературы зарубежных стран» Азербайджанского Университета Языков. Основное содержание диссертации отражено в 33 статьях, опубликованных автором, как в республике, так и за рубежом, а также в виде 7 докладов и тезисов на межвузовых республиканских конференциях и на международных научных конференциях.

Структура и объём диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, 8 подглав, заключения и списка использованной литературы. Основной текст диссертации изложен на 224 страницах, а общий объём работы составляет 254 страниц.



I ГЛАВА

МЕСТО РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ МЫСЛИ

1.1. История восприятия литературных произведений

Опыт литературно-художественного исследования в диахронном срезе убедительно доказывает, что наибольшей эффективности и конкретности можно добиться тогда, когда в качестве объекта изучения берётся самое характерное для творчества художника слова произведение: именно такой подход позволяет выявить конкретику художественного образца, но намечает основополагающие способы выявления специфики всего его творчества. Как отдельное произведение, так и творчество писателя в целом открыто читательской аудитории.

Вследствие этого мы приступаем к основной задаче литературно-исторического изучения: литературное произведение с точки зрения структурной эстетики понимается как эстетический знак, который адресован обществу и выполняет определённые общественные функции. Мы не должны упускать из виду не только его существование, но и его восприятие; мы должны учитывать, что оно эстетически воспринимается, интерпретируется и оценивается читателем. Только вследствие этого восприятие произведения объекта чтения приводит к его эстетической реализации, только вместе с ней, оно становится в сознании читателя эстетическим объектом. Это значит, что оценка находится в тесной связи с эстетическим восприятием. Оценка предполагает масштаб эстетической ценности, который, однако, не стабилен, так что оценка произведения с точки зрения исторических источников также не является твёрдой и неизменной величиной. Поскольку масштаб ценности и литературная оценка постоянно изменяются в историческом развитии, постольку естественная задача исторической науки – охватить эти изменения;

динамика ценности художественного произведения такова: «как только литературное произведение опубликовано или распространено, оно становится собственностью общественности, которая принимает его с точки зрения ее актуального художественного восприятия» (371, с. 81). Распознавание масштабов этого восприятия в области литературы является одной из самых главных задач историка, чтобы литературный процесс воспринимал особенности рецепции произведений и ее актуальную оценку со стороны читающей публики и отдельных читателей. При исследовании литературного развития мы подвергли обработке произведение с целью охватить его эволюционную значимость – не учитывая то, как оно в действительности в эстетическом плане оказывало воздействие и как оно оценивалось в эволюционном ряду. Теперь наше внимание переносится на произведение как на эстетическую ценность. Для этого мы должны изучить развитие эстетического сознания, поскольку оно имеет сверхиндивидуальные качества и включает в себя обусловленное временем отношение к словарному искусству. Здесь нужно затронуть один важный момент: читатель не впервые знакомится с литературно-художественным произведением. До этого он прошёл через знакомство с творчеством многих писателей. Но данный курс всегда неполон и недостаточен, и каждое новое произведение является новым этапом в его художественно-литературном совершенствовании. Субъективные оценочные элементы, которые вытекают из временной психической диспозиции читателя или его личных симпатий и антипатий, должны отличать исторические источники критики от литературной нормы, потому что цель нашего познания и есть именно те переходы, которые обладают характером исторической общественности. Собственно, речь идет о восстановлении литературной нормы в историческом развитии, чтобы проследить, таким образом, отношения между этим эволюционным рядом и развитием литературной структуры. Естественно, что несколько элементов этой нормы включаются в произведение при его зарождении. Ян Мукаржовский характеризовал литературное произведение с этой точкой зрения как «динамичное равновесие разнообразных

норм, которые были прикладной, частично положительно, частично отрицательно» (76, с. 99) (см. также 78; 83; 87; 93).

Довольно детально рассмотрев данную проблему, добавим ещё то, что как раз определяется существованием комплекса норм времени: каким способом, сохраняя свою оригинальность, произведение приспосабливается к нормам литературы и включается в его хронологический состав. В упомянутой статье Я.Мукаржовский описал основные качества эстетической нормы: ее отношение к новым произведениям определяется динамичным напряжением. Причем произведение часто обладает способностью давать норме новое направление. Как правило, эта норма отклоняется от первоначальной и даёт новую художественную концепцию. Поэтому произведение не всегда должно оцениваться положительно, когда оно согласовывается с нормой, так как эстетическое ожидание может быть направлено на что-то новое, на отклоняющееся от нормы. Наблюдения за избранными нами нормами в их эволюционной непрерывности позволяют проследить взаимоотношение между этим историческим рядом норм и историческим рядом существующих литературных произведений или же за развитием литературной структуры. Между ними всегда господствует определенное параллельное взаимоотношение, так как образование нормы и образование новой литературной действительности исходят из общей основы, то есть от литературной традиции, которую они пытаются превосходить. Тем не менее, нельзя идентифицировать оба ряда друг с другом, так как все жизненные разнообразия, литературные произведения берут начало как раз от динамичного напряжения между произведением и нормой. Самый распространенный вариант состоит в том, что литературное развитие опередило литературный вкус, так что литературная норма отстает от литературного развития. Эта тенденция находит своё отражение в немецкой литературе первой половины XX века: творчества таких художников слова, как Томас Манн, Герман Гессе, во многом определяют нормы, которые были заданы художественной практикой и эстетико-теоретической мыслью XIX века.

Однако может произойти, что противоположный вариант начинает диктовать условия, особенно если критика, которая принимает функцию эволюционного носителя литературной нормы и которая осуществляется только дополнительно в литературном творчестве, навязана читателю (54; 62; 81; 85). Мы должны заметить, что эстетическое восприятие определяется не только традиционными принципами, но и требованием новых конкретных произведений, которые могли бы соответствовать неопределенным, скорее внутри ощущаемым, чем формулируемым представлениям о, до сих пор не воплощенной, литературной красоте: знакомство с каждым новым художественным произведением – это своего рода диалектика традиции и новизны. Поэтому основой ценностной нормы эпохи является, естественно, определенное состояние литературы: её потенциальные возможности «прислушаться к вызовам эпохи и ответить на них, удовлетворить эстетические потребности общества и каждого читателя в отдельности. Однако норма может выполнить данную задачу при условии, что она является предметом постоянных попыток преодоления. Так что литературная норма застывает в строгой стабилизации только в виде исключения. Тем не менее, происходит и такое, что литературная теория определяет для художественной практики «заоблачные» нормы, не основываясь на литературной реальности, а именно, либо как историческая аномалия (различная догматическая поэтика), либо как утопическая программа или как постулат нормы, который не осуществляется в полном объеме. Литературные нормы и постулаты образуют исходный пункт для оценки. Мы можем вообразить литературу той эпохи не только как комплекс наличных литературных произведений, но и должны представлять их себе так же, как комплекс литературных ценностей. Горизонт интересов и знаний литературной публики определенного народа или определенного слоя общества охватывает определенную массу произведений, которые упорядочивались в определенной ценностной иерархии. Каждое новое произведение включается определённым способом в эту литературу и подвергается читателями инстинктивной, часто не до конца осознанной оценке.

Эта оценка, естественно, имеет смысл для стабильности приоритета литературной ценности только тогда, когда она публикуется, то есть представляется на суд читателю – с этим связана самая важная функция критики.

Так же как и задача истории литературы охватывать все богатство отношений, которые вытекают из полярности вымысла и действительности произведения, также динамика, которая определяется полярностью произведения и читательской публикой, должна быть предметом исторического описания. Таким образом, мы охватываем, в прямом смысле этого слова, литературную жизнь, в которой произведения принимают предметы эстетических восприятий и оценки, которые часто имеют большое значение не только в эстетической области, но и в общественной жизни данной читательской аудитории.

Восприятие литературно-художественного образца позволяет рассматривать историю литературы или отрезки литературного процесса под совершенно новым углом зрения; в таком случае произведение и его восприятие выступают в качестве своеобразного поля напряжённости, которое меняется в зависимости от характера восприятия. Оно проявляет себя следующим образом:

1. Реконструкция литературной нормы и комплекса литературных постулатов времени (88; 96; 107).

2. Реконструкция литературы эпохи, т.е. количество произведений, которые являются предметом живой оценки, и описание иерархии литературной ценности времени (186; 197; 209).

3. Изучение конкретизаций литературных произведений (современных и прошлых), т.е. изучение формы произведения, с которой мы сталкиваемся при понимании данного времени (особенно в критической конкретизации) (11; 15; 20).

4. Изучение сферы действия произведения в литературной и вне литературной области (25; 42; 72).

Все эти частные задачи, конечно, взаимосвязаны. Решение данных задач свидетельствует, естественно, не только о фиксации всех фактов, которые взаимосвязаны с упомянутыми задачами, но и о выяснении основных тенденций процесса развития. Природа этого процесса, направленного на постоянную изменчивость, препятствует выявлению смысла отдельных произведений. Так как, в частности, нужно учитывать, что в общественном организме, которому принадлежит сборник литературной продукции, существуют несколько слоев, которые всегда ориентируются на другую норму – здесь речь идет о соответствующей поколению определенной дифференциации (литературная норма сыновей, отцов, дедов) или о вертикальной классификации литературной публики (литературно-эстетически образованный круг читателей, читательская аудитория периферических литературных произведений). Как раз, поэтому тщательный литературно-исторический анализ избежит генерализации, которая не учитывает богатую классификацию литературной нормы. Сознание существования локального, соответствующего поколению и вертикального распределения публики читателя, призывает к изучению взаимоотношений литературных вкусов этих общественных типов читателей.

С изучением задач, которые мы перечислили выше, выявляются в полном объеме следующие методологические проблемы. Мы обозначаем здесь только самые важные:

- *Реконструкция литературной нормы.*

Прежде всего, нужно выявить источники, определяющие литературные нормы и позволяющие их исследовать в том случае, если они носят парадоксальный характер.

1. Нормы в литературе фиксируются, задерживаются, то есть по этим популярным среди читателей произведениям измеряются и оцениваются новые или остальные произведения. Это значит, что, фактически, нормы задаются и контролируются читателями.

2. Нормативная поэтика или литературная теория «узаконивает» читательские пристрастия и определяет «правила», которым и «должна» руководствоваться литература данной эпохи.

3. Отзывы критической оценки литературы, точки зрения и методы этой оценки и критические требования к литературному творчеству - это самый плодотворный источник. Внимание историка должно быть направлено в особенности на эту критическую деятельность, так как она представляет, так сказать, единственный реликт активного и оценивающего профессионального отношения читателя с произведением. Критик, который принимает участие в литературной жизни и ориентируется в произведениях, имеет в обществе свою установленную функцию. Его долг - высказываться о произведении как об эстетическом объекте, выявить эстетическую и общественную ценность произведения и тем самым добиться его конкретизации, то есть его образа с точки зрения эстетического и литературного ощущения его времени и выразиться о его ценности в системе действительной литературной оценки, причем он определяется критическим мнением, в каких отношениях и в каком объёме произведение выполняет требования литературного развития. Краткосрочной задачей историка литературы является наблюдать, как критик воспринимает эту функцию и вместе с ним обсуждать, как поэты выполняют свою функцию относительно данной литературной задачи, то есть, совпадают ли требования, поставленные критикой перед литературным процессом и степень их выполнения. Существуют эпохи, в которых критика не способствует развитию литературы и выступает скорее тормозящим элементом развития, а в других она – движущая сила развития; есть эпохи, где она помогает публике при изменении её литературного вкуса, в то время как в других она заботится о сохранении традиционных ценностей прошлого. Тем не менее, есть также времена, в которых она пренебрегает некоторыми своими функциями, например, оценкой или описанием конкретизаций произведений, что, естественно, имеет свои последствия для системы ценностей времени: иерархия оценки подвергается колебаниям и литературный вкус вступает в фазу

неограниченной многозначности. Критик исходит из определенных постулатов и использует определенный метод, который пытается распознать историк. Хотя элементы научного системного анализа имеются в критических рецензиях, мы не можем приравнять критические методы к методам научного анализа произведения или литературно-исторического исследования. Таким образом, явно подчеркнутая психологизирующая точка зрения в критике на рубеже столетий (например, этнопсихология Хемингуэя) – это, к примеру, не только следствие научного опыта важности психических моментов в произведении, но и связи с литературной нормой, которая подчеркивает психические элементы как постулат в литературном творчестве. Критические методы помогают конкретизировать и оценивать произведение с точки зрения конкретных, выдвинутых современностью постулатов, литературно-исторические методы позволяют понимать и интерпретировать произведение в контексте исторических явлений. В прошлом, часто казалось, что границы обеих областей нарушались на практике, что критик невольно выступал в качестве историка (Ф.Х.Шалда), и в лучшем случае историком критики (А.Новак). Поэтому литературно-исторические произведения могут быть до определенной степени также источником познания нормы, а именно особенно произведения, посвященные истории литературы, в которых она подчеркивала оценивающее мнение; вердикт критика выносится независимо от исторических фактов, но с точки зрения данных постулатов. Здесь нужно подходить осторожно и, конечно, индивидуально к каждому случаю. Если мы говорим о норме и о постулатах, то нужно подчеркнуть, что постулаты должны касаться не только расположения материала с технической точки зрения, то есть охватить не только структуру произведения. В упомянутой статье Я.Мукаржовский ставит в ряд также этические, социальные, религиозные, философские и так далее постулаты с нормами, которые касаются идеологически-тематических вопросов литературы. С этой точки зрения те постулаты кажутся задачами, которые решаются посредством литературного произведения с помощью эстетической функции. Можно проследить так же,

как восприятие произведения переносится в области идеологических и жизненных постулатов времени, которые оказывают влияние и на его эстетическую оценку. При восприятии любого художественного произведения с тематическими элементами всегда проходит отношение между жизненной реальностью и ее оценкой, передаваемой посредством художественных способов на другую сторону реальности. Так что оценка эстетических качеств произведения также является результатом сложного процесса, который обусловлен структурой жизни данного времени и его оценкой, что и представил Я.Мукаржовский в своем исследовании "Estetic kafunce, norma a hodnotaja kosocialni fakty" (Эстетическая функция, эстетическая норма и эстетическая оценка как социальные факты) (330).

Каждое произведение, которое становится предметом оценки, сталкивается в этих отношениях также с привычками и с обычными представлениями воспринимающего коллектива, так что на его заднем плане происходит конкретизация произведения данного времени, оценка может быть теперь положительной или отрицательной. Произведение с необычной и с необоснованной литературной и общественной традицией темой воспринимается так же, как образец книги, как новое художественное преодоление в соответствии с нормой тематики (12; 17).

Оценка литературных произведений с точки зрения религиозных, социальных, этических идей может выделяться в литературной норме настолько сильно, что эстетическая функция произведения чувствуется живой только там, где она поддерживается единодушным идеологическим целевым направлением (мы напоминаем о религиозной точке зрения в средневековой литературе). Однако существуют определенные границы между эстетическим восприятием произведения и его идеологической оценкой. Как только оценка произведения ориентируется только на действительность, о которой она что-то сообщает, и прекращает интересоваться произведением и его построением, как только произведение оценивается только с точки зрения достоверности его сообщения, а не с точки зрения поэтического качества в данном тексте,

исключается как раз тот существенный элемент из поля наблюдения, который так значительно отличает эстетический знак от остальных символических комплексов, которые имеют лишь функции сообщения. Такой интерес, направленный только на сообщение, больше не принадлежит к области литературно-исторического исследования, тем не менее, это может быть предметом культурно-исторических исследований, которые опираются на литературное произведение как на источник. Тем не менее, с методологической точки зрения мы не должны упускать из виду, что литературное произведение относительно своей эстетической функции может оцениваться только с определенной осмотриельностью и при соблюдении своей функции как исторического источника, так как сообщение данного произведения также может быть подчинено этой функции, когда произведение очень часто перенимает многозначность и допускает несколько интерпретаций значения.

- *Реконструкция ценностной иерархии в литературе определенной эпохи.*

Человек окружён фактами и явлениями действительности. Эти факты и явления имеют для него различные ценности в зависимости от множества факторов: от их реального и возможного участия в его жизни, от угла зрения, под которым он рассматривает их, от способов, которыми они вписываются в его жизнь и так далее. В его оценке явлений действительности содержится внутренняя потребность в преодолении ненадежности и неопределенности по отношению индивидуума и всего человеческого общества к явлениям. Подобное отношение характеризует также эстетическое восприятие (77, с. 333-356).

С литературно-художественной точки зрения здесь речь идет о поддержании постоянного уровня напряженности, которое формируется существованием литературных произведений, с одной стороны, и общим механизмом их восприятий, благодаря читателю, с другой стороны. Другими словами: в оценочном акте читателя критика произведения сталкивается со структурой литературной нормы (27, с. 112).

Внимание историка литературы сосредотачивается на том, что составляет объем и содержание литературы в данную ветку эволюционного развития. Здесь мы подразумеваем актуальный литературный процесс, именно если он превращается в составную часть сознания читателя. В данном случае речь идет не об исторических литературных данных, которые не являются предметом интенсивного интереса читателя и которые, поэтому остаются, время от времени без активного эстетического воздействия. Мы исследуем, какие произведения современных и более древних авторов были популярны, и какие отношения существовали с современными и прошлыми литературными направлениями. Мы осознаем, что не каждое произведение, которое публикуется, соответствует требованиям времени, вкусам современных читателей, хотя, например, оно может позже являть несомненную ценность. Естественно, существуют произведения, которые сразу, с момента появления, становятся исключительно исторической ценностью. И наоборот, случается, что произведение включается как составная часть в актуальный литературный процесс. Парадокс заключается в том, что эти произведения могут быть исключены уже давно из "высшей" литературы или вообще были восприняты как произведения низкого литературного вкуса (культ народной песни, культ нравоучительного пения) (273, с. 92-93). При изучении литературного сознания оно служит методологическим требованием, которое особенно тщательно учитывает социальную основу дифференциации литературного вкуса. Можно исследовать, в каком отношении находится репертуар обширных категорий читателей с репертуаром читателей "высокой" литературы, насколько широк диапазон интересов читателя, компактна и гомогенна ли читательская аудитория в своих литературных пристрастиях, или она распадается на несколько закрытых групп и так далее (24, с. 372). В данном случае мы имеем дело с социологическими аспектами литературного произведения, вернее, с проблемами отражения социальной проблематики в художественном произведении, в его восприятии читателем и особенностями воздействия на читательское восприятие действительности. Тем не менее, исследователь

допустил бы серьёзную методологическую ошибку, если бы исходил исключительно из жизненных условий тех или иных социальных групп при создании литературно-художественных образцов, адресованных этим слоям общества. Независимо от социального происхождения человек интересуется не только проблемами общественного класса, к которому принадлежит, но и проблемами всего общества, а в более широком контексте – проблемами всего человечества. То, что здесь существуют определенные отношения между литературным вкусом и жизненными условиями определенного слоя общества, нельзя подвергать сомнению, но вместе с тем интересы читателя не сводятся только к конкретным прагматическим целям. Так же, как и в развитии литературной структуры, главные каузальные моменты развития сохранились на более ранней стадии литературы, так и развитие литературной нормы определяется, прежде всего, причинами, которые начинаются с возникновения структурного элемента в организации литературной нормы, так как новый этап разработки выводит на передний план как раз те компоненты, которыми пренебрегали в предшествующей норме. Развитие литературной нормы можно структурно объяснить. Однако все же при образовании нормы и исторической ценности в известной мере сказывается вмешательство гетерономных элементов. Издатель, книжный рынок, реклама – это основные факторы, которые могут влиять на оценку творчества отдельных писателей, того или иного произведения, но также внезапные и резкие повороты в политических событиях. Нужно отметить, что политическое давление определённых властных структур может способствовать изменению эстетических норм. Историк преследует цель выявить отношение этих гетерономных элементов на имманентных условиях новой организации литературной нормы и наблюдает, ускоряют ли эти внешние вмешательства автономное развитие или замедляют его. Или – как новые нормы и новые оценки вопреки препятствующим вмешательствам извне находят своих толкователей и интерпретаторов или стараются уклоняться от давления таким образом, что оно становится неэффективным. Но отметим, что истинные эстетические нормы определяются

не только этим вмешательством. Внешние вмешательства могут способствовать также отдалению друг от друга способов литературного производства и литературной нормы. Тем не менее, этот конфликт не может продолжаться до такой степени, что все точки соприкосновения исчезали, так как, все же, литературная норма, даже если она сама оказывает влияние на возникновение произведения, зависит более или менее от имеющегося литературного творчества. Литературные постулаты могут отклоняться порой очень существенно от возможностей данных литературных ситуаций, но если речь о том, как должна выглядеть литература, то она не должна беспрерывно передвигаться в области фикции, она должна исходить из литературной действительности как основе последующего усилия (21; 33; 42).

- *Восприятие литературных произведений и их конкретизация.*

Если история литературы стремится исследовать существенные моменты переходов в истории литературного процесса, то ей придется не только определять положительную или отрицательную оценку литературного произведения или подбирать определенный ключ ко вкусу читателей, но и предстоит в историческом истечении времени также наблюдать изменения в конкретной форме литературных произведений с точки зрения формирования и эстетических вкусов читателей. В стадиях формирования художественной литературы её история определялась, главным образом, наличием отдельных произведений с точки зрения ценности и исследовала, как такая ценность понимается критиками, и находится в кругу читателей. Различия и разногласия в оценке интерпретировались как ошибки и недостатки литературного вкуса на основании предположения, что существует единственная "правильная" эстетическая норма. Тем не менее, историки литературы, эстетики и критики никогда не приходили к общему и безусловному мнению в отношении к такой единой и "правильной" норме. Так как нет правильной и унифицированной эстетической нормы, нет также и единой оценки, и произведение может превратиться в предмет неоднократной оценки, причем его форма непрерывно подвергается превращениям в сознании воспринимающего, который каждый

раз конкретизирует его. Термин «конкретизация» впервые употребил Роман Ингарден в своей книге «Литературное художественное произведение». Он также выдвинул требование о необходимости исследования судьбы литературных произведений в их конкретизациях. Вместе с тем Роман Ингарден считал структуру произведения изолированной от творчества писателя и от литературного процесса и неподвижной и не учитывает динамику развития вышеназванной литературной структуры. Поэтому он полагал, что произведение могло бы конкретизироваться таким образом, чтобы проявлялись все его эстетические качества; отличие было бы только в конкретизации компонентов произведения, которые в своем существовании были бы неполны и могли быть дополнены силой воображения читателя (например, схемы описания) (253, с. 262-263). Если мы, тем не менее, рассматриваем историческую литературную норму, замкнутое состояние структуры в произведении, с одной стороны, и изменяющие этапы развития с другой стороны, то ясно, что не только нуждающиеся в дополнении места, но и эстетическая эффективность всего произведения вместе с его конкретизацией подвержены постоянным изменениям (57; 66; 106). Как только при восприятии произведение входит в новые отношения (измененное языковое состояние, новые литературные постулаты, измененная общественная структура, новая система умственной и практической ценности и т.д.), так сразу можно ощущать эстетически эффективными именно те качества, которые ранее не так явственно проявляли себя, так что положительная оценка может опираться на полностью противоположные причины. Как раз поэтому задачей истории литературы является исследование изменений конкретизаций в восприятии читателей литературных произведений и отношения между структурой произведения и развивающейся в русле литературного процесса эстетической нормы, так как мы, таким образом, обращаем внимание на произведение как на эстетический объект и пытаемся выявить общественное значение его эстетической функции. Если при изучении литературного развития мы делали акцент на его познание, что представляет собой новое явление в ряде существующих произведений, то

при изучении литературной жизни мы делали акцент уже на то, что произведение при эстетическом восприятии стало действительным в сознании тех, которые образуют литературную общественность. Общественная и эстетическая значимость произведения зависит от того, какие качества оно потенциально содержит относительно развития литературной нормы. Если литературное произведение положительно оценивается также при изменении нормы, это значит, что оно имеет большую жизненную силу, чем произведение, эстетическая эффективность которого исчерпывается по мере падения нормы времени. Восприятие произведения сопровождается также его конкретизацией, а изменение нормы требует, в свою очередь, новой конкретизации произведения. С методологической точки зрения нужно подчеркнуть, что критические конкретизации служат нам, прежде всего, источниками, так как они растолковываются произведением с точки зрения всей системы ценностей и способствуют присоединению произведения к литературе; в критических мнениях имеется упадок или недовольства аргументами. Недостаток такого подхода заключается в том, что в нашем распоряжении имеются лишь заметки и наши источники не всегда равноценны, так что историческая картина жизни литературного произведения обязательно зависит от изобилия и качества источников (371, с. 293-296).

Специфические методические проблемы возникают тогда, когда мы прослеживаем восприятие произведения в чужой литературной среде. Так, перевод – это в известном смысле конкретизация, которая осуществляется переводчиком. Оценка в чужой читательской аудитории и критике, которую вызывает произведение при переводе, часто отлична от оценки в его родной среде. Это объясняется не только включением произведения в чужую культурную и языковую среду, но также инородными эстетическими нормами.

- *Внутрилитературная и внелитературная форма функционирования литературных произведений.*

До сих пор мы говорили о функционировании литературного произведения с точки зрения реакции у читателя, а также у типичных

посредников между произведением и читателем, критиков, когда произведение превращается в объект эстетического восприятия. Но произведение, которое влияет определенным образом на читателя, может оказывать влияние также на его действия, мышление и чувство, так как это становится составной частью его психической жизни. Прежде всего, это оказывает влияние на литературный вкус поэтов среди читателей и поэтому может влиять на их литературное творчество, и это при том, что сами они этого не осознают. Таким образом, мы добрались до проблемы влияния, которую мы выше наблюдали уже под генетическим углом зрения. Там мы исходили из готового произведения и исследовали обстоятельства, которые влияли на его происхождение и форму так, что другое литературное произведение могло раскрываться как источник или как фактор, способствовавший тому, что произведение принимало свой актуальный фактический вид. Теперь мы изучим литературный процесс с противоположной стороны: в этом случае в центре внимания находится не влияния, которые воздействуют на формирование произведения, а влияние самого произведения на читателя и общественную жизнь, и нашей задачей является охватить все те литературные явления, зарождение или эстетическое функционирование которых зависят от существования исследуемого произведения. Если мы говорим о литературном функционировании произведения, кроме случаев непосредственного сознательного или бессознательного влияния, мы не можем забывать также те случаи, когда новые литературные произведения могут преодолеть лишь на заднем плане уже устаревших и по форме и по содержанию произведений, на фоне которых они эстетически в полном объеме выделяются как их противоположность. Это обычно происходит там, где сюжет не изменяется, но его восприятие различно, или сюжет сохранился, но выразительные средства изменились, или где речь идет о преодолении нового художественного искусства более старым (378, с. 121-122), (см. также 101; 108; 198).

Наряду с литературной действительностью произведения, мы можем наблюдать также действительность во внелитературной области, особенно если

развертывание проблемы литературно-эстетическими средствами способствовало ее решению в жизненной практике. Вообще известно, что именно эстетическое качество поэзии может настолько сильно возбуждать читателя, что способ может оказывать влияние также на его мировоззренческие установки и даже поведение. Вспомним об известных случаях, как воздействуют литературные типы людей на стилизацию общественных типов моды, как мораль произведения влияет на мораль общества, как общество присуждает произведению функции в борьбе с осуществлением определенных социальных, экономических и национальных требований и так далее.

Особенное место занимает в этом отношении тенденциозная литература или так называемая дидактическая поэзия, в которой внимание на внелитературную деятельность – составная часть намерения автора. Тем не менее, при таком исследовании мы оказываемся уже на территории, где литературная история сталкивается с интересами исторических наук, которые с ее точки зрения могут обсуждать величину этой внелитературной деятельности лучше, чем историк литературы, концентрирующийся на области литературных феноменов.

1.2. Проблемы художественного вымысла

Рецептивная эстетика в качестве одного из ведущих направлений в немецком литературоведении связана как с гуманитарной мыслью XX века, так и с ведущими общеевропейскими литературоведческими концепциями. Это вполне логично: в течение всего XX столетия западная гуманитарная мысль (философия, социология, психология, литературоведение и т.д.) непрестанно стремилась хотя бы на теоретическом уровне преодолеть расщепленность, которая характеризует состояние общества. Это связано также и с общей установкой рецептивной эстетики как литературоведческой концепции. Как известно, рецептивная эстетика исходит из идеи, что любое художественное произведение осуществляет себя только в процессе «встречи» с читателем: нет

контакта с читателем (т.е. если читатель не прочитывает литературных книг), нет и произведения, какими бы художественно-эстетическими качествами оно ни обладало. Эта общая установка во многом определяет взаимоотношения рецептивной эстетики с другими литературоведческими концепциями как немецкого, так и западного происхождения (1; 2).

В самом истоке зарождения западного литературоведения биографический метод стоит, по мнению представителей данного метода, «подлинной, решающей субстанцией литературного (и шире – культурного) творчества является конкретная, индивидуальная личность самого автора» (47, с. 11).

В течение всего XIX века со стороны различных литературоведческих направлений и школ, а в XX веке известными американскими литературоведами Уорреном и Уэллеком в книге «Теория литературы» этот метод подвергся во многом справедливой критике. Действительно, данный метод неизбежно приводит к «психологическому редукционизму, стремлению растворить литературную критику в психологии и тем самым лишиться собственного предмета и собственного подхода к литературе» (98, с. 133). Но вместе с тем игнорирование роли творческой личности не позволяет целостно и объективно исследовать и оценить литературный процесс. Представители рецептивной эстетики (Яусс и Изер), уделяя первостепенное значение проблемам восприятия художественного текста читателем на первый взгляд парадоксально, но, по нашему мнению, закономерно, выявили особенности сотворчества художника слова и читателя, и тем самым «вернули» автору его законное место в литературном процессе. Представители рецептивной эстетики считают принципиальное и всестороннее знакомство автора художественного произведения со своей аудиторией, ее потребностями и пожеланиями предпосылкой подобного сотворчества; если автор не умеет учитывать пожелания своих читателей и в определённом смысле не идёт им навстречу, то он никогда не достигнет своей цели. По мнению представителей рецептивной эстетики лишь на основании такой «предварительной осведомлённости» автора

о своих читателях можно наладить полноценную коммуникацию между писателем и читателем; в этом случае художественное произведение служит установлению взаимосвязи между писателем и читателем. Благодаря такой интенциональной направленности, как содержания, так и формы художественного произведения, взаимопонимание между творцом и реципиентом должно войти в нормальную коммуникационную колею: художественное произведение должно функционировать так, чтобы подготовить аудиторию читателей к целенаправленному восприятию произведения (48). Чтобы достичь этого, автору необходимо возбудить интерес слушателей к его литературным потребностям и к тем требованиям, которые он связывает со своим трудом. Для этого писателю необходимо представить свои стремления как их общую цель и одновременно продемонстрировать свои способности для литературного решения этой совместной (писателя и читателя) задачи (28; 40; 187).

С этой позиции большое значение приобретают общие точки соприкосновения в процессе сотворчества художника слова и читателя. Например, Вольфганг Изер, один из ведущих представителей констанцской школы, в своём программном труде «Акт чтения» утверждает, что литературный текст обозначает не столько объективную реальность, сколько отсылает читателя к чему-то несуществующему в этой реальности. Именно поэтому, по мнению исследователя, вымысел, являющийся необходимым средством в руках художника слова в освоении действительности представляет собой не противоположность действительности, а некое сообщение, отрицающее ракурс видения писателя об этой реальности (50, с. 186). Таким образом, писатель является фактически лишь создателем неких иконических знаков вымышленного текста: эти организованные означающие не только обозначают реальные предметы и явления, но одновременно указывают на то, каким образом и в соответствии каким закономерностям должны создаваться обозначаемые. В процессе чтения реципиент, повторяя основополагающие моменты видения художником слова реальности, тем не менее, неизбежно

корректирует их, исходя из своего видения действительности. В результате, литературно-художественный текст обретает новое, вполне самостоятельное существование в сознании читателя; вымышленный художником слова текст превращается в процессе восприятия читателем в уникальный, своего рода интимный акт коммуникации между писателем и читателем. По мнению Изера, процесс чтения (это может быть одноразовым или многократным актом со стороны одного-единственного читателя или актами со стороны множества читателей) порождает бесчисленное количество разнообразных, меняющихся от читателей, от их настроения, подходов к тексту. И каждый акт чтения открывает новую перспективу в понимании и интерпретации созданного писателем текста. Понять текст – значит войти внутрь ситуации, созданной его автором; данная ситуация возникает между писателем и читателем благодаря «обратной связи», которая является предпосылкой и конечным результатом процесса сотворчества (4). Изер считает, что как в художественном произведении, так и в его творческом восприятии читателем постоянно происходит диалектическое взаимоотношение между искусством и действительностью; реципиент соотносит черты действительности и особенности вымысла, нашедшие воплощение в художественном тексте, со своей действительностью и своим индивидуальным вымыслом своеобразно дополняет, конкретизирует и «закрывает» текст. Исходя из этого, Изер подчеркивает, что внетекстуальные (читательские) нормы и ценности подвергаются перекодированию внутри «вымышленного текста», и читатель сам должен отыскивать мотивы искажения этих ценностей.

Таким образом, Изер рассматривает художественный вымысел в качестве основополагающей формы передачи художественного текста от автора к читателю. Как известно, вымысел (фантазия) относится к сфере психических способностей человека и употребляется в двух различных значениях:

1) как способность мысленно создавать либо представлять образ предмета или события; мы прибегаем к вымыслу лишь в тех случаях, когда эти предметы

или события реально не присутствуют в нашем опыте; в этом случае вымысел обогащает наши представления о нашей действительности;

2) как способность создавать новаторские, ранее неизвестные мысленные объекты. Этими объектами могут быть образы, в том числе, и в особенности художественные конструкторы, понятие и так далее. Изер считал, что в процессе создания художественных произведений используются оба значения вымысла, то есть, что учёный не находит различий в особенностях проявлений вымысла у писателя и у читателя. Однако нам кажется, что, несмотря на то, что у обеих этих акций (у писателя и у реципиента) в определённой степени проявляют себя оба значения вымысла, но всё же читатель в большей степени прибегает к первому значению, в то время как художник слова использует в гораздо большей степени второе значение (5).

Дело в том, что в процессе чтения реципиент воссоздаёт художественный мир на основе его описания в произведении и своего собственного опыта. Отметим, что произведение в данном случае предстаёт как своеобразная действительность, и вымысел читателя направлен на объединение этих двух различных миров. В то время как писатель в творческом процессе «приговорён» создавать абсолютно новую вселенную, которая отличается от фрагментарной реальной действительности своей целостностью. Именно поэтому вымысел художника слова, направленный на создание ранее неизвестных мысленных объектов (образов), имеет в большей степени творческий характер.

Изер говорил, что «мы должны считать все душевные явления, в которых проявляется творческая деятельность как писателя, так и читателя, принадлежащими к области вымысла» (257, с. 25). Развивая далее свою концепцию, В.Изер утверждает, что вымысел является синонимом понятия «продуктивная умственная деятельность» (257, с. 25). В обоих значениях термин «вымысел» употребляется В.Изером как синоним термина «воображение».

Отметим, что немецкий философ Ф.Шеллинг в «Философии искусства» рассматривал вымысел как новаторское мышление, а воображение как способность к представлению. В отличие от своего предшественника, В.Изер противопоставляет воображение как общую способность к представлению художественных образов, исключительно фантастических; по мнению учёного, данная способность писателя представляется «чистой фантазией». С этой точки зрения В.Изер солидаризируется со швейцарским психоаналитиком К.Юнгом, который считал, что о вымысле можно говорить, во-первых, в широком смысле – как о синониме «воображающей способности», и во-вторых, в узком смысле – как о синониме «фантазии», т.е. способности к фантастическому вымыслу.

Таким образом, по мнению В.Изера, вымысел играет огромную роль как в процессе создания художественного произведения, так и в процессе его восприятия и воссоздания реципиентом и имеет важные функции на всех этапах создания и восприятия художественно-литературных образов. В.Изер считает, что процесс использования вымысла писателем и читателем включает в себя 3 фазы: на первой («намеченный вымысел») он проявляется в виде грёз, не сдерживаемых представлениями о реальности; на второй («выясненный вымысел») он проявляется в виде литературно-художественных предположений; на третьей («воплощённый вымысел») он напрямую руководит творческим созданием художественного произведения и его восприятием (256).

По мнению В.Изера, в условиях необходимости освоение действительности и её целостности с помощью вымысла позволяет преодолеть противоречивость ситуации, вызванную незавершённостью действительности и необходимостью завершить её в рамках художественного произведения, домыслить недостающие звенья при изображении событий, характеров и т.д. И тем самым вымысел предоставляет возможность писателю создавать «вторую» действительность, а читателю воспринять и усвоить её. В условиях поиска осуществления решения художественных задач решение проблемы вымысла обеспечивает поток гипотетических вариантов преодоления проблем развёртывания сюжетных линий, развития образов. По мнению Изера, вымысел

позволяет писателю разрушить традицию, которая сковывает художника слова, и тем самым обеспечивает появление оригинальных, часто парадоксальных сочетаний образов, которые в процессе как создания, так и восприятия могут иметь исключительную художественную ценность.

По нашему мнению, вымысел не только помогает художнику слова преодолеть традицию, но одновременно позволяет, диалектически сочетая старое (традиционное) и новое (новаторское), художественными средствами моделировать воображение реципиента. Это обеспечивается тем, что, как бы писатель полно ни представлял действительность в своём произведении, в его описании неизбежно возникнут «пустые места». В условиях «нехватки» художественной информации вымысел позволяет писателю создать потенциальные предпосылки «довымыслить» художественную ситуацию, тем самым дав возможность читателю воссоздать целостный «вторичный» мир, описанный в произведении (112; 113; 117; 301).

Эти предпосылки намечены в самой концепции художественного вымысла В. Изера. Принято считать, что вымысел является частичным нарушением законов действительности со стороны художника слова в рамках произведения. Однако надо учитывать и тот факт, что сами представления о законах реальности и, естественно, их отражение в художественных образцах, являются исторически и логически вторичными по отношению к представлениям о нормальных, то есть обычно встречающихся категориях фактов. Вымысел позволяет писателю изображать новые, несуществующие типы событий. Но хотя они реально и не происходят, но при определенных условиях могут произойти, то есть, по сути они относятся к существующим, привычным категориям событий. Таким образом, граница между художественным вымыслом и фантастическим вымыслом, по мнению В. Изера, определяется границей между единичным фактом и категорией фактов. Действительно, художественное произведение оперирует, как правило, единичными и конкретными фактами и на основе вымысла исподволь обобщает и создаёт целостную художественную картину действительности.

По мнению Изера, с психологической точки зрения вымысел является результатом массового и систематического использования как писателем, так и читателем способности к воображению, и поэтому мотивы возникновения вымысла в целом совпадают с мотивами использования воображения.

По нашему мнению, несмотря на то, что, хотя в гносеологическом плане варианты вымысла писателя, критика, литературоведа и читателя исходят из первичного, основополагающего источника – вымысла писателя, всё же между ними существуют некоторые принципиальные отличия. Так, вымысел писателя, который воплощён в корпусе художественного произведения, наряду с тем, что является вымыслом, играет также основополагающую роль импульса возникновения воображения как у критика, так и у читателей. Между вымыслом писателя с одной стороны, и воображением у критика и читателя, с другой стороны, имеются следующие отличия и взаимодействия: во-первых, воображение, как критика, так и читателя неизбежно отличается от воображения писателя, ибо каждая личность имеет свою духовную структуру, свой жизненный опыт, одним словом, своё место в мире. Во-вторых, воображение как критика, так и читателя формируется в русле вымысла писателя. А это значит, как бы они ни отличались друг от друга, тем не менее, связаны генетическими узлами, т.е. в воображении читателя, всегда можно найти «следы» вымысла писателя. В-третьих, по сравнению с читательским, воображение критика парадоксально, с одной стороны, в гораздо большей степени определяется вымыслом художественного слова, а с другой стороны, стремится «развенчать» его с точки зрения проблематики действительности. Это связано с тем, что критик в отличие от читателя «по долгу службы» должен более глубоко, а самое главное, системно проникнуть в структуру художественного произведения.

Возникновение вымысла у писателя, каким бы индивидуальным и «капризным» ни казался, определяется и направляется общественными потребностями; именно потребность в общественном развитии, необходимость выявления новых сторон действительности «включает» воображение

художника слова. Поэтому возникновение вымысла у писателя и воображения у критика/литературоведа должно совпасть по фазе с мотивами использования воображения. Важнейшими из них являются воображаемое удовлетворение желаний и потребностей, а также наглядное представление гипотетических реалий, но данных не в опыте, а в воображении.

Изер считает, что общество постоянно нуждается в новой информации различного характера, и в том числе художественного (49, с. 187). При этом, чем больше информации, тем острее ощущается ее нехватка. В условиях данной хронической нехватки информации писательский вымысел позволяет преодолеть неопределённость общественной ситуации и домыслить недостающие личные и социальные данные, тем самым дать возможность духовному развитию человечества двигаться дальше. В условиях поиска обществом путей решения своих насущных проблем, вымысел писателя и его «оттиски» в качестве воображения у читателей обеспечивают поток гипотетических вариантов решения. Это достигается, по мнению исследователя, тем, что писательский вымысел и читательское воображение с одной стороны, определяются традицией в широком смысле этого слова и логикой, но с другой стороны преодолевают их. Тем самым художественный вымысел и читательское воображение обеспечивают оригинальные, часто парадоксальные сочетания разумных образов, которые в известных обстоятельствах могут иметь исключительную познавательную, воспитательную и, мы даже сказали бы, эвристическую ценность.

Так, по нашему мнению, художественная продукция, созданная такими немецкими художниками слова как Томас Манн, Генрих Манн, Герман Гессе и произведения других писателей, находящихся в эмиграции после прихода к власти Гитлера, позволили немецкому народу преодолеть мирозерцание и идеологию фашизма, и заложила основы сегодняшней здоровой духовной ситуации в Германии.

Писательский вымысел помогает читателю мысленно моделировать изображённую ситуацию, «оживить» ее, представляя в наглядных образах.

Образы, созданные вымыслом художника, упрощают ориентацию читателя среди характерных для общества ненаблюдаемых, абстрактных либо условных реальностей. Это побудило Изера предположить, что человек (как писатель, так и читатель) полностью живёт в мире вымысла, а не фактов. Кроме того, в форме образов вымысла/воображения перед человеком часто предстаёт образ его собственной мыслительной работы, произведённой подсознательно, о чём, в частности, свидетельствует опыт научных открытий и произведений искусства, замысленных во сне.

Изер считает, что исходным материалом как писательского вымысла, так и читательского воображения служит человеческий опыт, и с этой точки зрения он является производной способностью по отношению к восприятию и памяти. Однако данный общий принцип не противоречит тому, что за образами вымысла/воображения могут скрываться гипотетические источники информации, превосходящие индивидуальное восприятие: родовая генетическая память, архетипы коллективного бессознательного и прочее (260).

Изер в своём исследовании «Имплицитный читатель», изданном в 1972 году, рассматривает акт взаимодействия произведения и его адресата и выдвигает идею о том, что момент восприятия имманентно присутствует в произведении (258). Это значит, что литературно-художественное произведение ввиду того, что адресовано всем потенциальным читателям, представляет собой открытую эстетическую систему. Но парадоксальным образом каждый читатель, воссоздав его, привнося в него своё видение, «закрывает» его. С этой точки зрения историческая и художественная определённости является двуединым процессом: она формируется, по мнению Изера, в соотношении авторского начала и воспринимающего. Исследователь рассматривает интерпретацию как «соответствие» читателя и произведения.

Подробно проблема интерпретации рассмотрена нами в разделе настоящей диссертационной работы, где выявляются основополагающие моменты взаимодействия герменевтики и рецептивной эстетики. Здесь же мы попытаемся определить концепцию интерпретации у Изера.

Для Изера интерпретация – способ реализации понимания. В этом вопросе Изер солидарен с Х.Т.Гадамером, который, выявляя суть диалектических взаимоотношений между пониманием и интерпретацией, по этому поводу пишет: «Всякое понимание есть интерпретация, и всякая интерпретация движется в медиуме языка, которым говорит предмет и который в то же время является языком интерпретатора» (188, с. 342). Однако, ввиду того что именно художественная литература является объектом исследований Изера, то «медиумом языка, которым говорит предмет», является художественное произведение, а читатель является интерпретатором.

Для Изера важен не только феномен понимания, но и проблема правильного изложения усвоенного. Принципиальная связь языка определяет для читателя онтологическую сущность языка и направленность понимания и интерпретации. Поскольку только в художественной речи личные переживания человека (художника слова и его персонажей) находят наиболее полное, исчерпывающее и объективно постигаемое выражение, интерпретация литературно-художественного образца со стороны читателя развивается преимущественно вокруг толкования «письменных памятников человечества». Переживание событий и чувств, выраженных в этих памятниках, совместно с художником слова и его персонажами со стороны читателя является непременным условием адекватной интерпретации произведения.

Исходя из данной концепции интерпретации, Изер считает, что у реалиста Диккенса внутренний читатель типологически отличается от модернистов Джойса или Пруста. Это значит, что с изменением типа чтения, меняется и его интерпретация: читатель перестраивается на иной способ понимания и интерпретации. В своей книге «Акт чтения» Изер указывает, что литературно-художественный текст обозначает не столько объективную реальность, сколько отсылает читателя к чему-то несуществующему в этой реальности. Следовательно, «текстуальные модели, предложенные художником слова, требуют от читателя «эвристического решения» (258, с. 375).

По мнению Изера, вымысел не является противоположностью реальности; в рамках художественного произведения вымысел представляет собой своеобразное сообщение об этой реальности. Изобразительные знаки художественного текста, который всегда является вымышленным, представляют собой означающие, организованные по определённой схеме; они определяют принципы, в соответствии с которыми должны создаваться означаемые. Таким образом, художественный текст в качестве завершённого целого существует лишь в сознании читателя. А это значит, что вымышленный писателем текст является, прежде всего, способом коммуникации между художником слова и читателем, а также актом чтения. Процесс чтения неизбежно порождает разнообразные подходы к тексту; текст формально остаётся неизменным, однако содержательно (в сознании читателя), завершаясь, постоянно изменяется от читателя к читателю. Изер особенно подчёркивает диалектику статичности-динамичности художественного текста.

Изер считает, что возникновение противоречий между искусством и действительностью неизбежно, поэтому читатель внутри художественного текста подвергает переоценке те нормы, в особенности морального и нравственного характера, которыми руководствуются в реальной жизни. В процессе чтения, по мнению исследователя, читатель сам должен выявить и оценить искажение ценностей, которые проповедаются художником слова. Необходимо отметить, что в процессе чтения читатель производит переоценку тех ценностей, которые нашли своё воплощение в художественном произведении, но одновременно неизбежно производит определённые коррективы в своей мировоззренческой установке, в системе собственных нравственных ценностей.

В 1983 году в очередном, десятом номере литературоведческого сборника из серии „Poetik und Hermeneutik“ («Поэтика и герменевтика») была напечатана статья В. Изера «Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте» (260). Данная статья фактически закладывает начало новой концепции вымысла в творчестве учёного; начиная с этого момента, он кардинально пересматривает

своё учение о вымысле: он фактически отказывается от метафизических составляющих, развивает и обогащает антропологические аспекты рецептивной теории. В течение 1990-х годов Изер стремится через новую концепцию вымысла обосновать свой проект создания «литературной антропологии». В статье, напечатанной в сборнике «Поэтика и герменевтика» в сжатом виде нашли своё отражение основополагающие идеи нового этапа развития рецептивной эстетики Констанцской школы. Именно поэтому мы сочли необходимым более подробно рассмотреть анализируемую проблему именно на примере подробного разбора нового подхода ученого.

В статье Вольфганг Изер проявляет исследовательский интерес к фикциональному характеру литературы как к одному из наиболее основополагающих элементов. Отправной точкой для учёного является традиционное противопоставление реального и фиктивного в художественной литературе. Изер считает, что данное противопоставление не отвечает теоретико-методологическим требованиям современного литературоведения, вернее, актуального состояния рецептивной эстетики. Для решения данной непростой, по его мнению, задачи к понятиям «реальное» и «фиктивное» следует добавить также третье понятие – «имагинативное».

В своей теории текста Изер творчески пользуется отдельными понятиями русского формализма, а в двух главных своих произведениях «Акт прочтения» („Der Akt des Lesens“) и «Имплицитный читатель» („Der implizite Leser“) обращается к теоретическому арсеналу Романа Ингардена – философа, основоположника феноменологии в литературоведении. Всё это позволило Изеру построить весьма удачную концепцию своего дискурса по принципу индуктивной очевидности. Изер предлагает следующую схему восприятия фиктивного со стороны читателя: селекция в образе – структуре интенциональности, комбинация в образе – структуре соотносительности и самообложение в образе – структуре заключения в скобки.

В своей статье Изер исходит из того, что, по широко распространённому мнению многих литературоведов, художественно-литературный текст

фикционален, под фикциональностью им понимается, вымышленность литературно-художественного текста. Это отличает и с определенной точки зрения противопоставляет литературный текст тем текстам, которые основываются не на вымысле, а на реальных фактах, а, значит, – на действительности. Изер подчёркивает, что «оппозиция действительности и вымысла относится к базовым понятиям нашего «здорового смысла», и запас прочности этой социологии обозначения таков, что он, кажется, может считаться сам собой разумеющимся» (50, с. 186).

Как видно, учёный рассматривает оппозицию действительности и вымысла так, как она разработана социологией, и в конечном итоге связывает ее со «здравым смыслом». Это означает, что учёный, в отличие от многих своих коллег – литературоведов, ставит под сомнение резкое противопоставление вымысла действительности; ведь любая форма вымысла, в том числе и литературного, определённым образом связана с действительностью и определяется ею. Он справедливо полагает, что без опоры на факты действительности вымысел был бы невозможен (192; 233; 248; 271).

Это значит, что фикциональные (вымышленные) тексты не полностью лишены связей с реальностью. Поэтому Изер предполагает, что для фикциональных, в нашем случае для художественно-литературных текстов, возникает вопрос о целесообразности вообще отказаться от оппозиции «реальность – вымысел», ибо подобные тексты создаются их творцами на основе смешения реального и вымышленного. Поэтому учёный предлагает вместо дихотомии «вымысел – реальность» ввести триаду «вымышленное (das Fiktive) – воображаемое (das Imaginäre) – реальное (das Reale)»: «В этих отношениях (в отношениях между реальностью и её воплощением в художественном тексте – С.Р.), следовательно, обнаруживается больше чем одна оппозиция; поэтому напрашивается замена двузначной оппозиции «вымысел – реальность» трёхзначной. Если фикциональный текст содержит реальное, хотя и не исчерпывается его описанием, то и его вымышленная

составляющая имеет свою цель не в самой себе, а служит (как фиктивная) воображаемому» (50, с. 186-187).

По мнению Изера, именно внутри трёхзначного отношения анализ вымышленного в художественном тексте приобретает осмысленность и обретает фундаментальные основания.

Чем же не удовлетворяет учёного оппозиция действительности и вымысла? «Оппозиция действительности и вымысла предполагает базирующуюся на «здоровом смысле» уверенность в том, что является действительностью, и что вымыслом, причём характерное для «здорового смысла» явно онтологическое определение вымысла характеризует его, отнимая у него всяческие предикаты, которые приписаны действительности» (50, с. 187).

Данное утверждение не является полноценным ответом на вопрос, который волновал мыслителей, начиная с Эпохи Возрождения: если нечто не наделено особенностями действительности, то невозможно определить способы его существования. По мнению Изера, данная проблема не может быть решена в рамках оппозиции «реальность – вымысел»; на поставленный вопрос можно ответить, лишь отказавшись от дихотомии и заменив её на триаду «реальное – фиктивное – воображаемое».

Прежде всего, нужно уточнить, что имеет в виду учёный под понятием триады.

В новой литературоведческой концепции Изера под «реальным» подразумевается все разнообразные явления и феномены действительности, которое находится за пределами литературно-художественного текста. По отношению к тексту реальное представляет собой не какие-либо хаотические, изолированные друг от друга образования, а «сопряжённые поля» (50, с. 188). С помощью вымысла «эти поля могут быть смысловыми системами, социальными системами и картинами мира, так и другими текстами» (50, с. 187). Наряду с другими нетекстовыми организациями «иные» тексты различного характера своеобразно интерпретируют действительность. С этой

точки зрения исследуемый литературоведом текст находится с нами в разнообразных отношениях; реальное в этом контексте представляет собой разнообразие дискурсов. С точки зрения литературно-художественного текста они приобретают значение только по отношению автора и его текста. Таким образом, сопряжённые поля образуют своего рода «вторичную реальность». Это достигается тем, что эти поля концентрируются вокруг текста; в результате в восприятии читателя текст превращается в центр вселенной.

В данном исследовании Изера понятие «вымышленное» приобретает новый оттенок по сравнению с концепцией Яусса и самого раннего Изера. Оно понимается как интенциональное действие, то есть целенаправленный акт сознания художника слова, а затем и читателя на предмет, изображённый в художественном тексте. В данном случае Изер особенно подчёркивает, что вымышленное в качестве интенционального акта не должно пониматься как нечто нереальное, ложное, ибо такая трактовка данного понятия не позволяет выявить его специфичность, «выставляет его в качестве противоположного понятия». Поэтому, чтобы выявить истинное значение данного понятия, нужно освободить его от расхожих определений.

В концепции Изера понятие «воображение» отличается также от психологических и философских определений данного понятия. В статье ученого воображаемое представлено как относительно нейтральное и потому ещё свободное от традиционных представлений понятие (50, с.187). Учёный чётко разграничивает понятия «воображаемое» и «сила воображения» или «фантазия». По его мнению, в отличие от воображаемого, вышеназванные понятия выражают конкретные человеческие возможности, поэтому больше связаны с традицией. А воображаемое призвано освободить как писателя, так и читателя от бремени традиций и виртуально создавать «художественную реальность», комбинируя различные составляющие действительности; в итоге художнику слова удастся создать совершенно новую, своего рода виртуальную реальность, которая парадоксально похожа и не похожа на действительность.

Чтобы выявить несостоятельность применения понятия «фантазии» в предлагаемой им триаде, Изер сравнивает данное понятие в немецкой идеалистической философии и в психоанализе. Учёный считает, что в литературном тексте воображаемое представляется не как скрытая человеческая возможность, а как проявление этой возможности. Поэтому исследователь художественных образов и литературного процесса в целом должен акцентировать внимание на особенности функционирования «воображаемого». Подобное отношение к воображаемому, по мнению Изера, может осуществляться через описание взаимодействий фиктивного «воображаемого» (50, с. 188).

Изер прав, когда утверждает, что дихотомия «действительность – вымысел» ограничивает исследователя художественного текста и не позволяет ему осуществить полномасштабный и всесторонний анализ последнего. Это объясняется тем, что литературно-художественный образец состоит не только из описания социальной действительности, то есть из межличностных отношений, но и из выражения писателем или его персонажами индивидуальных особенностей личности – из его чувств и переживаний. Значит целостность опирается как на объективные, так и субъективные факторы.

Действительно, художник слова может достичь цельности воплощения действительности лишь в том случае, когда он представляет действительность индивида в диалектическом взаимоотношении общего и частного. При этом нельзя забывать, что, как правило, между этими двумя ипостасями человека всегда существуют определенные противоречия. В зависимости от особенностей включенности личности в систему общественных отношений, эти противоречия могут носить антагонистический, либо неантагонистический характер. Изер считает, эти два вида реальности, различающиеся между собой, не фиктивны, то есть, не вымышлены писателем. И даже если они возникают и развертываются в вымышленном художественном тексте, это не превращает их автоматически в фиктивные. Реальность чувств и ощущений возникает в художественном тексте как неповторимое событие; они не повторяют,

напротив, или прямо и непосредственно повторяют то, что происходит в действительности. «Если фикциональный (вымышленный – С.Р.) текст основывается на действительности, то это удвоение – вымысел, выявляющий цели, которые не свойственны самой повторяющейся действительности» (50, с. 188).

Удвоение действительности – это, разумеется, вымысел, но парадоксальным образом литературно-художественный текст, который является первоначально «чистым» вымыслом, впоследствии через восприятие читателя начинает приобретать плоть и постепенно возвращаться к проблемам действительности. Именно в этот момент, по мнению Изера, на передний план выходит воображение. «Неразрывно связанное с возвращающейся в тексте реальностью... повторение реальности возводится до знака, а воображаемое действует как обозначаемое им» (50, с. 188).

Таким образом, на новом этапе развития отношения рецептивной эстетики к литературно-художественной мысли Изер приходит к выводу о том, что «фикциональный» (то есть художественный) текст по своей сущности является триадическим, что отношение реального, вымышленного и воображаемого составляет его основополагающую особенность. Несомненно, триадическое отношение помогает определить место и значение вымысла в художественном тексте: именно в процессе «вымысливания» удвоенная реальность становится знаком самой себя. Поэтому вымысел становится знаком, является своеобразным двуликим Янусом: с одной стороны он представляет собой результат «придумывания» художником слова, а с другой – он неразрывными нитями связан с действительностью. С этой точки зрения Изер определяет статус «вымысла» как «переступание границ» (50, с. 188). Этой своей особенностью вымысел соприкасается с воображаемым: оба феномена в рамках созидания и восприятия художественного произведения являются «размытыми, бесформенными, нестабильными»; они лишаются непосредственных и органических связей с истинным объектом референта.

В литературно-художественных произведениях воображаемое проявляется «во внезапных произвольно возникающих видениях». Исходя из подобной интерпретации воображаемого, Изер солидаризируется с Гуссерлем, который считает, что это «сущность фантазии в том, что она может быть любой. Отсюда, говоря идеально, выводится её безусловная произвольность» (49, с. 535).

Исходя из концепции «произвольной» фантазии (воображения) Гуссерля, Изер выявляет разницу между вымыслом и воображением в художественном творчестве: здесь вымышленное не идентично воображаемому. Вымысел в художественном произведении имеет целенаправленный характер; он априори осуществляется интуитивно или сознательно, частично или подробно в воображении художника слова. Но эта целенаправленность достигается тем, что именно воображаемое придаёт ему определённую форму. В итоге эта целенаправленно-художественная форма и отличает вымысел от фантазии, которая, как мы видели из определения Гуссерля, является проекцией мечтания и бесцельной идеализацией. Таким образом, именно через воображаемое осуществляется «переход через границы» – от безудержной, бесцельной фантазии к целенаправленному вымыслу.

Подобный переход не остаётся без последствий для воображения, ибо посредством вымысла оно обретает определённую форму, которая, в сущности, свойственна не воображению, а реальности. Вследствие данного процесса воображаемое получает «некий предикат реальности». Но данное свойство, по мнению Изера, является лишь видимостью, ибо оно приобретает форму вымысла. Именно с помощью воображения писателя, которое приобретает определённую форму вымысла, художественное творчество через своё восприятие читателем воздействует на состояние действительности, становится фактором постоянного изменения состояния мира; начинает действовать закон «обратной связи»: вымысел художника слова через восприятие читателя приступает к изменению действительности.

Изер считает, что «в этом смысле вымысел воплощает собой другой тип перехода по сравнению с повторяемой в тексте жизненной реальностью. Если при этом переходе повторенная действительность теряет свою определённую, то воображаемое из размытой данности превращается в целесообразный оформленный образ, осуществляющий прорыв в реальный мир» (50, с. 189).

Учёный глубоко раскрывает диалектическое взаимодействие художественной литературы с действительностью; история мировой, в том числе немецкой литературы убедительно доказывает, что создание любого художественного произведения в обязательном порядке является результатом дистанцирования от реальности; писатель по определению не может непосредственно воплотить действительность во всех подробностях, как она есть. Читатель, воспринимая вымысел в художественном произведении через своё видение мира, т.е. через свою «личную» действительность, во-первых, приспособливает универсум писателя к своим нравственным и идеалистическим потребностям и, во-вторых, сам изменяется под воздействием вымысла. Однако, по нашему мнению, данная схема связи художественного произведения с действительностью нуждается в определённом уточнении: если бы вымысел был полностью оторван от действительности (а это, в сущности, невозможно), то он не имел бы точек соприкосновения с воображением читателя, которое, по мнению Изера, диалектически связано с действительностью, и тем самым не воздействовал бы на объект восприятия (читателя). По нашему мнению, вымысел, каким бы оторванным от действительности он ни казался, невидимыми нитями связан с ней, именно этим объясняется его умение создавать предпосылки для образного «возвращения» в мир через читательское восприятие.

Поэтому «в превращении удвоенной жизненной реальности в знак для чего-то другого, переход границы манифестирует себя как одна из форм ирреализации; в превращении размытости воображаемого в определённую целенаправленного воображаемое обретает реальность» (257, с. 189). Такова, по

мнению учёного, диалектика реального и ирреального в процессе восприятия художественного произведения читателем.

Изер особо подчёркивает, что он сознательно обозначил компоненты триады «реальное – вымышленное – воображаемое» не субстантивами, а субстантивированными прилагательными. Тем самым он стремится показать, что эти компоненты представляют собой лишь качества элементов структуры как художественного произведения, так и структуры восприятия читателя. А их расположение («реальное – вымышленное – воображаемое») лишь подчёркивает порядок взаимоотношений компонентов. Замена субстантивов субстантивированными прилагательными свидетельствует о подверженности Изера структурализму; этой процедурой исследователь фактически подчёркивает зависимость элементов литературно-художественной структуры от их взаимосвязей и выделяет особую роль отношений как в процессе создания художественного произведения, так и при его восприятии.

Если бы в своей концепции учёный исходил лишь из структуры художественного произведения, то есть из дихотомии «реальное – вымышленное», конечно, он был бы прав, предлагая данную схему компонентов. Действительно, во-первых, после того как писатель ставит последнюю точку в своём творении, ничто в корпусе художественного произведения не изменяется; оно приобретает окончательный, то есть статистический вид; никто не имеет права произвести какие-либо изменения в «каноническом» тексте. Во-вторых, художественный вымысел формируется исключительно на фактах действительности, то есть до знакомства читателя с произведением не может существовать обратная связь: если читатель не знаком с текстом произведения, он не может рассуждать о нём. Однако Изер включает в эту схему и «воображаемое», то есть восприятие читателя. Этим своим восприятием, во-первых, он придаёт подвижность (динамичность) этой схеме, ибо каждый читатель в зависимости от многочисленных как общих, так и индивидуальных факторов, произвольно видоизменяет, а иногда существенно переставляет основополагающие составляющие художественного

произведения, его композицию, по-своему переосмысливает его художественную ценность: от той системы и иерархии формальных и содержательных художественно-идеологических ценностей, которые были построены художником слова, не остаётся и следа. Во-вторых, читатель в зависимости от своего жизненного опыта, идеологических, политических и нравственных предпочтений с помощью воображения произвольно возвращается и изменяет для себя любое составляющее предложенной Изером схемы. С этой точки зрения саму схему можно принять к сведению условно, не забывая при этом ту динамику, которую неизбежно привносит в неё читательское восприятие.

В своей видоизменённой концепции Изер по-прежнему считает, что среди компонентов предложенной им триадической схемы вымысел играет основополагающую роль: «... повышенное значение в их взаимоотношениях имеет главный оператор триады – вымысел, определяющийся в переходе границы того, что само оно организует и оформляет» (50, с. 190). Ученый объясняет «повышенное значение» вымысла тем, что он ирреализует реальное и способствует созданию предпосылки становления реальности воображаемого, то есть вымысел связан неразрывными нитями как с реальностью, к которой обращается и которую видоизменяет художник слова, так и с воображением, которое помогает читателю восстановить реальность из собственных соображений. Именно с помощью вымысла художника слова читатель «узнаёт изображённую действительность» (50).

С этой точки зрения концепция Изера также нуждается в определённой коррекции. Действительно, в схеме «автор – произведение – читатель» вымысел играет роль связующего звена: он завязывает в единый узел действительность, художественное произведение и читательское восприятие. Однако, по нашему мнению, каждый из компонентов триады, предложенный Изером, по-своему значим: без опоры на реальность не было бы произведения, а без восприятия со стороны читателя художественное произведение, каким бы гениальным ни было, не имело бы никакого значения; художественное произведение

приобретает значимость лишь в том случае, если «читатель возвращается в социальную действительность» (50).

Изер считает, что «фиктивное» (вымышленное) в «фикциональном» (художественном) тексте является определённой суммой многочисленных вариантов вымысла, то есть то, что мы принимаем за художественную целостность, фактически состоит из разнообразных составляющих, и все они являются результатом вымысла писателя. Об этих составляющих можно говорить лишь в том случае, когда они проявляют себя через какую-либо функцию. А для того, чтобы читатель смог восстановить реальность, которая запечатлена через вымысел в художественном тексте, необходимо, во-первых, наличие функционирования нескольких основополагающих составляющих, во-вторых, в процессе функционирования эти составляющие должны взаимодействовать между собой. Именно в этом случае возможен «переход границы» между художественным вымыслом и читательским воображением.

Изер справедливо отмечает трансцендентальный характер художественной литературы: действительно, литературный текст открыт миру в двух направлениях: во-первых, текст через вымысел отражает действительность, значит, открыт миру, во-вторых, он нуждается в восприятии, значит, открыт читателю. В художественном литературном тексте автор постоянно ссылается на вымышленную действительность. Однако, чтобы обнаруживать себя на самом деле в мире, авторская деятельность «должна быть в него внедрена». Лишь в этом случае литературный текст и деятельность художника слова приобретает значимость и воздействует многочисленными каналами на мир, на жизнь общества.

«Внедрение» в мир авторского вымысла через воображение читателя не представляет собой его воссоздания («копирования»), «но перекомпоновку имеющихся в наличии организующих структур». Из этого можно сделать вывод о том, что как писатель, так и вслед за ним читатель может добиться цели системным и целенаправленным отбором необходимых элементов из окружающей действительности (199; 206; 269).

Отметим, что принцип селекции, предложенный Изером, представляет собой своеобразный ступенчатый процесс: на первом этапе, естественно, художник слова избирательно обращается к тем фактам и событиям действительности, которые отвечают поставленным им перед собой требованиям художественной задачи и оптимально, по его мнению, способствуют возникновению идейного содержания. На второй ступени селекция осуществляется уже читателем: на основе своих представлений о действительности он концентрирует своё внимание на тех элементах и фактах, нашедших своё воплощение в структуре литературно-художественного произведения, которые отвечают его ожиданиям. На третьей ступени под воздействием художественного образца у читателя происходит перекомпоновка картины действительности; читатель начинает по-новому воспринимать мир; под воздействием целенаправленного отбора у читателя в той или иной степени изменяется отношение к действительности.

Элементы действительности составляют определённую систему и связаны между собой на основе разработанных художником слова принципов. Изер считает, что входя в текст, они «не связаны более семантической или формальной структурированностью системы, из которой они заимствованы» (256, с. 191). Учёный подчёркивает, что система, к которой обращается литературно-художественный текст, может быть навязана писателю окружающим миром. Но художественное произведение связано не только с актуальной действительностью, но также с прошлым: через традиции прошлое воздействует как на воображение писателя, так и восприятие читателя.

Отметим, что когда Изер рассуждает о селекции и перекомпоновке элементов действительности в контексте художественного текста, он прав. Конечно, ни одно художественное произведение, каким бы объёмом и «вместимостью» оно ни обладало, не способно полностью и без остатка вмещать не то что полную действительность, но даже большую её часть. Поэтому селекция производится даже в рамках творческого метода натурализма, хотя представители данного направления теоретически

отказываются от отбора и призывает воплотить в художественном произведении действительность целиком. По нашему мнению, в искусстве XX века, в том числе в художественной литературе, селекция осуществляется по двум принципам: по первому принципу художник в целом при отборе пытается следовать системе и закономерностям действительности, то есть, во главу угла ставится принцип мимесиса Аристотеля. Реалистическое искусство следует именно этому принципу. По второму принципу художник осуществляет отбор произвольно, максимально отказываясь от естественного порядка вещей; в этом случае мы имеем дело с разнообразными модернистскими художественными течениями. Однако следует отметить, что ни в первом, ни во втором случае, во-первых, невозможно ни полностью отказаться от системы действительности, а, во-вторых, ни полностью следовать этой системе.

Изер считает, что способность восприятия как писателя, так и читателя не основывается непосредственно на составляющих системы действительности. Только селекция позволяет автору воспринимать действительность и на её основе строить свой вымысел, а читателю – воспринимать художественный текст и в его рамках заново воссоздавать действительность.

Процесс селекции неизбежно искажает действительность, которая отражается в художественном произведении. Ибо селекция всегда означает произвольное «вырывание» определённых элементов действительности.

Изер особо подчёркивает, что данный процесс затрагивает не только элементы действительности, но также её самую в целом. На основе вышесказанного учёный приходит к выводу, что «элементы текста, перенятые им у окружающего мира, не фиктивны сами по себе – вымыслом является только сам выбор» (50, с. 191). Таким образом, в концепции Изера вымысел сводится к выбору элементов. Конечно, процесс отбора элементов из бесконечного разнообразия действительности в конечном счете определяет рамки литературного произведения и помогает художнику слова целенаправленно сотворить модель мира. Вместе с тем нельзя абсолютизировать данный момент в художественном видении

действительности со стороны писателя. Однако, по нашему мнению, воображение художника слова играет не меньшую роль в этом процессе.

Действительность (по терминологии Изера «внешние поля текста») целенаправленно расчленяется в процессе выбора, меньшая часть этой действительности актуализируется в тексте, но гораздо большая часть не входит в его состав. Та часть действительности, которая не находит своего воплощения в художественном тексте (в его модели) не исчезает бесследно. Во-первых, исследователь считает, что «заклѳенные в текст элементы внешних полей даны на фоне исключаемого ими» (256, с. 251), а это значит, что те элементы действительности, которые входят в ткань художественного текста, дублируются теми, которые остаются неиспользованными; они составляют как бы семантический потенциал текста. Во-вторых, в процессе знакомства с текстом читателю удаѳтся воссоздать моделируемую писателем действительность потому, что читатель «дополняет» писателя, привлекая через своё воображение ту часть действительности, которая не вошла в селекцию писателя. Однако отметим, что отдельно конкретный читатель также не способен восстановить действительность в полном объѳме; постоянно и неизбежно остаѳтся вне поля зрения неиспользованный «вечный» остаток. В связи с этим отметим два момента. Во-первых, сам читатель также избирательно подходит к действительности, исходя из собственных предпочтений и из предлагаемой писателем модели действительности: «...акт селекции вновь проводит границу во внешнем поле текста (т.е. в той части действительности, которая «причастна» к вымыслу писателя – С.Р.), но лишь с целью её преодоления, чтобы можно было увидеть присутствующее из отсутствующего и отметить отсутствующее, учитывая присутствующее» (265, с. 262). Диалектическое «преодоление» «отсутствующего» осуществляется читателем. Именно в этом процессе возникают взаимоотношения между художественным текстом и реципиентом.

Существуют ли какие-либо правила селекции элементов «внешнего поля» со стороны писателей и читателей? Изер даѳт однозначно отрицательный ответ

на этот вопрос. По большому счёту, то есть, если исходить из обязательной и неизбежной схожести двух литературно-художественных произведений, то, конечно, Изер прав. Отметим также, что и читатель, исходя из собственной системы ценностей и видения действительности, произвольно выбирает определённые элементы из произведения и произвольно (исходя из своего мирозерцания и мировоззрения) конструирует свою иерархию художественной действительности, но вместе с тем, по нашему мнению, данная свобода и произвольность выбора постоянно сталкивается с определёнными правилами, навязанными разнообразными причинами. Отметим, что писатель вынужден «добровольно» принаравливать свой выбор к предпочтениям художественно-эстетических школ, творческих подходов, к которым примыкает в той или иной степени. Таким образом, свобода выбора как художника слова, так и читателя, то есть субъективный момент постоянно корректируется объективными факторами.

Выбор элементов из внешнего поля текста отнюдь не означает, по мнению Изера, что они сохраняют первичный, то есть определяемый действительностью смысл в корпусе художественного произведения: «Если выбор создаёт внешние поля текста как неотличимые друг от друга системы окружающего мира, ограничение которых преодолено, то в его процессе происходит стирание наличествующих отношений выбранных элементов и дополнение этих отношений новыми. Тем самым выбранные элементы получают иной вес, нежели тот, который они имели в рамках существующих внешних полей текста» (256, с. 192). Учёный очень чётко выявляет те изменения, которым подвергаются элементы внешнего поля текста при выборе. Безусловно, при переходе из действительности в корпус художественного текста той или иной элемент из реального превращается в виртуальный.

Вслед за американским учёным Н.Гудменом Изер также считает, что фикциональный (то есть художественно-вымышленный) текст строится на стирании, дополнении и взвешивании. Вместе с тем немецкий литературовед исходит из положения, что данная триединая операция не находит своего

непосредственного и полноценного выражения ни в одном конкретном конкретном художественном произведении (15).

Изер придаёт огромное значение интенциональному характеру художественного произведения, который непосредственно связан с селекцией фактов действительности, осуществляемой писателем и читателем. Интенциональность текста, то есть его заинтересованная направленность на читателя и заинтересованная направленность читателя на форму и содержание художественного произведения обеспечивает встречу и связь писателя и читателя. По мнению Изера, интенциональный характер текста «становится реальным благодаря ирреализации заключённых в тексте реальностей» (256, с. 193). Это значит, что художник слова обращается к действительности посредством селекции, и что в художественном произведении нарушаются естественные связи, элементы действительности лишаются своей реальной значимости и тем самым превращаются в ирреальные, но затем читатель с помощью своего воображения снова превращает эти ирреальные факты в новые реальности.

Принцип селекции позволяет Изеру совершенно по-новому рассмотреть и оценить художественный процесс. Он считает, главным недостатком традиционного литературоведения, что оно стремилось выявить авторское намерение через изучение души автора (идеалистический подход) или структуру его сознания (структуралистско-материалистический подход), но это не приводило к ожидаемым результатам, ибо исследователь литературного произведения или процесса неизбежно сталкивался с непреодолимыми трудностями, поэтому его выводы, как правило, носили абстрактный характер. Поэтому «нужно искать авторское намерение не в душе и сознании, а ограничиться его качественными проявлениями, открывающимися в селективности текста по отношению к соответствующим системам окружающего мира (256, с. 193).

Изер убеждён, что интенциональность текста и намерения автора являются противоположными понятиями, ибо никогда полностью не

совпадают. Художественный текст, естественно, создается по воле автора, но помимо этого на текст влияют многочисленные имплицитные объективные факторы, и именно они определяют в совокупности интенциональности текста. Процесс селекции также влияет на характер интенциональности. Для того, чтобы текст приобрёл интенциональность, писатель должен произвести селекцию, то есть разложить единую действительность на составные элементы и на основе выбора осуществить художественный вымысел: «Итак, интенциональность текста проявляется не в сознании автора, а в декомпозиции сопряжённых полей текста» (256, с. 193).

Поскольку интенциональность художественного произведения возникает на основе селекции, которая является актом вымысла, она не может аутентично повторить все особенности внешней действительности; интенциональность, по мнению Изера, является переходной формой между реальным и воображаемым. Именно данный переходный характер определяет актуальность интенциональности.

Изер придаёт большое значение актуальности: «Актуальность есть форма выражения событийности и интенциональности событийностному, постольку, постольку она не исчерпывается обозначением внешних полей текста, т.е. действительность, которая воплощается в художественном тексте, декомпозирует их, чтобы превратить отобранные элементы в материал её саморепрезентации» (256, с. 193).

Комбинация элементов текста является следующим основополагающим этапом в построении корпуса художественного произведения. Изер рассматривает данную процедуру в качестве «внутритекстуального эквивалента селекции как акта вымысла». В процессе вымысла комбинированию подлежат фактически все элементы текста, начиная от лексических значений слов, кончая персонажами и их действиями. Этим обеспечивается основной модус комбинации – переход от действительности в состав произведения.

Изер считает, что комбинация как акт вымысла является необходимым составляющим поэзии; именно поэзия в гораздо большей степени, чем

остальные роды литературы стремятся оторваться от действительности, которую отражает. Действительно, как известно, такое художественно-литературное средство как метафора свойственно в гораздо большей степени поэтическому мышлению, чем прозаическому; поэт, как правило, смотрит на действительность и воплощает её через художественные интенции. А метафора по своей сути является комбинацией элементов действительности. На данную особенность поэтического мышления указывал и английский философ эпохи Возрождения Фрэнсис Бэкон. По его мнению, поэзия «по своему усмотрению беззаконно соединяет и разъединяет вещи... она часто нарушает законы природы, сближая по своему усмотрению (то есть на основе метафоры – С.Р.) вещи, которые в природе никогда не находились рядом и изображая нам вещи, которые никогда не имели место» (265, с. 264).

Другой английский философ Джон Локк, как бы конкретизируя соображения своего великого предшественника, подчёркивает, что искусство есть набор несовместимых с точки зрения здравого смысла простых идей. Так, например, кентавр, то есть лошадиная голова, присоединённая к человеческому телу, никогда в природе не встречается, тем не менее греческая поэтико-мифологическая мысль создала его, и кентавр стал фактом человеческой культуры. Таким образом, для английских философов постоянные соединения несовместимых в природе частей, явлений или далёких друг от друга элементов являются необходимой предпосылкой любого поэтического произведения.

На первый взгляд подобное метафорическое изображение (а поэзия без такого специфического видения не может обойтись) кажется «вечной угрозой познанию реальности». Однако, по нашему мнению, именно совмещение несовместимого помогает читателю, который неизбежно включает своё воображение при знакомстве с художественным произведением, познать всё богатство и неожиданные стороны действительности и проникнуть за видимой оболочкой в суть вещей и явлений.

Изер считает, что в художественном произведении действие комбинации не ограничивается только соединением несоединимых простых идей. Не

меньшее значение имеет, по его мнению, то, что «комбинация как акт вымысла создаёт внутритекстуальные реляционные структуры» (256, с. 195). Учёный особенно подчёркивает реляционизацию, которая, будучи, как и интенциональность продуктом художественного вымысла, проявляет, то же, «свойство «fact from fiction» (119, с. 7). Чем объясняется данное свойство реляционизации? Изер объясняет эту фактичность тем, что, во-первых, реляционизация определяется художественными структурными условиями определённости внутри произведения, во-вторых, своим воздействием на те элементы, которые она связывает между собой. Реляционизация играет парадоксальную роль в структуре художественного произведения: с одной стороны, она не является составной частью художественных элементов, поэтому «не содержит в себе их сопричастности реальности». С другой стороны, процесс реляционизации имеет предельно определённый характер, поэтому создаёт иллюзию реальности. А это значит, что «fact from fiction» - основополагающее свойство реляционизации – основано «не на том, что она есть, но на том, что через неё проявляется». Именно поэтому, по мнению Н. Гудмена, описание мира в художественном произведении не совпадает с действительностью, «возможно лишь сравнение одних версий описания с другими» (119, с. 242). Не только наука, но и искусство представляет собой описание мира.

Нарушения границы между действительностью и её отражением в художественном произведении проявляют себя в полной мере в процессе селекции; эти нарушения связывают в единый узел продиктованные художественному тексту вековыми эстетическими традициями условности, нормы, ценности. Благодаря этим нарушениям выявляется природа намёков и имплицитных и эксплицитных цитат, к которым неизбежно прибегает любой писатель (37; 46; 90; 110). Так, постмодернизм придаёт огромную роль этим особенностям и возможностям эксплицитных и имплицитных цитат. С этой точки зрения Изер продолжает и развивает ту же концепцию вымысла, которая нашла своё объяснение у американского исследователя-структуралиста

Ж.Каллера: «Вымысел может связывать в едином пространстве множество языков, уровней восприятия, точек зрения, которые будут противопоставлены друг другу в другом дискурсе, организованном по образу и подобию конкретного эмпирического пространства» (49, с. 185). Вслед за Каллером, Изер также считает, что сила воздействия художественного текста заключается в его отказе от категоризации; именно здесь проходит, по его мнению, водораздел между научным и художественным текстом. Категоризация является необходимым составляющим при объяснении того или иного положения научными методами. В то же время художественный текст, хотя и исходит по своей сущности из миметического восприятия действительности, то есть со времён Аристотеля, хотя и доказано, что искусство является подражанием природе, тем не менее, художник слова постоянно отказывается от обобщения тех или иных сторон действительности, не сводит их к определённым категориям.

Изер считает, что данный процесс особенно легко наблюдается в художественных образцах, которые прибегают к повествовательной технике: «Персонажи романов представляют собой различные нормы, реляционизация которых в первую очередь даёт почувствовать значимость этих норм – их неизбежно ограничивающий характер воспринимается как повод для их нарушения» (50, с. 196).

По Изеру, в художественной литературе реляционизация (соотношение между словами) имеет другой уровень и проявляет себя специфически; эти соотношения организуют качественно новые семантические пространства. Эти специфические соотношения приводят к тому, что каждый элемент подобно античному Янусу проявляет себя двулико: с одной стороны каждый элемент (слова, словосочетания и т.п.) сохраняет своё обычное значение, а с другой стороны в специфическом художественном контексте гораздо большую значимость приобретает форма (звучание) элемента (слова).

В художественном контексте герой произведения нарушает границы между внутритекстуальными сопряженными полями, которые в других

контекстах обычно не нарушаются. Для обоснования данного тезиса Изер прибегает к авторитету Ю.М.Лотмана, который считал, что подобное нарушение границы в художественном контексте является сюжетообразующим событием; нарушение границы между сопряжёнными полями представляет собой «революционный элемент» (258, с. 288) постольку, поскольку противоречит действующим классификациям.

Изер считает, что лексический (словесный) уровень реляционизации проявляет себя в первую очередь в расширении значений слов; именно художественный контекст открывает новые горизонты перед каждым словом в приобретении новых значений, чего можно добиться не только путём внутреннего семантического «взрыва» отдельных элементов, но также в первую очередь «во взаимном подчёркивании и затемнении лексических значений» (260, с. 107).

Американский учёный Гудмен считает, что в художественном тексте «значения слов приносятся в жертву определённым отношениям» (119, с. 197). Изер полностью солидаризируется с ним. Конечно, художественность, в особенности в поэтическом тексте, требует кардинальной перестановки слов и как следствие, возникают новые, всегда неожиданные отношения. Однако при этом, если и приносятся в жертву обычные (денотативные) значения слов, то возникают новые значения, то есть появляются многочисленные коннотативные значения. Именно данный способ является основополагающим фактором неисчерпаемости художественного текста. Данный процесс углубляется, распространяется, приобретает новые оттенки в процессе знакомства читателя с текстом (124).

Соотношение слов на уровне лексических значений, по мнению Изера, есть разграничение, в то время как комбинация в качестве акта вымысла создаёт предпосылки для специфически художественного использования. В процессе художественной комбинации писатель отводит буквальный (денотативный) смысл слова на второй план. Одновременно изменение соотношений между словами в тексте расширяет область применения

лексических значений и одновременно нарушает границы семантических пространств; значения слов изменяются, но данный процесс не находит своё отражение в языковом плане.

«Реляционизация превращает функцию обозначения в функцию фигурации» (258, с. 197), то есть отдельные слова лишаются способности конкретно обозначить какой-либо предмет или какое-либо событие и выполняют фигуративную функцию. Однако сомнение в правоместности (отметим, вполне справедливое) денотативности слов в художественном тексте отнюдь не означает, по мнению немецкого учёного, отказа от акцентирования на их конкретных значениях; в прозаических произведениях писатель неизбежно стремится к точности и поэтому выпячивает основное значение лексических единиц. Изер снова ссылается на концепцию Гудмена для определения особенностей фигуративного языка: «1) То, на что ссылается подобный язык, имеет само по себе неязыковую природу. Оно существует, однако, не как объективированная данность, в которой нуждается лишь языковая функция обозначения, если уж о ней говорить. Поэтому обсуждаемый здесь язык вынужден нарушать свою функцию обозначения; чтобы продемонстрировать в фигуративности непереваемость своих отсылок.

2) Если такой язык не обозначает более конкретный предмет или явление, то через фигурацию в нём обеспечивается представление того, на что он указывает» (258, с. 197-198).

Изер считает, что именно таким образом выражается основополагающее свойство фиктивного: оно находит своё конкретное художественное воплощение не в самих словах, а в соотношении между ними. В литературном произведении в качестве продукта вымысла соотношение между словами (реляционизация) является конкретной формой воображаемого. Однако одновременно учёный настаивает на том, что воображаемое никогда не может быть непосредственно выражено языковыми средствами художником слова; в любом художественном произведении имеются определённые пустоты, которые заполняются воображением читателя; если писатель стремится к

заполнению всех семантических пустот, то читатель сам создаёт такие же и сам заполняет их, но в этом случае искажается «проект» писателя, творческий замысел.

С помощью построения соотношения между словами в тексте художник слова добивается выполнения двуединой задачи: с одной стороны из отобранного им материала действительности он строит сопряжённые художественные поля, а с другой – уже внутри художественного текста соотносит эти поля друг с другом. Изер считает, что именно благодаря этой операции проявляются дифференциальные качества фиктивного; художественное произведение как бы декларирует, что является продуктом вымысла и воображения. А это позволяет читателю выявить основное качество вымысла, оно определяется исследователем как «обнажение фикциональности»: «Сущность литературы (в самом широком смысле слова) состоит в том, что она манифестирует свою функциональность посредством набора сигналов, указывающих на то, что это именно литература и что она не что иное, чем действительность» (258, с. 198-199).

Сигналы, указывающие на литературность и художественность текста, могут быть разнообразными и варьировать в зависимости от вида и жанра произведения; понятно, что эти сигналы будут разными, например, в поэзии и в прозе, в романе и в эпосе. Но, тем не менее, одна черта является общей для всех художественных произведений: они сигнализируют не о том, что художественный текст является противоположностью действительности, а о том, что он «иной»: будучи построенным по законам действительности, несмотря на то, что его материал заимствован из действительности, но, тем не менее - иной. А это значит, что эти сигналы не могут быть полностью сведены к тем языковым средствам, которые использованы в корпусе художественного произведения. Изер указывает, что в истории литературоведения многократно предпринимались попытки объяснить языковыми средствами феномен художественности, в том числе проблему функциональности. Однако все эти попытки оказались безуспешными, ибо замыкались в рамках художественного

произведения и не учитывали проблемы взаимодействия писателя с читателем, произведения с публикой. Действительно, знаковость художественного текста, его принципиальное отличие от действительности закладывается художником слова, но реализуется исключительно читателем; именно читатель определяет фикциональность текста, вернее, это всегда «конвенция между автором и публикой. Поэтому знания, используемые автором, не являются вымыслом сами по себе, а договором» между автором и читателем. «Правилами длительного действия являются, к примеру, литературные жанры, которые открывают возможность разнообразию вариаций договорных отношений между автором и публикой, «господствующих в размытые исторические эпохи» (256, с. 199). Однако одновременно Изер отмечает, что эти договора зависят от многих условий; писатель не может полностью отказаться от миметического воспроизведения действительности, например, прибегать к таким художественным жанрам, которые воспринимаются публикой исключительно как конвенциональные; каждая эпоха вырабатывает своё отношение к действительности и соответственно с этим – свои конвенции; невозможно говорить с публикой начала XXI века на языке античных эпосов или с современным азербайджанским читателем на языке жанров классической восточной литературы, например, касыды. Если отбросить в сторону зигзаги в развитии литературно-художественного процесса, то наблюдается такая закономерность: художники слова стремятся к всё более и более верному отображению действительности и всё больше отказываются от конвенции. Но уменьшение удельного веса конвенций не является свидетельством их полного исчезновения. Кстати, в модернизме наблюдается тенденция к возврату конвенции.

Изер справедливо отмечает, что к феномену вымысла прибегают не только в художественной литературе: «Вымыслы существуют не только в фикциональных (то есть художественных – С.Р.) текстах; они в познании, действиях, поведении играют такую же роль, как и в создании институций, обществ и картин мира» (256, с. 199).

Действительно, не существует таких областей человеческого существования, в которых нельзя было бы обнаружить следы вымысла. Человек по своей сущности постоянно направлен в будущее, поэтому действуя в контексте настоящего времени, вместе с тем проектирует основополагающие параметры своего поведения. Казалось бы, в познании действительности должен исключаться элемент вымысла: в этом случае человек фактически остаётся лицом к лицу с фактами реальности и должен познать их не в вымышленных, а реальных изменениях (35; 58; 94; 101). Но история науки убедительно доказывает, что познание всех аспектов — и физического, и химического, и биологического и т.п. действительности постоянно переплетается с вымыслом: в определённом смысле любой учёный должен уметь оторваться с помощью вымысла от своего предмета; лишь в этом случае ему удастся в полной мере углубиться в суть изучаемого предмета и охватить его в целостности. Не случайно выявление роли человеческого вымысла в познании действительности находится в центре внимания современной мировой, в том числе немецкой гуманитарной мысли (9, с. 199). В таком случае, в чём же заключается отличие использования вымысла в художественной литературе и в других областях познания мира? Изер считает, что «фикциональный литературный текст отличается от других способов явления вымысла тем, что обнажает свою вымышленность. Саморазоблачаясь, вымысел радикально меняют свою функцию по сравнению с теми функциями, которые не дают осознать себя в качестве таковых» (9, с. 199).

Действительно, как мы уже отметили, учёный также прибегает к вымыслу в процессе познания действительности. Но в конечном итоге, когда он добивается ожидаемого результата, то обязательно «убирает строительные леса», редуцирует вымысел и создаёт иллюзию, что предмет или явление действительности непосредственно, без фактического вмешательства учёного (с помощью вымысла!) проявили свои свойства и качества.

В отличие от научного дискурса художественный текст «не убирает строительные леса» вымысла, наоборот, всячески подчёркивает свою

вымышленность и неизбежно «обнажает свою вымышленность», и предупреждает, что хотя неразрывными нитями связан с действительностью, но по сути своей является продуктом вымысла художника слова (163; 184).

В связи с особенностями использования вымысла в художественном тексте Изер отмечает следующий парадокс: художник слова, с одной стороны, полностью обнажает вымышленность своего творения (уже названия жанров «роман», «повесть», «рассказ», «поэма» у читателя ассоциируется с вымыслом), но, с другой стороны, стремится представить его в качестве явления действительности, убедить читателя в том, что всё описанное и изображённое в произведении действительно имели место в жизни.

В данном случае отказ писателя обнажать свой вымысел не свидетельствует, по мнению Изера, о преднамеренном обмане читателя; стремление художника слова представить своё произведение как непосредственное явление действительности необходимо по той причине, что «без него уменьшится ценность разъяснения и обоснования» (259, с. 200).

По какой причине вымысел придаёт себе черты реальности и тем самым скрывает свою истинную природу и допускает обман читателя? По мнению Изера, только таким путём художник слова может заставить функционировать вымысел в качестве «трансцендентального условия конституирования» действительности.

Изер особенно останавливается на отличии вымысла в философском и художественном дискурсах. Исходя из традиций эмпиризма, он отмечает, что в философском дискурсе никогда не замечалось одно из его основополагающих свойств – представители эмпиризма считали, что, как правило, вымысел предпочитает скрывать свою сущность (259, с. 213-215).

Однако в философском дискурсе по этому вопросу существовала и другая концепция: уже Бэкон, английский философ эпохи Возрождения, считал, что вымысел по своей структуре стремится скрыть тот факт, что он является вымыслом. Поэтому философский дискурс в этом вопросе придаёт первостепенное значение разоблачению вымысла.

Однако данное отношение к вымыслу может иметь далеко идущие последствия: если полностью и во всех проявлениях разоблачать вымысел, то в этом случае придётся отказаться от всех видов искусства, ибо они, в том числе художественная литература, структурно могут быть построены только на основе вымысла.

С этой точки зрения Изер довольно подробно анализирует книгу известного немецкого философа Фаингера (259, с. 200), в которой тот пытается доказать, что все философские и научные концепции являются результатом вымысла. Но почему-то немецкий философ проходит мимо основополагающих свойств художественного текста – вымысла, который не скрывает свою природу, наоборот, подчёркивает её и проявляет себя в самообнажении. Фаингер с этой точки зрения буквально повторяет постулат Бэкона о том, что любой вымысел фиктивен по своей сути. Конечно, такой подход не позволяет объективно и всесторонне оценить значение вымысла в познании действительности. Отметим ещё раз, что вымысел важен не только в образно-художественном познании мира, но также является необходимым составляющим эвристического мышления, которое сыграло важную роль в науке.

Подобное отношение к вымыслу было впервые высказано Бэконом. Изер прямо не высказывает своего мнения по отношению к подобному способу восприятия действительности английским философом; видимо, это связано с тем, что в этом случае Изер выступил бы не только против взглядов конкретного мыслителя, но и отрицал бы основополагающие принципы идеологии Возрождения. Как известно, философы данной значительной эпохи в истории человечества пытались всеми доступными средствами разоблачить средневековое мракобесие. Отсюда ненависть Бэкона к идолам и неприязненное отношение к вымыслам, ибо он считает, что вымыслы становятся идолами, если они прикрывают их свойства, начинают принимать на себя свойство реальных объектов.

Продолжая данную традицию своего предшественника, Фаингер считает, что нужно разоблачить взгляд на модель атома (333, с. 42). Как известно, модель атома в качестве самого маленького и неделимого элемента возникла ещё в античности. Конечно, в ту эпоху это было чистым вымыслом. Как известно, начиная с первых десятилетий XX века физическая наука убедительно доказала, что атом делим фактически до бесконечности и, кстати, данный процесс успешно продолжается в адронном коллайдере, построенном на границе Швейцарии и Франции.

Отметим, что идея атома, несмотря на то, что была чистым вымыслом в античности, в любом моменте перипетии своего развития доказала свою состоятельность и полезность. История науки убедительно доказала, что развитие научных идей возможно, если в определённые моменты удаётся остановиться, оглянуться по сторонам, опереться на твердую почву; идея неделимого атома несмотря, а, может быть, благодаря тому, что является вымыслом, сыграла такую роль в истории науки о природе (26; 40; 105).

Нечто подобное в специфической форме происходит и в истории художественного познания действительности. Ведь каждое выдающееся художественное произведение является не только новым шагом в эстетическом освоении действительности, но одновременно новым этапом на духовно-нравственном этапе развития человечества. «Илиада» Гомера, «Книга Деде Коргуда», «Хамсе» Низами, «Гамлет» Шекспира, «Фауст» Гёте являются такими этапами. Отметим, что данные произведения, как и творения других классиков мировой литературы, являются по своей сути продуктами чистого вымысла с опорой на действительности (3; 166).

При этом следует уточнить, что тот духовно-нравственный потенциал, который заложен в этих творениях с помощью художественного вымысла, проявляет себя не сразу, реализуется по мере знакомства читательской публики с этими произведениями. Именно таким образом осуществляется диалектическое взаимодействие вымысла писателя и воображение читателя.

Изер полагает, что сложности философского дискурса по отношению к вымыслу связаны с этим свойством: «с одной стороны, он (философский дискурс – С.Р.) должен признать позитивную роль использования вымысла, с другой стороны, – вынужден постоянно отказывать в реалистичности этому позитивно действующему образованию, дабы очевидная полезность вымысла не перевоплотила его в объект» (333, с. 201).

Это значит, что философский дискурс, с одной стороны, отдаёт себе отчёт в полезности вымысла, но, с другой стороны, опасается, что именно данное свойство станет причиной его реализации. Философский дискурс, утверждая полезность вымысла, вместе с тем считает необходимым восстановить сущностный атрибут вымысла, то есть вымысел должен осознавать себя в качестве вымысла и признаваться в этом.

С этой точки зрения философский атрибут сталкивается с неразрешимой, с точки зрения Изера, проблемой трудности: вымысел тогда становится преодоленным, когда саморазоблачается. Но в фикциональном (художественном) тексте мы сталкиваемся с противоположным решением проблемы: художественное произведение не признаётся открыто в своей вымышленности, но в то же время не скрывает этого. Соответствие вымышленной ситуации реальности приходится определять читателю: «Возможно, что действительность, возникающая в тексте, будет ощущаться идентичной той, в которой мы существуем; но тогда разоблачению подлежит не мнимо спрятанная вымышленность текста, а установка, которую выражает реципиент относительно событий текста» (333, с. 201-202).

Изер настаивает на том, что в отдельных случаях наивный реципиент не способен преодолевать вымышленность фикционального текста; наоборот, он принимает его за сущую правду; в таких случаях он не способен «не различать правду и вымысел». При этом, наивный читатель не замечает, что, несмотря на то, что сам текст условно скрывает свою вымышленность, вместе с тем постоянно, различными художественными средствами напоминает ему о своей истинной (вымышленной) природе. В этом случае мы имеем дело с читателем,

который не в состоянии регистрировать знаки, сигнализирующие вымышленность (Fiktionssignale).

На основе весьма детального анализа проблемы вымысла в философском дискурсе Изер заключает:

«1) Обозначенность вымысла есть главный атрибут вымысла. Там, где обозначение проводится недостаточно отчётливо, оно должно быть вскрыто и разоблачено;

2) если познаваемость вымысла как такового производится соответствующим набором сигналов, то из этого следует необходимость иного отношения к тому, что он в себе содержит» (256, с. 202).

Из этого вытекает, что все усилия философского дискурса направлены на то, чтобы реципиент не превратил в своём воображении тот или иной вымысел в объект реальности. Для преодоления подобного отношения к вымыслу вымышленное должно саморазоблачаться, то есть постоянно напоминать читателю о своей вымышленности. Фикциональный текст идеально выполняет данную задачу.

Однако подобная постановка вопроса позволила бы философской мысли решать свои задачи лишь в том случае, если бы она имела дело с идеально «чистым» вымыслом без примесей. Однако на практике, в особенности в художественной литературе, такие примеры вымысла не встречаются; в действительности реальное и ирреальное, явственное и вымышленное переплетаются и создают органическое единство.

Как уже было отмечено выше, искусство, в том числе художественная литература, миметически воспроизводит действительность. Это значит, что как бы художник слова ни искажил действительность, определённые её фрагменты находят своё воплощение в художественных образцах: художник слова неизбежно включает в свой текст определённые элементы из своего социального, идеологического и культурного окружения. Вместе с тем, как известно, писатель, как бы он ни стремился по-новому открыть действительность, незримыми нитями – через жанры образной системы и

другие необходимые атрибуты художественного освоения реальности - связан с традицией, то есть с предшествующей эстетической действительностью.

Поэтому, по мнению Изера, фикциональный текст содержит элементы действительности; образцы художественной литературы постоянно обогащаются за счёт как предметов и явлений действительности, так и эстетических ценностей предшествующей художественной традиции.

Таким образом, художник слова с помощью вымысла как бы заключает действительность в кавычки; это значит, что нашедшая в художественном произведении своё воплощение действительность «не есть мир данный, но лишь должен пониматься так как, если бы он был данным». Это значит, что главная задача фикционального текста, несмотря на то, что он опирается по своей сути на вымысел, – заставить читателя обратить внимание на действительность, на те её аспекты, мимо которых он до сих пор проходил безразлично, и в конечном итоге по-новому, под неожиданным углом зрения открыть её.

Анализируя образцы различных видов искусства, в первую очередь литературы, Изер приходит к парадоксальному выводу. Как известно, одно из основополагающих направлений литературно-художественной мысли заключалось во всё более и более тщательном сокрытии своей вымышленности. Вершиной данной тенденции в истории искусств является реализм; как известно, представители данного направления пытаются изобразить действительность согласно форме и содержанию самой действительности. Немецкий учёный считает, что тенденция реализма как можно полнее соответствовать действительности окончательно исчерпала свои изобразительно-эстетические возможности и единственный путь выхода из кризиса заключается в том, что на нынешней стадии развития эстетической мысли художественные произведения должны отказаться от сокрытия вымысла и, наоборот, всячески подчёркивать свою вымышленность: «...возникает важное следствие из обнажения вымысла. Как только вымысел становится отчётливым, весь мир, организованный в литературном тексте, становится «как

если бы миром». Подобное своего рода заканчивание ясно показывает, «что утрачивают силу все известные установки относительно изображённого мира: он не указывает сам на себя и не исчерпывается обозначением предлежащего ему мира» (265, с. 42).

Это значит, что Изер предпочитает модернистский взгляд на действительность и оправдывает тех художников слова, которые всячески подчёркивают конструктивные особенности, «сделанность» своих произведений. С этой точки зрения он предпочитает вымыслу, который маскируется под реальностью, вымысел, который стремится объяснить реальность. В этом случае, по мнению Изера, хотя действительность повторяется в художественном тексте как при традиционном способе изображения, но, тем не менее, благодаря именно своим «кавычкам», то есть модернистскому способу выпячивания вымысла «повтор оказывается превзойдённым». Чем же объясняет свой во многом неожиданный вывод немецкий учёный? Он считает, что именно в этом случае «проявляется характерный признак «как если бы»: кавычки всегда обозначают присутствие целостности».

В данном случае Изер затрагивает одну из основополагающих особенностей фактически всех видов искусства. Как известно, действительность, в которой пребывает человек, движется, изменяется безостановочно и очень часто человек не способен зафиксировать основополагающих особенностей явления. Поэтому человек ощущает постоянную духовную потребность в остановке: чтобы осознать себя и окружающий мир, чтобы «отдышаться», ему непременно нужно остановить время. Но сама действительность, будучи в постоянном движении, подобными средствами не обладает. В этом случае ему на помощь приходят разнообразные виды искусства. Любое произведение искусства заключено в рамки; вспомним, также и рамки для картин, начала и конца литературного или музыкального произведения и т.п. Искусство фактически в течение всей своей истории стремится реализовать великий завет Гёте: «Остановись, мгновенье, ты

прекрасно». И действительно, во всех великих образцах искусства творцам удавалось остановить мгновение. С этой точки зрения Дон Кихот, например, является остановкой возвеличивания женской красоты и рыцарского отношения к ней, Гамлет – человеческой нерешительности в преодолении себя, Король Лир – родительского страдания, Фауст – поиска философского камня, чуда, которое поможет преобразить действительность и человека. Этим и другим классическим художественным образцам удавалось «остановить мгновение» благодаря своей целостности, благодаря тому, что они обладают началом и концом. Все эти качества свойственны также классическим образцам реалистического искусства; именно благодаря тому, что Бальзак, Диккенс, Толстой и другие реалисты остановили мгновение, мы имели возможность познать истину XIX века.

Что касается модернизма, то данная концепция искусства зиждется в первую очередь на том, что принципиально отказывается от целостности и подчёркивает свою фрагментарность. С этой точки зрения наглядным примером может служить модернистский роман Р.Музиля «Человек без свойств»: данное произведение не имеет чётко определённого финала, писатель предлагает читателю на выбор нескольких возможных концовок жизненного пути главного героя. Тем самым Р. Музиль пытается имитировать ход времени, бесконечные варианты дальнейшего развития событий, одним словом, он отказывается от основополагающего свойства искусства – остановить мгновение, представить действительность в движении. По нашему мнению, цельность мировосприятия свойственна не модернистскому искусству, как полагает Изер, а, наоборот, реализму (164; 326).

Изер относит возникновение художественных образцов на основе принципа «как если бы» (в этих образцах художник слова изображает один вид действительности, но фактически имеет в виду другой) к эпохе Возрождения. Как специалист по английской литературе, он обращается к творчеству поэта XVI века – Э.Спенсера. Так, например, Спенсер в своих пасторальных как бы «обращается к жизни пастухов, а в действительности подразумевает

совершенную и идеальную действительность». Данный процесс у Изера определяется как «закавычивание». Спенсер, «закавычивая» вымысел, добивается ирреализации изображённой им действительности (256, с. 428).

Чтобы в полной мере представить проистекающие из процесса ирреализации следствия, Изер считает необходимым уточнить проблему «как если бы». С этой целью он вновь рассматривает пути ее решения у Фаингера. Согласно Фаингеру, употребление в этом словосочетании элемента условного предложения свидетельствует о том, что «представленные в нём предпосылки недействительны или невозможны» (259, с. 193).

Подобная интерпретация художественного текста представляет изображённую в тексте действительность, как если бы он был и связывает его с тем, чем он не является: «Тем самым происходит отождествление предмета с необходимыми следствиями, вытекающими из невозможного или недействительного события, из него выводятся необходимые следствия, и этим следствиям, которые должны бы также быть невозможными, равносильны требования, не следующие из самой существующей действительности» (256, с. 325).

Изер считает, что по отношению к художественному тексту слово «невозможное» обозначает воображаемое потому, что сами акты вымысла основаны на воображаемом. Именно в этом контексте, по его мнению, читатель воспринимает изображённый в художественном произведении мир как ирреальный. Но в силу некоей своей вполне определённой цели представляет его таким, как если бы он был таковым.

Из этого следует, что деятельность воображения читателя должна иметь перед собой какую-либо цель, служить практическим нуждам: лишь в этом случае из такой функции представления воображения читателя можно вывести: «Вследствие этого «как если бы» показывает, что изображённый в тексте мир, собственно, миром и не является, но в силу некоей определённой цели представлен так, как если бы он был таковым» (257, с. 215).

Изер особо подчёркивает, что воображение как у писателя, так и у читателя не возникает на пустом месте; как правило, его появление обусловлено какой-нибудь определённой целью, которая служит практическим потребностям читателя. С этой точки зрения он выражает свою солидарность с Фаингером, который утверждает, что нельзя воспринимать недействительное, то есть тот мир, который изображён в художественном произведении, и тем самым потерявший свою вещественность, без всякой цели. Однако, считает Изер, если мир представлен в художественном произведении в полном объёме, то есть, если не представляет определённые «пустоты» для воображения читателей, то о воплощении полноценной цели не может быть и речи.

Данное высказывание немецкого учёного фактически направлено против реалистического искусства и оправдывает от обратного «лакуны», схематичность, недосказанность модернизма.

Конечно, в данном контексте невозможно, да мы и не намерены, решать проблему противостояния реализма и модернизма. Отметим лишь, что действительно, искусство, в том числе художественная литература должны представить возможность для проявления и развёртывания читательского воображения. Этого можно добиться двумя путями: в реалистическом плане художник слова должен представить, то есть изобразить реальность таким образом, чтобы читатель смог интерпретировать её исходя из своей концепции, в действительность. В таком случае изображение способствует конкретизации воображаемого мира, его восприятию в реальных измерениях. Такой подход позволяет читателю через воображение проникнуть в суть действительности, открыть доселе неизвестные её стороны и особенности. Что касается «лакун», «пустот» и схематичности модернизма, то они открывают иные горизонты перед читательским мировосприятием: пустоты не могут вызывать креативные реакции у читателя; пустоты во всех случаях, в том числе и при восприятии художественного произведения, способствуют возникновению пустого воображения, фантазирования. С этой точки зрения модернистское искусство не может формировать определённые и конкретные цели у читателя; они в

принципе не способствуют ни миропониманию, ни осознанию человеком себя в качестве личности (см. также 171; 193; 313; 327; 354).

Изер считает, что селекция и комбинация в качестве актов вымысла, демонстрируют невозможность соответствия действительности художественного текста реальному миру. Это происходит потому, что «мир текста, построенный на интенциональности и реляционизации, не имеет идентичного ему в окружающем мире, из элементов которого он составлен» (265, с. 5).

В этом пункте своих рассуждений Изер затрагивает ещё не объяснённый теоретической мыслью в полной мере парадокс диалектических взаимоотношений действительности и художественного текста. Автор справедливо полагает, что принципы, в соответствии с которыми построено художественное произведение, не позволяют ему воплотить наличный мир во всех его подробностях, следовательно, невозможно представлять действительность во всём её многообразии, многосложности и противоречивости.

Принцип «как если бы» выявляет одну из существенных особенностей художественного текста: изображённый в нём мир должен «притворяться», «что является самодостаточным изображением» некоей действительности. А это означает, что, обращаясь к читателю, мир художественного произведения сообщает ему, что он, представляя комплекс информации, имеет в виду не самого себя, а другого. Изер объясняет данную особенность художественного текста его «отсылочным характером»; это значит, что текст постоянно отказывается от своей идентичности, отправляет её к некоторой действительности, неположенной ей. Здесь, по мнению учёного, проявляется себя вновь вымышленное как способность пересекать границу между действительностью и миром художественного текста.

Изер считает, только образцы модернистского искусства способны на отсылку. Он противопоставляет данное понятие обозначению, то есть модернизм противопоставляется реалистическому изображению

действительности; иногда подобное противопоставление может осуществляться в отношении одного и того же произведения. В качестве наглядного примера «борьбы» модернистского и реалистического подходов в рамках одного произведения Изер приводит постановку пьесы «Визит старой дамы» известного швейцарского драматурга и писателя Ф.Дюрренмата. Итальянский режиссёр Джорджио Стрелер, используя многочисленные театральные художественные средства, стремился в своей постановке придать сцене на вокзале наиболее «высокий уровень верности деталям», то есть исследовать реалистические средства и возможности при интерпретации тех или иных событий, описанных в пьесе.

Сам Дюрренмат первым выступил против такой сценической интерпретации своей пьесы: он считал, что когда создавал данное произведение, не был намерен скрываться под покровом действительности. Поэтому драматург предупреждал своих зрителей недвусмысленными сигналами о вымышленном характере данного произведения. По его мнению, только таким образом, то есть через модус «как если бы» можно представить в художественном тексте действительность. Однако Дюрренмат считал, что режиссёр не смог уловить эту принципиальную художественную – а со своей стороны отметим, также и модернистскую, – особенность его произведения и тем самым сделал мир текста репрезентативным, то есть, реалистическим. В таком случае зрителям остаётся лишь сравнить мир, описанный драматургом в своей пьесе, с окружающей их эмпирической средой; именно такого сравнения и идентификации добивался режиссёр. А это было прямым нарушением авторской воли.

В данном случае, по мнению Изера, область отсылки, то есть модернистского способа говорить намёками с читателем/зрителем, фактически устраняется, «остаётся пустой», то есть читатель/зритель лишается способности и возможности дополнить текст писателя «своим текстом», иначе говоря, – своим воображением: «Если иллюзия действительности возникает из того, что изображённая действительность служит обозначению эмпирической, то

спрашивается: для чего нужна подобная репрезентация? Ибо сведение действительности, изображённой в тексте, к функции обозначения наличествующей действительности порождает представление своеобразной избыточности, которая (если она, со своей стороны, не воплощает утончённую возможность репрезентации) делает лишней саму изображённую действительность» (258, с. 206).

Итак, по мнению Изера, реалистическое искусство страдает «модусом избыточности», который, обозначая действительность, стирает разницу между художественным и документальным видением.

С этой точки зрения, критическое отношение Дюрренмата к режиссёру-постановщику своей пьесы затрагивает существенную проблему отношения художника слова к изображению и интерпретации действительности: избыточность, к которой прибегает художник слова, а в данном конкретном случае - интерпретатор текста, «при обратном переводе вымысла в действительность или попытке лишить изображаемый в тексте мир его условного характера» не позволяет читателю сравнивать реальную действительность и действительность, которая изображена в художественном произведении: реалистическое искусство или его реалистическая интерпретация фактически теряет модус миметического, который предполагает вымышленный характер подхода художника слова к действительности.

Изер считает, что мир, изображённый в тексте, из-за своего условного характера не может определить своё назначение и свою истинность. Он может добиться этих функций не по отношению к действительности, которую воплощает, а по нечто «другому». Воображение читателя как раз и определяет назначение художественного текста, лишает его условности и возвращает ему истинность. Когда жертвуется отсылная инстанция, «то выявляется известная амбивалентность изображённого мира, который отсылочен как таковой и тем самым репрезентирует то, чем на самом деле не является, однако и не полностью свободен от функции обозначивания, поскольку состоит из материалов, которые отобраны из окружения текста посредством селекции и

комбинации и организованы как некий мир» (238, с. 207). В данной цитате имплицитно ощущается признание того, что каким бы «отсылочным» ни был бы текст, то есть, как модернистски ни был бы сконцентрирован, селекция производится на основе элементов, заимствованных из действительности и именно комбинация этих элементов создаёт корпус художественного произведения.

Мир, изображённый в художественном тексте, претендует на отражение некоего состояния бытийности, данное изображение неизбежно обладает определённой мерой обозначивания, то есть должно соответствовать по своим свойствам элементам реальности: писатель не может произвольно нарушать в своём произведении те пропорции, которые определяют место этих элементов в действительности. Изер называет данное соответствие «приспособлением обозначивания к нуждам отсылки»: «изображённый мир – в той мере, в какой он что-либо означает, – является лишь аналогом, через который мир вообще апробируется в форме мира определённого. Благодаря этому определённый мир, который неизбежно индивидуален, хочет стать парадигмой всеобщего, а оно – через индивидуальный характер изображённого мира – стремится быть определённым опытом» (258, с. 207).

Попытаемся разъяснить некоторые моменты, существенные для теории рецептивной эстетики в изеровской трактовке. Во-первых, учёный настаивает на том, что изображённый в художественном произведении мир является не его отражением, а его аналогом. Данное положение служит объяснением того факта, что при создании произведения писатель обязательно осуществляет определённый отбор каких-либо элементов действительности, то есть включает некоторые из них в ткань своего произведения, а от некоторых из них отказывается. Какими соображениями при этом руководствуется художник слова? Изер считает, что писатель, создавая аналог действительности, придаёт ей определённую определенность. Бесспорно, в мире события не определены и не индивидуализированы, они представляют собой сложнейший клубок случайного и закономерного, истинного и ложного. В художественном же

произведении благодаря селекции и комбинированию элементов писатель придаёт изображению действительности определённую и завершённую. Именно в этом качестве мир в художественном произведении приобретает статус парадигмы, то есть, превращается в образец.

Истинная действительность не индивидуализирована. Это означает, что каждое событие, которое совершается в мире, интерпретируется по-разному теми, кто наблюдает эти события и теми, кто их не переживает в личностном плане – события в мире открыты всем без исключения интерпретациям. Однако эти же события, пропущенные через видение художника слова, во-первых, теряют свою вещественность и материальность, во-вторых, приобретают черты конкретности и определённости, то есть субъективизируются и индивидуализируются. Но каким бы индивидуализированным ни казался художественный текст, он, тем не менее, одновременно претендует на объективность. Так, например, любое лирическое стихотворение, каким бы субъективным отражением чувств и переживаний художника слова ни казалось, лишь тогда переживается читателем как собственное, когда какими-то сторонами он касается особенностей его чувств.

Рассматривая проблему предназначения художественной литературы, Изер приходит к выводу о том, что писатель прибегает к вымыслу «как если бы», то есть вымысел писателя, с одной стороны, похож на события и явления действительности, с другой стороны, – кардинально отличается от них, с целью «вызвать в реципиентах функционального текста аффективные реакции». Это значит, что с помощью вымысла художник слова должен сконструировать мир таким образом, чтобы он превратился в источник максимально аффективных чувств.

Изер предупреждает, что хотя действительность воспринимается под определённым углом зрения человеческим существом (как писателем, так и читателем), но, тем не менее, её многие, причём основополагающие особенности, остаются вне его поля зрения. Это значит, что каждый индивид воспринимает мир по-своему и поэтому не может объять необъятное: мир

воздействует на нас многонаправленно, стихийно и хаотично. С этой точки зрения, если писатель попытается воссоздать полную картину действительности, то не добьётся в конечном итоге своей цели: он, так же как любое человеческое существо, «приговорён» к восприятию действительности в определённом, довольно узком ракурсе, поэтому и при высоком уровне способностей он не сможет воссоздать полную картину действительности. Да, в принципе, это и не входит в задачу искусства, в том числе литературного. Момент вымысла или, используя терминологию Изера, «фикциональность» художественного текста, помогает писателю решать данную задачу: «Представить себе мир, как если бы он был миром, - условие для порождения некоего взгляда на него. Тогда, с одной стороны, преодолевается граница мира, представленного в тексте, с другой стороны, в известной степени конкретизируется сравнительный элемент в «как если бы» (258, с. 208).

Данная выдержка наглядно демонстрирует то, что имеет в виду Изер, когда говорит об аффективных реакциях, которые должен вызывать художественный текст у реципиента – читателя: с помощью вымысла («как если бы») художник помогает ему преодолевать границы мира, во-вторых, сравнивая одновременно заимствованный и вымышленный образ элемента в художественном произведении с действительным элементом, читатель имеет возможность конкретизировать его. Это значит, что если писатель прибегает к реалистическому изображению, то он часто вопреки своей воле, привносит в своё произведение хаотичность действительности, неопределённость и текучесть её элементов. Модернизм же нарушает как местоположение элементов, так и их внешний облик, а также отнимая у этих элементов подвижность, создаёт условия для их сравнения. Это и есть, по мнению учёного, основа художественного восприятия.

Итак, писатель должен явить такой образ, благодаря которому мир, организованный в текст, открывает свою границу для огромного количества внешних точек зрения. Это означает, что реципиент (читатель) переживает ситуацию, которая изображена в художественном произведении (аффективное

отношение к тексту), но одновременно ввиду того, что он присутствует в этих событиях виртуально, не является их реальным участником. Изер считает, что акт чтения художественного произведения нельзя считать ни субъективно, ни объективно привязанным к действительности. Чтение не может быть исключительно субъективным, ибо из какого бы творческого метода ни исходил писатель, тем не менее, он не может обойтись без объективного изображения действительности; чтение не объективно, ибо любой писатель, даже художник-реалист, который стремится к максимальной верности действительности при её изображении, всегда видит действительность под определённым углом зрения, обусловленным его временем, идеологическим предпочтениями и т.п.

То же самое можно сказать о восприятии художественного текста читателем: читатель, во-первых, воспринимает мир, представленный в художественном произведении, не непосредственно, а уже пропущенным через восприятие писателя; в данном случае получается как бы сдвоенная субъективность. Вместе с тем, данная сдвоенность не усиливает, но наоборот, заглушает субъективность. Во-вторых, читатель всегда находится в зоне данного сдвоенного восприятия, и, кстати, имплицитно и неосознанно постоянно сравнивает видение мира художником слова со своим персональным видением. Поэтому восприятие реципиента/читателя также невозможно определить ни как полностью субъективное, но, в то же время, ни как исключительно объективное. Поэтому, по мнению Изера, «этот акт представления невозможно считать ни субъективно, ни объективно привязанным, поскольку в нём происходит нарушение границы: представление субъекта наполняет мир текста и тем самым вступает в контакт с ирреальным миром» (258, с. 208).

В этом контексте он вновь возвращается к проблеме целостности мира, представленного в художественной литературе. Изер напоминает, что в творческом процессе писатель как бы втискивает мир в рамки, как бы «закавычивает» его и тем самым добивается целостного восприятия читателем

образа мира, который представлен художником слова: «...целостность в случае фикции (то есть вымышленности – С.Р.) оказывается самоцелью. Она может быть описана структурально следующим образом: заключённый в кавычки мир представляет не себя самого, но возможность быть воспринятым, которая вызывает аффективные впечатления у субъекта, ведущие к тому, что он принимает некую точку зрения, т.е. реагирует на мир текста» (258, с. 341).

Отметим, что в данном случае Изер исходит из структуралистского понимания целостности и не учитывает постструктуралистскую корректировку данной концепции.

С точки зрения постструктурализма целостность любого явления или события, в том числе и их описания в художественном произведении, является иллюзией. Данное положение находит своё теоретическое обоснование у французского философа Ж.Деррида, точнее, в его концепции дополнительности, которая, кстати говоря, сложилась под влиянием принципа дополнительности великого физика XX века Нильса Бора. В этой связи Деррида пишет: «Концепция дополнения совмещает в себе два значения... Дополнение как таковое прибавляет себя к чему-то, то есть является излишком, полнотой, обогащающей другую полноту, высшей степенью наличия... Но при этом дополнение ещё и замещает. Оно прибавляется только для того, чтобы произвести замену. Оно внедряется или проникает в чьё-то место; если оно что-то и наполняет, то это происходит как бы в пустоте. Если оно что-то и репрезентирует, порождая его образ, то только в результате предшествующего ему изъяна в наличии» (126, с. 144).

Таким образом, Деррида считает, что дополнение необходимо для того, чтобы покрыть какой-либо недостаток. В таком случае, что происходит с художественным текстом, который, по словам Изера, претендует на целостное изображение действительности? Так ли он целостен и не подчиняется закономерности, выведенной французским философом? На первый взгляд художник слова творит произвольно-закономерно; произвольно потому, что для своего произведения из многочисленных возможных вариантов развития

событий автор выбирает тот вариант, который отвечает его собственным эстетическим предпочтениям; а закономерно потому, что любой вырванный произвольно кусок действительности является, тем не менее, носителем её общих особенностей, то есть закономерностей. Писатель, воспроизводя действительность в рамках художественного текста, или, словами Изера, «закавычивая» её, лишает жизненный материал всего дальнейшего реального движения вне рамок произведения как в прошлое, так и в будущее: автор, поставив последнюю точку, запрещает дальнейшие возможные изменения в своём тексте (104; 111; 165; 205; 277).

Тем не менее, в акте чтения читатель неизбежно, как бы виртуально, привносит в художественное произведение своё видение, изменяет его по крайней мере в процессе реального контакта с ним. Отметим также, что по большому счёту читатель окончательно не расстаётся с книгой после завершения процесса чтения: любой текст оставляет свой отпечаток в мирозерцании читателя. Данные имплицитные изменения могут превратиться в эксплицитные, если в процесс включается критик или литературовед: ведь любая интерпретация текста – это иное, отличное от авторского видения, объяснение художественного текста. Это значит, что в процессе знакомства с произведением, меняется не только читатель, но также смысл самого текста.

Таким образом, художественный текст сохраняет свою условность лишь до входа в коммуникационный оборот; после этого, сохраняя свою целостность на уровне неизменности авторской воли, тем не менее, постоянно подвергается изменениям со стороны читателя.

Включение художественного текста в коммуникационный оборот имеет и другое следствие: поскольку, как говорит Изер, «мир текста не будет иметь идентичного в данном нам мире, поскольку базис его организации составляют интенциональность и реляционизация, которые качествами данного мира не являются» (258, с. 209), появляется основополагающее различие между действительностью и её воспроизведением в художественном тексте: до входа в коммуникационный оборот художественный текст обладает неизменной, по-

своему застывшей структурой, ибо он создан на основе интенциональности, то есть, как уже неоднократно отмечено, на основе выбора определённых элементов действительности и, естественно, эти элементы располагаются внутри художественной ткани в зависимости от намерения, воли, концептуальной идеи автора. Именно данная идея и является центральным, цементирующим элементом структуры.

Однако после того как произведение включается в коммуникационный процесс, данный центральный элемент произвольно изымается реципиентом и заменяется его собственной основополагающей идеей. Художественный текст, лишённый авторской воли, теряет свою авторскую структурность, зато приобретает читательскую. Но данное «застывание» изменяется, как только в коммуникационный процесс включается следующий реципиент. Это приводит к тому, что художественное произведение, как любое явление действительности, приобретает подвижность, но вместе с тем, в отличие от постоянной текучести (бесструктурности) действительности, художественный текст изменяется дискретно, то есть движется от одной временной структурности к другой.

Одновременно Изер подчёркивает различие между вымысленностью и символичностью в художественном тексте. По его мнению, «целостность вымысла, которая осуществляется путём «закавычивания», нацелена на употребление, вымысел обретает свою определённую в прагматике. Целостность символа, напротив, зависит от его постановки (*Setzung*) и реализуется в репрезентативной нагрузке, выполняемой выбранными фигурами символизации» (258, с. 203). Из этого учёный делает вывод о том, что во-первых, целостность художественного произведения является следствием направления на действительность видения художника, а во-вторых, целостность вымысла представляет реальность не в статике, а в динамике, то есть в процессе становления, и, в-третьих, вследствие этого вымысел может функционировать в самых различных исторических ситуациях.

Изер считает, что для вымысла писателя и его понимания читателем символическое воображение является необходимым элементом. Символическое воображение, по его мнению, является ограниченной способностью субъекта (как писателя, так и читателя), связанной с процессом художественного творчества и его восприятием. Связывая символическое воображение с анализом языковых форм его осуществления в литературно-художественном тексте, Изер приходит к выводу о том, что возможно его изучение в границах принципов рецептивной эстетики. При этом он опирается на идею американского учёного Ч.С.Пирса, основоположника семиотики, который сводил разнообразие знаковых форм к индексным, иконическим и символическим. Вслед за американским учёным Изер, исходя из специфики художественного текста, также считает, что индексное отношение между означающим и означаемым как компонентами художественного знака, основывается на их смежности. В качестве примера индексных знаковых форм Изер рассматривает те случаи художественного воплощения, когда писатель прямо указывает на предмет и явление, которых намерен обозначить, устанавливал прямую связь между своим текстом и читателем. Читатель, естественно, воспринимает без каких-либо препятствий идею автора, но тогда художественная идея из-за своей прямолинейности не может полностью выполнить свою задачу. Иконическое отношение предполагает общность между писателем и читателем, между означающим и означаемым. Изер считает, что художник слова при изображении явлений природы должен акцентировать внимание на таких моментах, которые могут вызвать у как можно большего количества читателей личные и индивидуальные ассоциации. А что касается символического отношения, то вслед за Пирсом Изер считает, что означающее и означаемое соотнесены в символе «безотносительно к их фактической связи». По мнению Изера, их соотношение является «приписанным свойством».

Но вместе с тем немецкий учёный полагает, что не существует непреходимой грани между индексными и иконическими знаковыми

формами; в контексте символической знаковой формы в художественном тексте они могут выступать в роли полноценных символов.

При этом Изер считает, что чрезмерная символизация художественного текста может привести к затруднению его восприятия со стороны писателя. Это связано с тем, что символ направлен на неисчерпаемую глубину означаемого, а в системе художественного текста знак всегда является его компонентом. Символ направлен на видение знака в его вертикальном измерении, в то время как события в художественном произведении представляются в горизонтальной плоскости. Вместе с тем Изер замечает, что теория символического воображения демонстрирует свою значимость в биографической и, исторической критике, и что для настоящей диссертации важно, – в «реалистическом и интроспективном романе» и других образцах художественного творчества. Учёный объясняет это тем, что именно в этих областях постулируется самодовлеющее означаемое, извлекаемое из внутреннего мира человека или истории.

Однако, по нашему мнению, символическое содержание присутствует на любом этапе художественной коммуникации; писатель не может обойтись без символического освоения действительности; любое выдающееся произведение искусства, в том числе образцы словесного творчества, неминуемо превращаются в символ; так, например, «Гамлет» Шекспира или «Фауст» Гёте являются не только конкретными художественными образцами, но одновременно символами определённой эпохи, мироощущения, отношения к действительности. Наконец, без символического воображения читатель не способен адекватно воспринимать и проецировать на свою актуальность те проблемы, которые подняты в том или ином художественном произведении. Символическое наполнение художественной коммуникации связано с тем, что посредством символа, то есть с приобретением символического значения, знак устремляется в глубину художественного текста. В процессе художественного восприятия символическое рождается в качестве смыслового феномена: знак становится художественным символом в том случае, когда создаёт некоторую

область значений. При художественном освоении действительности знак не ограничивается строго лимитированной предметностью того или иного образования. В художественном произведении знак, рассматриваемый как символ тех или иных явлений или процессов, не обязательно находится с ними в отношениях образного воспроизведения. Вместе с тем символ подразумевает некоторый ряд художественных феноменов, вещных образований и как бы раскрывается через них.

По мнению Изера, в коммуникационной цепи между автором и читателем символ, вернее, возможность автора символически представить предметы и явления и способность читателя проникнуться значением и смысловыми коннотациями данного символа, и обеспечивает устойчивую связь в коммуникационной цепи «автор – произведение – читатель»: «Единичные феномены возникают из символа как смыслового центра, продуцируются им» (258, с. 211). Это значит, что художественный символ, несмотря на кажущуюся простоту и конкретность, содержит бесконечное количество символов, и читатель, вооружившись символическим воображением, выявляет их.

При этом Изер не забывает, что любое художественное произведение, независимо от творческого метода, согласно правилам и канонам которого создано, воссоздаёт действительность конкретно или, если использовать термин самого исследователя, «эмпирически». Он считает, что при раскрытии смысла символа «эмпирическое постижимое не исчезает и не теряет в своей самостоятельной значимости в свете феномена символического, но оно приобретает качественно отличное от первоначального смысловое содержание» (258, с. 211).

Однако нельзя согласиться с Изером, который полагает, что читатель полностью свободен в выборе того или иного значения символа или даже произвольно не только в выборе, но в определённой степени сам определяет его значение. По нашему мнению, символ в структуре художественного произведения отсылает к строго определённому континууму явлений, располагающихся в предустановленном писателем первоначальном порядке.

Правда, изменяющиеся во времени исторические, идеологические, социально-политические явления воздействуют на этот порядок, подчас пересматривают и «корректируют» его. Но, по большому счёту, основополагающие параметры и потенциальные коннотации символа не меняются. Поэтому можно утверждать, что правила, по которым выстраивается та или иная символическая форма, служат своеобразным ориентиром работы субъекта с содержанием жизненного мира. Ведь писатель символическим воображением синтезирует материал, подчёркнутый в контексте действительности, а читатель также, исходя из этой действительности, своим собственным символическим воображением, которое хотя и отличается от писательского, но, тем не менее, совпадает с ним по многим параметрам, воспроизводит коннотативные значения символа; как у писателя, так и у читателя имеются собственные взаимосвязанные с действительностью, литературными традициями, культурными особенностями априорные переработки жизненного материала, нашедшего своё выражение в художественном произведении.

Изер справедливо полагает, что символическое воображение писателя сопряжено с созданием новых смысловых образований. С этой точки зрения, понимание возможностей символического воображения в контексте художественного произведения осуществляется на базе осмысления данных семантики и риторики с учётом потенциальных возможностей каждого литературного жанра в отдельности. Именно поэтому видение действительности, общеизвестное в ином ракурсе в плоскости литературно-художественного осмысления, приносит радикальный смысловой сдвиг. Благодаря этому писателю удаётся фиксировать то, что, казалось бы, находилось на поверхности, но тем не менее, ранее оставалось незримым. При этом символическое воображение создаёт писателю условия для обогащения семантического художественного поля: благодаря символическому воображению мастера слова в художественном контексте самые обыденные явления приобретают оригинальность, предстают перед читателем в совершенно неожиданном ракурсе.

В осуществлении функций символического воображения, по мнению Изера, велика роль метафоры. Действительно, перенос значения в художественном творчестве представляется универсальной литературной процедурой, специфичной для метафорического мышления. Прав исследователь, когда утверждает, что сам акт письма, то есть, создание художественного произведения, является принципиальным моментом порождения метафорического смыслового содержания. Как свидетельствует история художественно-исторической мысли, метафора порывает с устоявшимся видением предмета, предлагает читателю его новую смысловую интерпретацию; любая метафора в контексте художественного текста выглядит как своеобразное отклонение от нормы и тем самым призывает читателя к сотворчеству, позволяет по-новому рассмотреть обыденные предметы и открыть в них новые стороны и качества. В итоге одно и то же явление при движении от обыденного его нелитературного представления к художественно-метафорическому описанию получает, часто (неожиданно и для самого писателя), парадоксальный смысл. С этой точки зрения Изер солидарен с французским философом П.Рикёром, который утверждает, что метафорическое значение состоит в семантическом конфликте и рождается из руин реального значения, опирающегося на обыденное словоупотребление. В контексте художественного произведения удаленные друг от друга идеи и мысли с помощью метафоры становятся близкими; логическое пространство, разделявшее, казалось бы, абсолютно противоположные значения, исчезает, и в итоге эти значения не просто сближаются, а в определённом смысле сливаются.

По мнению Изера, символическое воображение осуществляет себя в художественном тексте с помощью метафоры и тем самым пробуждает «изобразительную образность». Это означает, что возникающая образная схема не является простой суммой чувств, представлений. Данная образная схема представляет собой творческие возможности художника слова. Именно метафоричность позволяет включить своё творение в коммуникационную цепь «писатель – читатель».

Метафорические высказывания мастера слова не самоцель; сводя воедино, казалось бы, несовместимые смыслы, он открывает путь к художественному видению действительности. Возникновение метафор в произведении сопровождается рождением новых образов.

Метафора и символ нерасторжимы: слово, жест или словесный образ получают символическую окраску при отнесении к некоторому семантическому пространству. Символическое воображение придаёт феноменам художественного плана качественно новое измерение. Изер считает, что благодаря символическому воображению складываются неповторимые образцы художественного творчества.

По мнению Изера, символизация способна вызвать у читателей (по его терминологии, реципиентов) творческие способности, неожиданное отношение к действительности: после знакомства с великими произведениями читатель как бы совершенно по-новому видит мир, совершенно по другим меркам оценивает события и явления действительности. Это происходит на основе новых представлений, которые вырабатываются в процессе чтения. Чтобы выявить причины этого, Изер задаётся вопросом: «В какой мере ирреализованный мир текста может в силу своей представимости оказывать обратное влияние на реципиента?» (258, с. 209).

Чтобы дать исчерпывающий ответ на данный вопрос, он обращается к конкретному примеру из области театрального искусства: к поведению актёра на сцене. Он считает, что актёр, играющий например, роль Гамлета, стремится максимально идентифицировать себя с героем Шекспира. Но полностью этого добиться не может, по той причине, что не имеет абсолютно точного представления о реальном датском принце. Вместе с тем, он постоянно ощущает себя, то есть своё тело, свои эмоции и свой дух неким аналогом Гамлета, и поэтому изображает то, чем он сам не является, но что в процессе этого диалектического напряжения обрисовывается как то, чем Гамлет мог бы быть» (258, с. 210).

Таким образом, чтобы достоверно сыграть роль Гамлета или любого другого персонажа, актёр должен, по крайней мере, во время выступления на сцене, отказаться от своего «я» или, если обратиться к терминологии немецкого учёного, «ирреализовать себя». Это значит, что только в этом случае он может придать достоверность «ирреальному» персонажу Шекспира, то есть «придать ирреальному образу возможность реального явления»: «ирреальный» персонаж Шекспира и «ирреальная» игра актёра в конечном итоге превращаются в реальный образ Гамлета.

Кстати говоря, Изер строит свой принцип ирреализации игры актёра и переносит данную закономерность на всю художественную продукцию и восприятие читателя, исходя из известного афоризма французского философа и писателя Ж.-П.Сартра о том, что «не роль реализуется в актёре, а актёр ирреализует себя в своей роли».

Изер считает, что коммуникация между писателем и читателем осуществляется на основе ирреализации обоих участников данного процесса: на основе вымышленного как бы самоирреализуется (вспомним в связи с этим игру актёра), чтобы ирреализовать действительность. В акте чтения реципиент подключается к этому процессу: он, конечно, полностью отдаёт себе отчёт в том, что мир, описанный художником слова, ирреален, но вместе с тем воспринимает его как реальный. Это происходит потому, что мир, изображённый писателем и воспринимаемый читателем, приобретает структурно черты события.

Изер утверждает, что событие в художественном произведении «проявляется как разрушение установленных границ и не поддаётся референциализации, поэтому его нельзя свести к данности каких-либо значений» (258, с. 210).

Нельзя не согласиться с учёным в том, что художник слова действительно в процессе творчества с помощью вымышленного ирреализовывает действительность и сам при этом ирреализовывается. Но это не означает, что в данном процессе писатель полностью порывает всякие связи с

действительностью. Как убедительно доказывает история мировой литературы, даже самые фантастические художественные образцы создаются с опорой на действительность. Поэтому любой художественный образ или событие, изображённое в произведении, «поддаётся референциализации». Да и сам реципиент, войдя в ирреальный мир писателя, также вынужден вымысливать и самоирреализовываться, тем не менее, вынужден и соотнести ирреальный художественный мир с реальностью. Лишь в этом случае событие, описываемое в произведении, создаст полноценный контакт между писателем и его реципиентом посредством художественного произведения. Это происходит потому что «событие влечёт за собой состояние напряжения, требующее разрешения и возможность этого разрешения предлагается в том, чтобы придать осмысленность, что наступает в событии» (258, с. 210).

Таким образом, Изер косвенно вынужден признать в том, что полная вымысленность и на этой основе полная ирреализация художника слова в процессе создания текста, его реципиента в процессе восприятия данного текста, без референции, то есть постоянной и надёжной опоры на действительность, невозможна.

Возникновение художественного события, которое создаёт напряжение между писателем и читателем, то есть обеспечивает коммуникацию между ними, является, по нашему мнению, диалектическим сочетанием реального и вымысленного.

По мнению Изера, представления о структуре вымысленной действительности образуются не в качестве изолированных друг от друга элементов, но в качестве гештальтов, то есть замкнутых образований. Это значит, «что любой образ или событие в художественном произведении должны представляться в виде завершённой формы» (258, с. 210).

Благодаря этим гештальтам – завершённым формам – реципиенту удаётся снять напряжение, которое возникает в художественном тексте вследствие сопряжённости действительного и вымысленного. Значит, по большому счёту,

писатель создаёт в своём произведении своеобразное поле напряжённости, а читатель снимает его в процессе чтения.

Изер считает, что для понимания природы данного явления, литературовед должен привлечь данные психолингвистики. Это необходимо потому что, как свидетельствует психолингвистика, любое высказывание, в том числе и в особенности, художественное, сопровождается ожиданием смысловой константности (Sinnkonstanz). Данное ожидание со стороны реципиента обусловлено тем, что «желающий понимать язык должен понимать больше, чем язык» (258, с. 211).

Реципиент оценивает событие или ряд событий, описанный в художественном тексте, с точки зрения хорошо знакомых ориентиров, оценок и т.д. Это приводит к совмещению знакомого и незнакомого, то есть той новой информации, которая является продуктом воображения художника слова. Изер называет данный способ восприятия художественной информации со стороны реципиента «семантизацией событийности»: «Если семантизация и следующие из неё акты наделения смыслом вытекают из напряжения, которому реципиент фикционального текста подвержен вследствие событийного характера воображаемого, то смыслом текста является лишь прагматизация воображаемого» (258, с. 244).

Исходя из этого положения, учёный предполагает, что смысл текста не является его основой, ибо смысл намечается не в самом тексте, а является последствием «операции перевода», то есть передачи его от писателя к его реципиенту посредством художественного произведения.

Семантизация, то есть осмысление текста реципиентом, идентична «фиктивному фикционального текста, в сфере его производства», то есть, созданию художественного произведения писателем: это значит, что если вымышленное (конечный пункт, творение) является превращением воображаемого в конкретную художественную форму, то семантизация представляет собой осмысление реципиентом событий, описанных в произведении. Изер считает, что если бы семантизация осуществлялась

исключительно в рамках вымышленного, то литература не смогла бы выполнить свою функцию - создавать такие условия, при которых читатель совершенно по-новому воспринимает и осмысливает действительность. Получается, что воспринимая художественный текст, то есть нечто вымышленное писателем, читатель с помощью процесса семантизации фактически возвращается к действительности. Таким образом, вымышленность является необходимым условием художественного познания действительности реципиентом.

Изер пытается в этом контексте объяснить тот факт, что один и тот же текст понимается по-разному различными реципиентами. Исследователь исключает в данном случае раскрытие тайных смыслов в качестве понимаемости и считает такой подход со стороны исследователей художественного процесса сизифовым трудом. Вместе с тем, он указывает на то, что ни одно восприятие художественного текста, каким бы полным оно ни представлялось, не способно дать его полное семантическое определение: «Если в понимаемости – по-разному литературного текста обозначаются границы семантики, то этого достаточно, чтобы стала ясна неразрешимость проблемы в плане референциальной семантики. Ведь как раз при подобном положении вещей становится возможным осмысление абсолютно различных ситуаций при помощи одного и того же текста» (258, с. 212).

Изер считает, что художественный вымысел вырывает какие-то куски из единого контекста действительности и упорядочивает их по своим законам; данный процесс называется «заклЮчением в кавычки» и составляет основу писательского вымысла. Именно то, что действительность, которая находится в состоянии постоянного движения и не останавливается ни на секунду, заключается в рамки художественного текста. Поэтому данный текст не может быть адекватным действительности и представлять собой истинное высказывание о ней.

По мнению Изера, художественный вымысел, с одной стороны, выдаёт себя за действительность, а, с другой стороны, парадоксальным образом

обнаруживает свою вымышленность: даже если писатель утверждает, что в своём произведении он изобразил действительность в её истинном облике и даже если искренне стремится к этому, он не может добиться своей цели, ибо, во-первых, рассматривает мир под определённым углом зрения, во-вторых, как было отмечено выше, постоянно производит селекцию, то есть отбирает лишь те элементы и факты действительности, которые позволяют ему полнее отражать не действительность, а свой вымысел. Поэтому любой художественный текст носит условный характер. Изер называет такую условность, понятую как художником слова, так и его реципиентом, «обнажением».

По его мнению, обнажение в процессе коммуникации имеет двойное значение: «Во-первых, оно указывает на возможность осознания вымысла как такового тем, кому этот вымысел предложен (то есть реципиенту – С.Р.). Кроме того, обнажение указывает на господство допущения, согласно которому изображённый мир можно представить себе так, как если бы он был неким миром с тем, чтобы выявить, что он есть репрезентация чего-то другого. Наконец, последнее нарушение границы, вызванное текстом, происходит в опытно-хозяйстве реципиента – ведь его установочная активность относится к ирреальному миру, следствием актуализации которого является временная ирреализация реципиента (258, с. 213).

На последнем пункте, имеющем большое значение для теории рецептивной эстетики, остановимся более подробно. Изер не уточняет степень и особенности ирреализации реципиента. По нашему мнению, вхождение читателя в воображаемый мир художественного текста в определённой степени напоминает состояние играющего ребёнка; доказано, что ребёнок искренне верит в роль, которую выполняет в процессе игры и с этой точки зрения напоминает актёра, который полностью перевоплощается в персонажа, которого играет. Но вместе с тем ребёнок немедленно и адекватно реагирует на сигналы, поступающие извне пространства игры, решительно покидает его

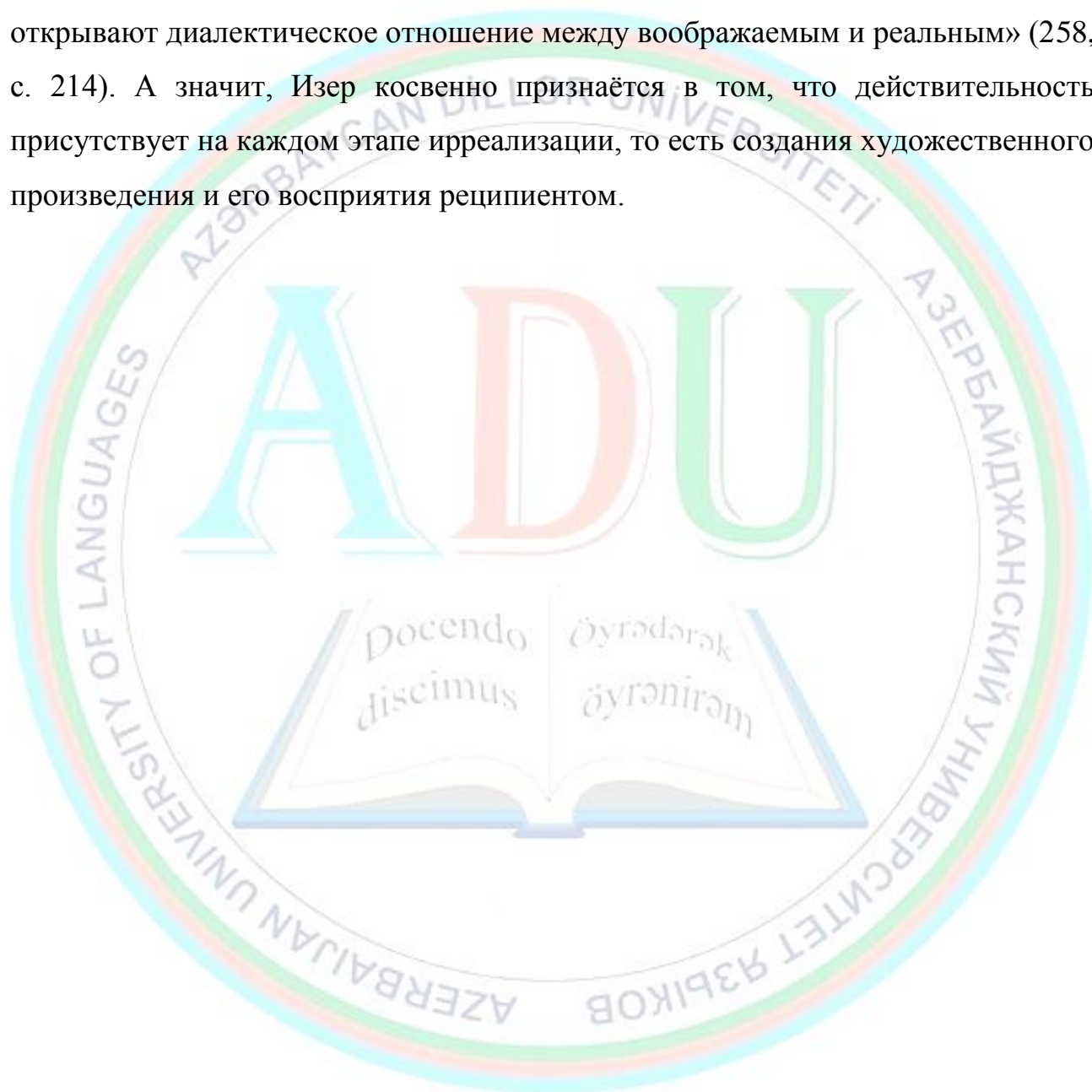
пределы и мгновенно и адекватно воспринимает реальный мир и соотносит свои действия с его требованиями и законами.

С другой стороны, ребёнок с нормальной психикой очень легко выходит из состояния игры и способен жить по законам реального мира. Естественно, в процессе восприятия текста реципиент также охвачен проблематикой текста; хотя не в такой степени, как играющий ребёнок, но все же переживает события и факты, изложенные в тексте. Но в отличие от ребёнка, после общения с произведением реципиент не может полностью освободиться от его чар. Это значит, что процесс ирреализации реципиента не ограничивается временем чтения. Конечно, степень ирреализации реципиента зависит от множества факторов – от возраста, жизненного опыта, мировоззренческой позиции, времени, места и т.д. Но ясно, что при знакомстве с художественной литературой, в особенности с классическими образцами, происходят какие-то необратимые изменения в мировоззренческой позиции читателя.

Изер считает, что акты вымысла не имеют непосредственного отношения к действительности, и они вырастают друг из друга, то есть, иногда дополняя, а иногда противореча друг другу. В тексте они выполняют различные функции, и это определяет их различие: «Дифференциация актов вымысла обозначает стадии процесса переформулирования, осуществляемого посредством вымысла. На каждой стадии происходит ирреализация определённого типа данностей: при селекции – ирреализация окружающего текст мира, при комбинации – отношений семантических пространств друг к другу, при обнажении – естественного отношения в миру «как если бы» и прежнего опыта реципиента, что вызывается его реакцией на событийный характер текстового мира» (258, с. 213-214).

В данном случае в чрезвычайно сжатом виде Изер обобщает всё вышесказанное и фактически сводит в единое целое акт создания художественного произведения писателем на основе вымысла и акт обнажения основополагающих особенностей художественного текста реципиентом на основе собственного воображения.

Исследователь приходит к выводу о том, что хотя вымышленное и нарушает границы действительности, оно всё же безусловно опирается на неё. И хотя реципиент включается в данный акт вымышленного через своё воображение, тем не менее, он со своей стороны также исходит из действительности. Таким образом, «акты вымысла в фикциональном тексте открывают диалектическое отношение между воображаемым и реальным» (258, с. 214). А значит, Изер косвенно признаётся в том, что действительность присутствует на каждом этапе ирреализации, то есть создания художественного произведения и его восприятия реципиентом.



II ГЛАВА

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ В РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКЕ

2.1. Ханс Роберт Яусс об истории литературы

В своей статье «История литературы как провокация литературоведения» Х. Р. Яусс показывает, что спор об актуальных проблемах истории литературы между неомарксистским и формальным методами свидетельствует об их принципиальной нерешенности, и что современная эстетическая мысль должна дать ответ на этот вызов (266, с. 156). Именно с целью преодолеть пропасть между литературой и историей, историческим и эстетическим познанием, ибо обе вышесказанные школы ограничиваются границей, и остановились перед ней. Их методы могут объяснить литературные факты в закрытом кругу эстетики производства и изображения. Они суживают возможности воздействия литературы и вместе с этим ее значение, которое относится к ее эстетическому характеру, а также к общественной функции, конкретно, – особенности и объем ее восприятия и действия. Читатель, слушатель и зритель, одним словом, фактор публики – фактически играет в высшей степени ограниченную роль в обеих литературных теориях. Ортодоксальная эстетика марксизма умела найти подход к читателю. Марксизм стремился в первую очередь выявить общественное положение и идеологические интересы читателя; ему чужды «буржуазно-интеллигентские» колебания и рефлексия писателей; эстетика осведомляется о его социальном положении, или же стремится узнать его в слоях изображаемого общества. Формальная школа нуждается в читателе только как в воспринимающем субъекте, который, следуя указаниям текста, должен выполнять распознавание форм или выявление процесса. Ортодоксальная эстетика требует у читателя теоретического понимания филолога, который может размышлять о знании

этих художественных средств, марксистская школа же, наоборот, приравнивает самопроизвольный опыт читателя к научному интересу исторического материализма, который хочет раскрыть связь, между надстройкой и базисом в литературном произведении. Однако теперь, как формулировал Вальтер Бульст, «текст никогда не был создан, чтобы быть прочитанным филологом на филологическую манеру», если исходить из точки зрения историка литературы, - «на историческую манеру» (161, с. 178).

Оба метода лишают читателя его подлинной роли, а именно роли адресата, к которому изначально обращается произведение, которая значима как для исторического, так и для эстетического познания. Так как, и критик, который выносит свое суждение о новом явлении, и писатель так же создает свое новое произведение, исходя из предыдущего творческого опыта – позитивных и печальных качеств своих ранних произведений. Но именно читатели в первую очередь определяют эстетическую значимость произведения на основании читательского опыта и объясняют его исторически, прежде чем их рефлексивное отношение к литературе станет продуктивным (18). В треугольнике «автор – произведение - публика» последняя не является пассивной частью, и она не просто цепь реакций, но и энергия, превращающая усилия художника слова в социальном смысле в целостное явление; только читатель (публика) способен придать смысл и целенаправленность творчеству писателя. Историческая жизнь литературного произведения невозможна без активного участия своего адресата. Его посредничество позволяет включить произведение в меняющийся горизонт непрерывности, в котором постоянное преобразование переходит в критическое понимание, пассивное восприятие в активное, признанные эстетические нормы вытесняются новыми. Историчность литературы как и ее коммуникативный характер предполагает диалоговое отношение художественно-эстетических традиций, публики и нового произведения, и это отношение раскрывается в соотношении сообщения и адресата, во взаимосвязи вопроса и ответа, проблемы и решения. Замкнутый круг продуктивной и изобразительной эстетики, в которой до сих пор

вращается методология литературоведения, должен раскрыться для восприятия и воздействия эстетики, и тогда может быть решена проблема исторической последовательности литературных произведений (342; 374; 387; 394).

Рецептивно-эстетическая перспектива способствует не только пассивному восприятию с активным пониманием, опытом, образующим нормы и новую продукцию. Если рассмотреть историю литературы такого рода на уровне диалога произведения и публики, образующего непрерывность, то контраст эстетического и исторического аспектов исчезнет, и при этом появится нить между прошлым явлением и настоящим опытом, нарушенная историзмом. «Отношение литературы и читателя имеет как эстетические, так и исторические переплетения. Эстетическое переплетение заключается в том, что уже первичное восприятие произведения читателем включает проверку эстетической оценки в сравнении с уже прочитанными произведениями» (132, с. 90). Историческое же переплетение очевидно в том, что понимание первых читателей из поколения в поколение может продолжиться и обогатить цепочку восприятия, выявляя тем самым историческое значение произведения и его эстетического ранга. В этом рецептивно-историческом процессе, в котором историки литературы могут расплатиться за непрояснение направляющих его понимание и суждения собственных предположений, происходит как новое усвоение произведений прошлого, так и постоянное посредничество прошлого и настоящего искусства, традиционной значимости и актуального испытания литературы. Степень истории литературы, базирующаяся на рецептивно-эстетической основе, зависит от того, насколько активно она сможет принимать участие в постоянном восстановлении прошлого через эстетический опыт. Это потребует, с одной стороны, – в противоположность объективизму – позитивистской истории литературы, желаемого построения канона, а, с другой стороны, – в противоположность классицизму – традиционного исследования, критической проверки, если не предполагать полного разрушения унаследованного литературного канона. Критерий для построения такого канона, как и для необходимой проверки истории литературы, нашел свое

ясное отражение в концепции посредством рецептивной эстетики. Путь от истории восприятия отдельного произведения к истории литературы, должен был привести к тому, чтобы историческая последовательность произведений предстала так, когда значимая связь литературы проясняется предысторией ее настоящего опыта.

«Обновление истории литературы требует отказаться от предубеждения, навязанного историческим объективизмом, и постепенно переходить от принципов традиционно продуктивно-изобразительной эстетики в эстетику восприятия и влияния. Историчность литературы основывается не только на последовательности установленной связи «литературных фактов», но и на прошлом опыте литературного произведения через приобретенный опыт и воздействие на литературный процесс своего читателя. Это диалогическое отношение и есть основное условие для истории литературы. Так как историк литературы должен сам сначала стать читателем, прежде чем он поймет и классифицирует произведение, иначе говоря: излагая свое собственное суждение, он должен обосновать современность состоятельности стандартов в историческом ряду читателей» (115, с. 228).

Постулат, который Р.Г.Коллингвуд выдвинул в своей критике распространенной идеологии объективности для истории: «history is nothing but the re-enactment of past though in the historians mind», в большей степени применим к истории литературы. Позитивистское восприятие истории как «объективное» описание последовательности событий в прошлом не приобрели ни художественного характера, ни специфической историчности литературы. Литературное произведение – это не самостоятельный объект, который предлагает каждому наблюдателю в любое время одинаковый образ (131, с. 57). Оно (произведение) – не монумент, который мгновенно монологически проявляет свою сущность, а, напротив, как партитура для обновленного читательского резонанса, которая освобождает текст от материи слов и приводит его к актуальному существованию: „parole qui doit, en meme temps qu’elle lui parle, creer un interlocuteur capable de l’entendre“. (Слово должно быть

таким, чтобы привлечь собеседника, который бы его слушал) (132, с. 205). Этот диалогический характер литературного произведения объясняет, почему филологическое знание может существовать только в постоянном противопоставлении с текстом, и не должно сводиться к знанию фактов. Филологическое знание всегда относится к интерпретации, которая ставит целью, осознать и описать акты познания ее предмета, как момент нового понимания. Новое произведение ставит читателя в парадоксальное положение: в определенной степени он должен быть филологом, то есть знать историю художественной литературы и принципы построения произведения.

История литературы – это процесс эстетического восприятия и производства, который осуществляется в актуализации литературных текстов через воспринимающего читателя, размышляющего критика и участвующего в процессе писателя. Неограниченно растущий итог литературных «фактов», как она предстает в условных историях литературы, это лишь отголосок данного процесса только накопившегося и классифицированного прошлого, и поэтому это не история, а псевдоистория. Кто рассматривает ряд таких литературных фактов как часть истории литературы, путает характер событий художественного произведения с историческими фактами. «Персеваль, или Повесть о Граале» Кретьена де Труа как литературное событие не тождественно «историчности» как, например, «третий крестовый поход» того же времени. Это не «факт», который можно было объяснить ситуативными предположениями и причинами, через реконструкции намерения исторического действия и неизбежных и случайных последствий, в котором появляется литературное произведение. Это не совокупность последовательности событий, которая так же независима от наблюдателя. Литературным событием «Персеваль» становится только для его читателя, который читает последнее произведение Кретьена де Труа с воспоминаниями и знаниями о прежнем произведении, воспринимает его особенности, сравнивая его с этим и уже другими известными произведениями, и тем самым принимает новый масштаб, с которым может сравнить будущие произведения. Литературное событие в

отличие от политического не имеет неизбежных последствий, которые вытекают из следующих поколений. Оно только продолжает воздействовать и восприниматься последующими поколениями, в том числе и теми читателями, которые хотят по-новому понять произведение прошлого, теми авторами, которые стремятся прошлому подражать, превзойти его или же опровергнуть. Событийная связь литературы изначально является посредником в горизонте ожиданий литературного опыта современных и последующих читателей, критиков и авторов. Объективация этого горизонта ожидания зависит от того, возможно ли историю литературы в ее собственной историчности представить и постичь. Глубоко и своеобразно раскрыв воздействие предыдущего художественно-эстетического опыта на «прочтение» нового произведения, представители рецептивной эстетики не учли, того факта, что знакомство с каждым новым произведением заставляет по-новому оценить литературу прошлого (91; 97; 102).

«Анализ литературного опыта читателя избегает угрозы психологизма, когда он описывает восприятие и воздействие произведения в объективируемой системе отношения ожидания, для каждого произведения исторический взгляд его возникновения состоит из «предпонимания» жанра, формы и тематики известных произведений. Противоположности поэтического и практического языков способствуют априорному пониманию и восприятию художественного текста» (123, с. 119).

Этот тезис направлен против распространенного сомнения, особенно у Рене Уэллека против литературной теории А.А.Ричардса о том, может ли анализ эстетического воздействия вообще дойти до семантической сферы художественного произведения, и не придет ли он при подобных попытках к примитивной социологии вкусов. Уэллек аргументирует, что ни индивидуальное состояние сознания, ни личное коллективное состояние сознания, в понимании Я.Мукаржовского, который попытался творчески приложить языковую теорию Ф. де Соссюра к литературно художественной практике как воздействие художественного произведения, не могут быть

определены эмпирическими средствами (123, с. 119). Роман Якобсон хотел заменить «коллективное состояние сознания» на «коллективную идеологию» в форме нормативной системы существующего для каждого литературного произведения как «язык» и актуализируемой воспринимающим как «речь», хотя и не окончательно (123, с. 120). Эта теория, хотя и ограничивает субъективизм воздействия, не способствует решению вопроса, какими именно данными охватывает воздействие конкретного произведения определенную публику и вписывается в нормативную систему. Существует эмпирический способ, особенности которого не изучены и не систематизированы в полной мере, каждое произведение позволяет определить специфическое мировосприятие и устроение публики, предшествующих как субъективному пониманию отдельного читателя, так и воздействию его психологической реакции. Как и каждый актуальный опыт, к литературному опыту относится так же «предзнание, которое является моментом самого опыта и на основании, то новое, что мы замечаем, вообще становится познаваемым и это значит: прочитывается словно в контексте опыта» (159, с. 56).

Литературное произведение, в том числе и новое, предстает не как абсолютно новое значение в информационном вакууме, оно предрасполагает свою публику через сообщение, открытые и скрытые сигналы, знакомые признаки или неявные указания. Оно пробуждает воспоминания о прочитанном, приводит читателя в определенную эмоциональную установку и основывает своим началом ожидания «середины и конца», которые могут либо сохраняться на протяжении чтения, соответствуя определенным правилам игры жанра или разновидностей текста, или изменяться, иронически опровергаться. Психический процесс при восприятии текста предстает в первичном горизонте эстетического опыта не как произвольная последовательность исключительных субъективных впечатлений, но и как исполнение определенных указаний, направляющих восприятие. Этот процесс может быть описан через его конституирующие мотивации, побудительные сигналы, а также лингвистически. Если следуя В. Д. Штемпелю, определить предшествующий

горизонт текста как парадигматическую изотопию, которая по мере накопления высказывания переходит в имманентный, сигматический горизонт ожидания, тогда процесс восприятия может быть описан через расширение семитологической системы, которое осуществляется между ее разворачиванием и коррекцией (360).

Реконструируемый таким образом горизонт ожидания произведения позволяет определить художественный характер по способу и степени его воздействия на предполагаемую публику. Расстояние между данным горизонтом ожидания и появлением нового произведения, чье восприятие путем отрицания близкого или осознанного выраженного опыта может привести к «смене горизонта», можно определить как эстетическую дистанцию. Исторически она объективируется в спектре реакций публики и суждений критики (спонтанного успеха, непризнания или шока; признания лишь единицами, медленного или запоздалого понимания).

Критерий для определения эстетической ценности литературного произведения - это то, какими способами литературное произведение в конкретный исторический момент своего появления оправдывает, превосходит или опровергает ожидания своей публики. Дистанция между горизонтом ожидания и произведением, между тем, что уже знакомо по предшествующему опыту и восприятием нового произведения требуемого «изменения горизонта» (159, с. 64), определяет рецептивно-эстетический художественный характер литературного произведения: по мере того как эта дистанция сокращается, произведение уже не предлагает воспринимающему сознанию горизонт еще неизвестного опыта, произведение приближается к области кулинарного, и развлекательного, и массового искусства. Последнее позволяет, таким образом, рецептивно-эстетически заявить, что оно (произведение) не требует изменения горизонта, оно реализует ожидания, продиктованные преобладающим направлением вкуса, удовлетворением потребностей, а воспроизведение рутинных определений прекрасного подтверждает привычные чувства, санкционирует желаемые представления, давая возможность читателю

насладиться необычными переживаниями как «сенсацией», оно поднимает моральные проблемы, но только чтобы разрушить их в поучительном смысле, как заранее предрешенные вопросы. Эстетическая дистанция, возникающая при появлении произведения, носит художественный характер у его публики, которая впервые знакомится с ним. Естественно, первичное знакомство не может дать исчерпывающих представлений о художественных достоинствах и недостатках произведения. А иногда оно дает искаженное представление, и лишь со временем раскрывается более или менее объективное содержание произведения и переживаемая вначале как радость или удивление от нового способа видения, может в дальнейшем исчезнуть у читателей. Это связано с тем, что энергия изначального негатива произведения постепенно разряжается в нечто банальное, войдя со временем в привычные ожидания, она становится частью горизонта следующего эстетического опыта. Под такое изменение горизонта подпадает особенно классичность так называемых шедевров (133, с. 105-108), ставшая красивой формой, кажущаяся бесспорно «вечным смыслом», она (классичность) ставит их, с точки зрения рецептивной эстетики, в опасную близость к «массово-развлекательному» искусству, так что требуется особое усилие, чтобы прочесть их вопреки устоявшим пониманиям и переживаниям и тем самым ощутить их художественный характер.

Отношение литературы и публики не в том, что каждое произведение имеет свою специфическую в историческом и социологическом планах публику, что каждый писатель зависит от среды, от круга представлений и идеологии своей публики и что литературный успех отмечает книгу, «что ожидает группа, книга, группа которой раскрывает ее собственный образ». Это объективистское обоснование литературного успеха с совпадением замысла произведения и ожиданий социальной группы ставит социологию литературы в затруднительное положение, когда необходимо объяснить позднее или длительное воздействие. Поэтому Р.Эскарпи предпочитает «иллюзии долговечности» писателя «коллективную основу во времени или пространстве», что в случае с Мольером приводит его к удивительным

прогнозам: «Мольер все еще молод для француза XX века, потому что мир его все еще живет с нами, так как нас связывает с ним единый культурный, мировоззренческий и языковой круг» (176, с. 116). Но круг сужается и Мольер постареет и умрет, но он умрет, когда умрет все то, что объединяет наш тип культуры с мольеровской Францией. Как будто Мольер отразил лишь «нравы своего времени» и сохраняет успех только благодаря этому предписанному замыслу! Там, где не существует совпадения между произведением и социальной группой, как, например, при восприятии произведения в чужой языковой среде, Эскарпи призывает на помощь миф: «Мифы, изобретенные потомками взамен действительности, ставшей для них чужой» (176, с. 111). Как будто все восприятия произведения являются лишь «искажающим эхом», когда публика социально конкретна, лишь последствие замещающих ее «субъективных мифов», и каждое восприятие не предполагает для себя в произведении в качестве своей априорной посылки границы и возможности для дальнейшего понимания! Социология литературы рассматривает свой предмет недостаточно диалектично, трактуя круг писателя, произведения и публики так односторонне. Детерминация обратима: существуют произведения, у которых в момент их появления еще не было собственной публики, которые полностью разрушали существовавшие привычные горизонты ожиданий, и таким образом, их публика формировалась постепенно (145, с. 11). Когда значимость нового горизонта ожидания становится общей, власть изменившейся эстетической нормы может проявиться и в том, что публика начинает воспринимать успешные произведения как устаревшие и лишает их своей благосклонности. При взгляде на смены горизонта анализ литературного воздействия достигает в истории литературы уровня читателя и превращает статистические изъясны в бестселлер исторического исследования.

Можно назвать пример литературной сенсации 1857 года. Наравне с известной «Госпожой Бовари» Флобера появился забытый ныне роман его друга Фейдо «Фанни». Хотя роман Флобера вызвал судебный процесс из-за оскорбления общественной нравственности, «Госпожа Бовари» оставалась в

тени романа Фейдо: «Фанни» добилась успеха, которого Париж не переживал со времен романа «Атала или Любовь двух дикарей в пустыне» Франсуа Рене де Шатобриана, который издавался 13 раз в течение одного года. Тематика обоих романов отвечала ожиданиям публики, которая по анализу Бодлера, отрекалась от любой романтики и презирала в страстях как великое, так и наивное (388): в них заключался сюжет супружеской измены в провинциальной среде. Оба автора понимали это, удовлетворив ожидание публики детальными описаниями эротических сцен, которые использовали для того, чтобы превратить избитую тему любовного треугольника в сенсационное переживание, в котором они, перевернув ожидаемое соотношение трех классических ролей, придали новое значение затасканной теме ревности: «Фейдо заставляет молодого любовника, оказавшегося почти у цели своих желаний, приревновать возлюбленную к ее супругу и потерпеть крах в этой мучительной ситуации; Флобер дает супружеским изменам жены провинциального врача неожиданную развязку, которую Бодлер интерпретирует как сублимированную форму дендизма, что приобретает смешная фигура обманутого Шарля Бовари. В официальной критике того времени были голоса, осуждавшие «Фанни» и «Госпожу Бовари» как продукт новой школы реализма, которую они обвиняли в отречении от всех идеалов, на которых основывался социальный порядок второй империи (128, с. 196-213). Обрисованный здесь горизонт ожидания публики 1857 года, что после смерти Бальзака больше не ждала от романов ничего великого (128, с. 201), объясняет различный успех обоих романов только в случае, если включить в разбор воздействие их повествовательной формы. Формальная новизна Флобера, его «принцип безличного повествования», на который напал Барбе д' Оревилле, написав, что отлитая из английской стали говорящая машина работала бы так же, как господин Флобер (128, с. 96-116), не могли не шокировать ту самую публику, которой было предложено волнующее содержание «Фанни», в доступной мере. У Фейдо тоже можно было найти воплощение модных идеалов и изображение подавленных желаний светского общества (128, с. 209-210), и

беспрепятственно наслаждаться двусмысленным зрелищем, в котором Фанни (не подозревая, что ее любовник смотрит с балкона) соблазняет своего супруга, - возможное моральное негодование публики было уже снято реакцией несчастного свидетеля. После того как «Госпожа Бовари» поначалу, понятая и признанная поворотным пунктом в истории романа, получила мировое признание, образованная публика чтением романа санкционировала новый канон ожиданий, который в полной мере выявил слабости Фейдо: его цветистый стиль, модные эффекты, лирико-исповедальные клише стали невыносимыми, и «Фанни» осталась бестселлером вчерашнего дня.

«Реконструкция горизонта ожидания, в котором произведение в прошлом совершалось или воспринималось, дает возможность, задавать вопросы, на которые отвечает текст, и тем самым решить, как читатель воспринял и понял произведение. Этот подход исправляет в основном неизвестные нормы классического или модернизирующего понимания искусства и избавляет от жалоб на общий дух эпохи. Он позволяет увидеть герменевтическое различие между первичным и последующим пониманием произведения, дает осознать обе позиции истории восприятия и сравнивать их, представляет мнимую естественность, что поэтичность и врожденная художественность присутствует в литературном тексте вне времени и что ее объективный, раз и навсегда данный смысл постоянно и непосредственно доступен интерпретатору» (372, с. 84).

Рецептивно-исторический метод для понимания литературно-художественной продукции минувших эпох просто незаменим. Там, где автор произведения неизвестен, его намерения не удостоверены, его отношение к источникам и образам раскрыто лишь косвенно, на филологический вопрос, как «собственно» следует понимать текст, то есть «исходя из его намерения и времени», скорее можно ответить, если выделить его из глубинного плана произведения, знание которого автор эксплицитно и имплицитно предполагает у современной публики. Как свидетельствует пролог «Романа о Ренаре», автор средневековых произведений Ренар считает, что его слушатели знают о романе

так же подробно, как об истории Трои и Тристане - героических эпосах и, поэтому они с нетерпением ждали «неслыханной войны двух баронов – Ренара и Изенгрин», которая затмила бы всё известное. Произведения и жанры, на которые опирается автор, проявляются потом с иронией на протяжении всего повествования. Кардинальное изменение горизонта объясняет стремительный успех произведения также за пределами Франции, которое завоевало известность и приобрело новое движение, впервые противопоставленное всей господствующей до его появления героической и придворной поэзии (268, с. 224-226), (см. также 116; 331; 341).

Филологическое исследование долго не замечало изначально сатирического замысла средневекового Рейнеке Фукса, а так же и иронически-назидательную аналогию между звериным существованием и человеческой натурой, так как она со времен Якоба Гримма оставалась в плену в романтических представлениях о чистой поэзии природы и наивной сказки о животных. Таким образом, можно назвать еще один пример модернизирующей нормы – французское исследование эпоса со времен Бедье и справедливо упрекнуть его в том, что оно, само того не замечая использовало критерии поэтики Буало, рассуждая о литературе, которую оценивали по многим классическим нормам простоты, гармонии, как с точки зрения составляющей её частей, так и в целом (268, с. 221-224). Критико-филологический метод не гарантирует во всех случаях полную объективность, что интерпретатор неосознанно возводит свое эстетическое предпонимание в норму и модернизирует смысл прошлого текста. Кто верит, что «вневременное бытие» смысла поэзии непосредственно должно раскрыться интерпретатору благодаря лишь погружению в текст, как бы вне пространства, вне истории, минуя все «ошибки» его предшественников и историю восприятия, «скрывает то историческое воздействие потока, в котором находится само историческое сознание». Он отрицает «существование произвольных и фундаментальных предпосылок, направляющих его собственное понимание», и может

стимулировать объективность, «которая, по сути, означает законность поставленных вопросов» (188, с. 284-285).

Критика Ханса Георга Гадамера исторического объективизма описана в книге «Истина и метод». В ней философ пытается обосновать принцип истории воздействия, которая, в прямом смысле слова, стремится обнаружить действительность истории (188, с. 283), применяя логику вопроса к историческому наследию и давая ответ на этот вопрос. Следуя тезису Коллингвуда, что «текст можно понять тогда, когда понят вопрос, на который он и есть ответ» (188, с. 352), Гадамер установил, что реконструированный вопрос не может сохранить свое изначальное значение, так как этот исторический горизонт теперь уже включен в горизонт нашей современности: «понимание - это всегда процесс слияния таких мнимо самостоятельных горизонтов» (188, с. 289). Исторический вопрос не может существовать для себя, он должен перейти в вопрос, «что является для нас передачей. Так могут решаться вопросы, в которых Р.Уэллек описывает апорию литературного суждения: должна ли филология оценивать литературное произведение в перспективе прошлого, с позиции современности или по «приговору веков»? (123, с. 120-122). Фактические масштабы прошлого могут быть настолько мизерными, что их применение обеднило бы произведение, которое между тем имеет в истории своего воздействия богатейший смысловой потенциал. Эстетическое суждение настоящего времени предпочитает канон, создаваемый и обоснованный рядом произведений, которые соответствуют современному вкусу, а все прочие произведения оценивает необъективно только потому, что их функция уже перестала быть очевидной. В данном случае налицо историческая несправедливость. История воздействия, как бы поучительна она не была, «будучи авторитетом подвержена тем же претензиям, что и авторитет современников поэта» (123, с. 120). Вывод Уэллека: невозможно уйти от нашего собственного суждения, но следует сделать его по возможности объективным, делать то, что делает каждый ученый, а именно «изолировать предмет» (123, с. 120), но это не решение аперии, а рецидив объективизма.

«Приговор веков», вынесенный литературному произведению, – это больше чем аккумулированное суждение читателей, критиков, зрителей или даже профессоров (123, с. 120), а процесс постепенного разворачивания смыслового потенциала произведения, актуализированного в исторических восприятиях, который открывается интерпретирующему тогда, когда оно контролируемым образом осуществляет «слияние горизонтов» при встрече с наследием (см. также 189; 225; 229; 267).

Расхождение рецептивно-эстетического обоснования истории литературы с принципом истории воздействия у Гадамера начинается там, где он возводит понятие классического в прототип любого исторического опосредования прошлого и настоящего. Его определение «всё, что называется классическим, уже не требует преодоления исторической дистанции, так как оно само осуществляет это преодоление посредника» (188, с. 274) выпадает из отношения вопрос-ответ, конститутивного для всего исторического наследия, для классического текста уже не надо искать вопрос, на который он дает ответ; если он классический, то «говорит нечто любому настоящему так, как если бы сказанное предназначалось именно ему» (188, с. 274). Но не является ли такое понятие «классического», которое «само себя обозначает и само себя истолковывает» (188, с. 274), лишь описанием результата того, что можно назвать «второй сменой горизонта»: за бесспорной самодостаточностью смысла так называемого «шедевра», возникающей только в ретроспективном горизонте классической традиции, не скрывается ли его изначальная негативность, и не вынуждает ли она нас снова отыскать «правильный горизонт», который противоречит благообразной обывательской классичности? Воспринимающее сознание и в случае классического произведения не освобождено от необходимости сознавать «напряженное взаимоотношение текста и современности» (188, с. 290). Заимствованное у Гегеля понятие классического, истолковавшего само себя, переворачивает историческое соотношение вопроса и ответа (188, с. 351-360) и противоречит самому принципу истории

воздействия, согласно которому понимание – это «не только репродуктивное, но и продуктивное действие (188, с. 280).

Это противоречие, очевидно, служит тому, что Гадамер следует классическому понятию искусства, непригодному для общего обоснования рецептивной эстетики за пределами эпохи своего возникновения – эпохи гуманизма. В его основе, как показал Гадамер в своем онтологическом объяснении опыта искусства, понятие «мимесиса» как «узнавание», «то, что собственно можно узнать или пережить из произведения, на чем можно сосредоточиться, это, скорее всего, его истинность, то есть вероятность того, что в нем можно узнать нечто или самого себя» (188, с. 109). Мы можем считать подобное понимание искусства значимым для гуманистического периода искусства, но не для предшествовавшего ему средневековья, и тем более не для последующей эпохи модернизма, в которой эстетика мимесиса, как лежащая в ее основе субстанциальная метафизика («познание сущности») потеряли свой обязательный характер. Познавательное значение искусства в смене эпох не утратилось (188, с. 110), из чего следует, что оно вовсе не связано с классической функцией узнавания. Художественное произведение может быть посредником в познавательном процессе и не описываться при этом в платоновской схеме, когда указывает пути будущего опыта, предлагать воображаемые модели видения и поведения, содержать ответ на новые вопросы (175, с. 84). Тот, кто стремится связать искусство прошлого и современности понятием «классического», лишает историю воздействия литературы этого потенциального значения и продуктивной функции в процессе восприятия. Если классическое, по Гадамеру, само должно постоянно преодолевать историческую дистанцию, то это приводит к гипостазированной традиции, иначе говоря, мешает увидеть, что классическое искусство в свое время не было классическим, а, наоборот, открывало новые способы видения, предопределяло новый опыт, видимость того, что в произведении искусства выговаривается вечная истина и возникает только в историческом отдалении, при узнавании уже известного.

Воздействие даже великих литературных произведений прошлого не может быть отождествлено ни с самоопределяющимся событием, ни с самопроизвольной эманацией: традиция искусства придает отношениям прошлого и настоящего диалогичность, поэтому произведения прошлого обретают язык и отвечают нам только тогда, когда современный наблюдатель находит вопрос, вырывающий произведение из изоляции (149; 157).

Там, где, как в труде Гадамера «Истина и метод», понимание, аналогично «событию бытия» у Хайдеггера, трактуется как «включение в событие наследия», в котором прошлое и настоящее сообщают друг другу (175, с. 275), там «продуктивный момент понимания» неизбежно оказывается исключенным (175, с. 280). Эта продуктивная функция прогрессирующего понимания, которая непременно включает критику традиции и забвения и должна лечь в основу рецептивно-эстетического проекта истории литературы. Историчность литературы будет рассмотрена в нем в трех аспектах: в диахронии, во взаимосвязи восприятия литературных произведений, в синхронии, как в системе референций современной литературы, так и в смене самих этих систем и, наконец, в соотношении имманентного литературного процесса и общего процесса истории.

Рецептивно-эстетическая теория позволяет осознать не только смысл и форму литературного произведения в историческом развитии его понимания. Она требует также включить произведение в общий поток литературного процесса, в его «литературной последовательности» для того чтобы определить ее историческое место и значение в контексте литературного опыта. На пути от истории восприятия произведения к событийной истории литературы она проявляется как процесс, в котором пассивное восприятие читателя и критика переходит в активную фазу, и находит свое художественное воплощение в новых произведениях автора, иначе говоря, последующее произведение может решать формальные и моральные проблемы, поставленные, но не до конца решенные, предыдущими произведениями, и выдвигать новые проблемы, решая их на новом художественно-эстетическом уровне.

Как можно определить истинную значимость произведения, которое определено в позитивистской истории литературы в хронологическом порядке и сведено этим к поверхностному «факту» в его исторической последовательности, и при этом понять его как «событие»? Теория формального метода стремится решить эту проблему, как уже говорилось, с помощью принципа «литературной эволюции», согласно которому новое произведение возникает на фоне предшествующих или конкурирующих произведений, как успешная форма достигает «вершины» литературной эпохи, а затем начинает воспроизводиться и тем самым автоматизируется, и под конец, с утверждением новой литературной формы, продолжает свое существование в литературном быту как морально устаревший жанр. Если анализировать и описывать эту эпоху, которая до сих пор едва ли была взята исследователями на вооружение, то можно ожидать изложения, во многих отношениях превосходящего традиционную историю литературы (364, с. 9-11). Она свела бы воедино события, никак не связанные с этими историями, в рамках замкнутой в себе последовательности, которая лишь обрамляется вехами общей истории: последовательность произведений одного автора, одной школы или стилистического направления, различных по жанру, раскрыла бы эволюционное переменное отношение функции и форм (365, с. 59). Выделяемые при этом произведения, соотносящиеся между собой или сменяющие друг друга, предстали бы как моменты процесса, для которого представление о конечной цели в качестве конституирующей перспективы излишне, так как нужды в целенаправленных конструкциях для диалектического процесса самопроизводства новых форм нет (см. также 278; 366; 370).

Рассмотренная таким образом собственная динамика литературной эволюции решила бы дилемму отбора критериев: учету здесь подлежит произведение, понятое как новая форма в литературном ряду. В данном случае игнорируется самопроизводство «сниженных форм», художественных приемов и жанров: они отодвигаются на задний план. Однако русские формалисты

доказали, что на новом витке спирали художественно-эстетического развития они смогут доказать и, как правило, доказывают свою дееспособность. Как известно формалисты рассматривали историю литературы как постоянное изменение, как процесс нескончаемой эволюции. Однако для них это отнюдь не означает приравнивание исторического значения художественного произведения его исторической ценности. Для них инновация является главным признаком актуальности и исторической ценности произведения. Такое новое и в определенном смысле неожиданное отношение к проблеме истории литературы, несомненно, является новаторским. Русские формалисты уделяли чрезвычайное внимание функциональным аспектам литературного процесса в ущерб другим его составляющим. Конечно, рецептивная эстетика требует более сбалансированного подхода к этой проблеме (24, с. 348-353).

Все это доказывает, что теория эволюции русских формалистов нуждается в фундаментальной коррекции. Литературный процесс послеформалистского периода убедительно доказал, что новаторские свойства в отрыве от других составляющих не определяют качество того или иного художественного произведения. Представители рецептивной эстетики убедительно доказали, что новизна в художественном произведении должна фактически сочетаться с традицией. Именно подобным образом рецептивная эстетика пытается дополнить и в определенной мере объяснить описательную теорию опоязовцев.

Представители рецептивной эстетики категорически отвергали сведение истории к бесконечной смене композиции и автоматизации. По их мнению, такое отношение к литературному процессу не позволяет выявить все богатство и разнообразие отражения действительности в различных исторических периодах.

В противоположность русским формалистам представители рецептивной эстетики считают, что переход от одной стадии литературного развития в другой осуществляется постепенно, ненавязчиво в диалектическом взаимодействии нового и старого, канонизации и автоматизации. В этом

процессе огромную роль играет процесс рецепции: в переходных периодах, в становлении нового отношения к действительности нужно учитывать реакцию реципиента, диалектику изменений в его эстетическом вкусе и мировоззрении.

Полномасштабное исследование литературного процесса не может осуществляться на основе использования дескриптивных методов. Представители рецептивной эстетики считают, что подобный подход герметически замыкает художественное произведение в свои рамки и не позволяет выявить разнообразие его связей, как со всем творчеством художника слова, так и с многосложной жизнью литературной общественности. Дело в том, что любой писатель, по мнению Яусса, на сознательном или подсознательном уровне с одной стороны, учитывает актуальные требования реципиента, с другой стороны, вносит в его вкусах определенные изменения. Отсюда можно прийти к выводу о том, что горизонт ожидания реципиента подвергается постоянным изменениям. Это определяет взаимозависимость художника слова и читателя: писатель одновременно «оправдывает – не оправдывает ожидания реципиента, а читатель в свою очередь остается «довольным – недовольным» по отношению к писателю. С этой точки зрения история литературы, понятие как «литературная эволюция» предполагает, что в историческом процессе эстетической рецепции и производстве (конечно же, включая также современность исследователя) все формальные противоположности или «дифференциальные качества» находят свое опосредование. Именно таким путем рецептивная эстетика пытается преодолеть недостатки концепции истории литературы русской формальной школы (266, с. 133-136).

Схема истории литературы, предложенная русской формальной школой, не позволяет выявить те закономерные процессы, которые, по сути, и составляют историю литературы. С этой точки зрения особое значение приобретает фигура историка литературы. Исходя из теоретических положений и принципов рецептивной эстетики, Ханс Роберт Яусс утверждает, что

«местонахождение историка литературы является не целью, а «точкой схода» литературного процесса.

«Подключение» реципиента к литературному процессу позволяет литературно-эстетической мысли не удовлетворяться актуальным «чтением» и интерпретацией художественного произведения, но и выявить потенциальные смысловые возможности, перспективы дальнейшего развертывания его семантики (266, с. 158-161).

Как было указано выше, русские формалисты в качестве основополагающей эстетической ценности любого художественного произведения выдвинули критерию новой информации. Однако, как правильно отмечает Х. Р. Яусс, новизна может создать эффект тока у реципиента. Как правило, литературно-художественные образцы, разрушающие традиционные представления, не воспринимаются адекватно читателем, он оказывает новизне эстетическое «сопротивление» и только со временем, по мере включения в традиционный литературный ряд, воспринимается в качестве художественной ценности. Это еще раз убедительно доказывает, что только оптимальное сочетание традиции и новаторства позволяет художественному произведению занять подобающее место в истории литературы. Но, как справедливо полагает Яусс, для этого должно пройти своеобразное испытание у публики: именно в процессе преодоления «горизонта первичного восприятия» художественное произведение раскрывает свои социальные, идеологические и эстетические возможности.

В отличие от русских формалистов представители рецептивной эстетики отрицают возможность абсолютной художественно-эстетической новизны. Они считают, что любое «новое является основательно забытое старое». В качестве примера Х. Р. Яусс приводит творчество французского поэта Стефана Малларме и его школы. Известно, что С. Малларме в конце XIX века фактически отказался от всех основополагающих эстетических принципов французской романтической поэзии, в особенно от творческих принципов В. Гюго. Это касается не только идеологического составляющего произведений С.

Малларме, но также эстетического отношения к поэзии: если В. Гюго и другие французские поэты-романтики стремились к максимальной ясности в выражении той или иной проблемы, то С. Малларме пытался предельно скрыть истинный смысл поэтического высказывания, создать между собой и реципиентом непреодолимую стену непонимания. Отношение С. Малларме и его школы к поэтическому творчеству, в особенности по сравнению и на фоне романтической поэзии, может показаться абсолютной новизной на художественно-эстетическом горизонте. Однако творчество Малларме вызвало большой интерес к давно забытому творчеству – к «темной лирике» испанского поэта Гонгоры. Действительно, имеется много общего между творчеством Гонгоры и Малларме, и Яусс, конечно, прав, когда подчеркивает их близость. Однако отметим, что как в истории человечества, так и в истории эстетической мысли ничто полностью не повторяется. С этой точки зрения С. Малларме не является повторением Гонгоры, однако ряд общих черт действительно имеются (267, с. 178-181).

Представители рецептивной эстетики, в частности Х. Р. Яусс, попытались привнести ясность в часто употребляемое в литературоведении понятие «ренессанс». Он утверждает, что забытые страницы литературного прошлого не могут вернуться самопроизвольно, сама по себе традиция не способна обеспечить возвращение каких-либо эстетических ценностей; это возможно лишь при непосредственной и активной рецепции читательской публики. Именно рецепция способна кардинально изменить эстетическую установку и новое время в лице новых читателей выявляет в давно забытых творениях новые особенности и качества.

Поэтому Х. Р. Яусс не соглашается с русскими формалистами в том, что новизна в художественном произведении является чисто эстетической категорией. Действительно, для того, чтобы новизна превратилась в истинное новаторское качество, требуются многие условия, среди которых, состояние литературного процесса, наличие связей национальной литературы с мировым литературоведческим процессом, конечно же, особенности и качество

рецепции. Яусс особенно подчеркивает, что кардинальная эстетическая новизна изменяет не только наши представления о современном состоянии литературного процесса, то есть не только в синхронном плане, но и способна изменить наши устоявшиеся представления о прошлом, то есть в диахронном срезе: новизна эстетическая бывает эффективной лишь в том случае, когда сама читательская рецепция готова к основательному и кардинальному разрушению традиций, которые превратились в каноны и мешают дальнейшему развитию литературного процесса.

Как известно, уже в начале XX века Ф. де Соссюр четко отделил в языкознании синхронный подход к языковым явлениям от диахронного и подчеркнул решающую роль синхронного подхода к изучению языковых явлений.

Естественно, теория литературы не могла оставаться безучастной к такому кардинальному изменению в языкознании, во-первых, потому, что как языкознание, так и литературоведение являются областями гуманитарных наук, а во-вторых, язык является «сырым» материалом, как для языкознания, так и для литературоведения. В литературоведении также возникла необходимость четкого разделения синхронного плана от диахронического среза. Однако нужно учитывать, что специфика художественного слова кардинально отличается от языка вообще. Отметим, что история литературы играет огромную роль в понимании особенностей, как отдельных произведений, так и творчества писателя в целом, и, конечно же, литературного процесса. Это значит, что роль диахронного среза в литературном процессе несоизмеримо выше, чем в языкознании. Однако Х. Р. Яусс одновременно считает, что при изучении литературного процесса, а также отдельных произведений наибольшего эффекта можно добиться при оптимальном и целенаправленном сочетании этих планов (266, с. 132-136).

Это связано, по мнению исследователя, с особенностями рецепции читателя. Ведь, действительно, читатель постоянно сравнивает вновь читаемое со своими предыдущими знаниями в области художественной литературы. Это

значит, что сам процесс рецепции имеет по сути диахронно-синхронный характер. Поэтому Х. Р. Яусс считает, что «если проводить последующие синхронные срезы в диахроническом ряду таким образом, чтобы в них исторически артикулировалось изменение литературной структуры, определяющее границы соответствующей эпохи, это открыло бы новые возможности для истории литературы» (267, с. 179-180).

Таким образом, история литературы является именно той областью, в которой неизбежно диахронный срез преобладает над синхронным планом. Х.Р. Яусс особенно подчеркивает последовательное отстаивание этого положения в основополагающем научном труде «Время и история» Зигфрида Кракауэра. Он выступает против гегелевского понятия «объективного духа», которое исходит из того, что исторические явления, происходящие в одно и то же время, в равной мере отражают особенности эпохи. Кракауэр не согласен с такими положениями, и отметим, что Х. Р. Яусс солидарен с этой точкой зрения с ним, не все явления отражают в одинаковой степени суть актуальной действительности. Со своей стороны отметим, что не все явления в равной степени укоренены в прошлое и открывают одинаковые перспективы в познании будущего. Это значит, что «синхронность» литературных образцов не одинакова и зависит от многих условий. Это в большей степени касается истории литературы: литературно-художественные произведения в разной степени связаны с настоящим временем. Нужно учитывать также такие факторы как наличие субъективного настоящего времени и объективного настоящего времени. Они не всегда совпадают и, естественно, в художественном произведении может преобладать один из этих моментов. Поэтому, когда историк литературы рассматривает все произведения, созданные в одном и том же историческом периоде, как в полной мере принадлежащие одному и тому же историческому ряду, то есть в абсолютном синхронном срезе, то он допускает методологическую ошибку: любые произведения, созданные в одно и то же время, диахронически отличаются (см. 120, 266, 268).

Все это, в особенности включенность «разновременных» читательских рецептов в определение синхронно-диахронной определенности литературного произведения, позволяет Х.Р. Яуссу согласиться с Кракауэром о «сосуществовании одновременного и разновременного» в художественном произведении. Поэтому тщетно искать исключительно схожих и однозначных следов актуальных явлений в одних и тех же литературных произведениях (120, с. 142-145).

С нашей стороны отметим, что жанры, их рамки, возможности привлечения актуального воплощения к художественному не одинаковы, то есть каждый «жанр имеет свою память» (24) и эта память не одинакова по отношению к отражению прошлого и настоящего: в различных эпохах жанры приобретают различные семантические и морфологические значения. Однако это отнюдь не означает, что они по сути своей имеют абсолютно синхронный характер: как бы полно тот или иной жанр не «приспособился» к актуальному содержанию, все же он не забывает свое прошлое и опосредованно выражает его. Это означает, что любое художественное произведение имеет как синхронные, так и диахронные моменты. Поэтому «историчность литературы становится очевидной именно в точках пересечения синхронии и диахронии» (24, с. 345-348).

Особый интерес вызывают у представителей рецептивной эстетики произведения-шедевры, то есть такие литературно-художественные образцы, которые сохраняют свою актуальность в течение долгих столетий, вызывают огромный интерес у читателей различных поколений. По нашему мнению, это объясняется многогранностью художественного произведения: в различные эпохи при различных обстоятельствах они раскрывают «неожиданно» новую грань. Х.Р. Яусс отмечает, что если в предыдущих художественно-эстетических концепциях те или иные качества художественных образцов объяснялись изолированно, то рецептивная эстетика сумела их объединить, найти скрытые отношения между этими с первого взгляда неожиданными и необъяснимыми гранями. Действительно, такое отношение к литературному процессу позволяет

во время разновременного процесса рецепции объединить вокруг литературно-художественного образца читателей различных поколений: в этом процессе, с одной стороны, изменяется качество рецепции у читателей различных поколений, с другой стороны именно в произведении-шедевре сходятся и гармонично сочетаются различные горизонты ожидания читателей.

Х.Р. Яусс справедливо полагает, что любая синхронная система только внешне кажется заключенной в рамках настоящего времени. По своей сути она является последствием каких-либо художественно-эстетических событий, имевших место в прошлом, значит, неразрывными нитями связана с прошлым. Одновременно синхрония обязательно создает определенные предпосылки для дальнейшего развития художественно-эстетической мысли, значит, открывает перспективы на будущее.

Х.Р. Яусс указывает, что можно найти структурные аналогии между языком и литературой. В художественной литературе также наличествуют связи между литературными жанрами, обладающими консервативными чертами, их мобильными и «гибкими» литературными сюжетами, метафорами, символами, то есть теми составляющими художественного произведения, которые неизменно меняются полностью или частично от произведения к произведению.

Проблема рецепции, по мнению представителей рецептивной эстетики, позволяет по-новому строить концепцию истории литературы. История литературы, которая строится исключительно на творчестве выдающихся художников слова или на общепризнанных шедеврах не могут дать полное представление о настоящей динамике художественно-эстетической мысли. Яусс считает, что воздействие одной литературной эпохи на другую, одного художественного слова на другого должно пройти через историю литературы и объединить различные эпохи. Естественно, при этом в полной мере должно учитываться рецепция читателей – их варианты и инварианты, причины их изменения, воздействие на творчество отдельных художников слова.

Представители рецептивной эстетики считают, что подлинную теорию литературы можно создать лишь тогда, когда она будет органически связана с общей историей, будет представлена как ее часть. Х.Р. Яусс особенно подчеркивает, что связь истории литературы и общей истории не ограничивается только тем, что художественное произведение отражает особенность социальной действительности и своими средствами отражает данную действительность и выражает свое отношение к ее преобладающим тенденциям. История литературы обязательно должна учитывать, каким образом отдельные произведения и литературный процесс в целом отвечают горизонтам ожидания различных читательских рецепций, каким образом литература изменяет в процессе рецепции мироощущение и мировоззрение читателей и, в конечном итоге, эти «изменные» читатели реагируют на общественную действительность, а каким образом пытаются изменить ее в соответствии со своими новыми представлениями. Именно в этом заключается «особое отношение» истории литературы к общей истории (см. 266, 267, 268).

Х. Р. Яусс подчеркивает, что лишь методами и принципами социологии литературы невозможно определить специфику литературного творчества. Дело в том, что чисто социологическое отношение к литературному процессу замыкает его в рамках «функциональной взаимосвязи литературы и общества». Это значит, что с помощью социологического метода можно выявить особенности определенного типа реализма. Это означает, что для изучения специфики отражения действительности в творчестве писателей-романтиков социология литературы должна фундаментально изменить свои исходные принципы и методы.

Х.Р. Яусс отмечает также односторонность «мифологической критики» Нортропа Фрая и структурализм К. Леви-Стросса. Он отмечает, что структуралисты, используя свои методы, не могут выявить ряд основополагающих особенностей художественного творчества, ибо они ограничиваются принципами «типизации» и «отражения». Однако отметим, что французский структурализм не ограничивается лишь творчеством К. Леви-

Стросса, также его представители как М. Фуно, в особенности Р. Барт исходят по отношению художественного творчества и литературного процесса из фундаментально отличных методологических принципов. Х. Р. Яусс считает, что рецептивная эстетика смогла преодолеть недостатки структуралистского метода анализа художественных произведений с помощью «горизонтов ожидания» художника слова и читателя. Ученый считает, что именно «в горизонте ожидания органически сочетаются социальные и эстетические моменты». Он отмечает, что идея «горизонта ожидания» заимствовано им у Карла Поппера, но одновременно отмечает их отличия: естественно, К. Поппер, создавая свою концепцию, основывался на законы и системы естественных наук, а Х.Р. Яусс вынужден был приспособить их к эстетическим требованиям, к литературному процессу, к творчеству отдельных писателей: Х.Р.Яусс соглашается с Поппером в том, что прогресс, как в науке, так и в литературном процессе возможен только на основе «горизонта ожидания». Действительно, художник слова, интуитивно предполагая параметры горизонта ожидания идеального читателя, создает свой «горизонт ожидания». Естественно, в ходе взаимодействия этих двух не идеальных, а реальных читателя и писателя происходят определенные изменения. Однако при создании истории литературы необходимо учитывать стимулирование прогресса литературно-художественного процесса. Яусс считает, что с помощью «горизонтов ожидания» преодолевается и разрушается знаменитый «автоматизм письма», выдвинутый русскими формалистами. Это связано с тем, что фактически никогда не осуществляются в полной мере ожидания писателя или читателя, что и создает определенные неожиданности и препятствия, которые разрушают автоматизм (см. 130, 266, 339).

Х.Р. Яусс на примере знаменитого суда над романом Г. Флобера «Мадам Бовари» подробно анализирует особенности влияния новой художественно-литературной формы на рецепцию читателей, а через нее – на мироощущения и мировосприятия членов общества: он справедливо считает, что победа Флобера на суде является по своей сути, с одной стороны, в

эстетическом плане победой новаторской формы над традицией, а с другой стороны, – кардинальным изменением принципов общественной морали.

Х.Р. Яусс приходит к выводу о том, что литература не может быть нейтральным посторонним наблюдением, который лишь фиксирует то, что происходит в общественной жизни, но одновременно активно вмешивается в ход событий, происходящих в мире (267, с. 179-183).

2.2. Конкретизация и реконструкция литературного произведения

Нижеприведенные общие положения о своеобразии построения произведения художественной литературы помогут нам при дальнейшем рассмотрении:

1. Произведение художественной литературы - это многослойное образование. Оно содержит: а) слой словесных звучаний и словесных языковых образований высшего порядка, б) слой значащих образований значения слов и смысл суждений, с) слой схематизируемых видов, в которых предметы, представленные в произведении, – различного вида и явления, и д) слой предметов, которые представлены предложениями обстоятельств дела.

2. Из материи и формы отдельных слоев вытекает совместно существенная внутренняя связь всех слоев и именно таким образом образуется в итоге формальная единица всего произведения.

3. Помимо структуры слоев, литературное произведение отличается упорядоченной последовательностью своих частей, образуя предложения, контексты, главы и так далее. Вследствие этого, произведение обладает от начала до конца собственным, в некоторой степени, временным «распространением», а так же различными композиционными особенностями, как, например, разные характеры динамического развития и тому подобное.

4. В литературном произведении существует «два измерения»: первое, которое содержит все четыре слоя, и второе, в котором части следуют друг за другом. В противоположность преобладающему большинству предложений

научного произведения, которые являются настоящими суждениями, повествовательные предложения, встречающиеся в литературном художественном произведении, являются не настоящими суждениями, а лишь мнимыми, функция которых заключается в том, чтобы в произведении присваивать изображаемым предметам лишь аспект реальности, не ставя на них печати настоящей реальности. Также предложения других типов, как, например, вопросительные предложения, подчиняются в литературном художественном произведении соответствующей модификации ее смысла или ее функции. В зависимости от типа произведения – например, в исторических романах – возможны и различные видоизменения этих модификаций. Наличие мнимых суждений в литературных художественных произведениях образует только фактор различия между ними и научными произведениями, из которого возникают другие характерные моменты. А именно:

5. Если литературное произведение является ценным художественным произведением, то каждый из его слоев содержит особенное качество: это ценные качества различного вида, а именно, художественные и эстетические. Последние находятся в художественном произведении самостоятельно в особом, потенциальном состоянии. В своем разнообразии они ведут к своеобразной полифонии эстетически валентных качеств, которые определяют качество ценностей, формирующихся в произведении.

Также в научных произведениях могут встречаться литературно художественные качества, которые определяют эстетически ценные качества. Однако это создает в научном произведении только *momentum ornans*, который состоит лишь в свободной связи с существенной функцией произведения и без неё не может существовать как художественное произведение.

6. Литературно-художественное произведение (как и любое другое литературное произведение) нужно противопоставлять его же конкретизациям, которые возникают при одиночном чтении произведения (возможно, при постановке произведения в театре).

7. В отличие от конкретизации само литературное произведение - это схематическое образование: некоторые его слои, в частности, слой представленных предметов и слой схематизируемых видов, а в себе «точки неопределенности». Они частично устраняются при конкретизации. Конкретизация литературного произведения – это схематическое, если так можно выразиться, менее упомянутое произведение.

8. Неопределенности устраняются в отдельных конкретизациях таким методом, что на их место приходит более близкое или далекое определение соответствующего предмета и, так скажем, «заполняет» их. Однако это «заполнение» устанавливается не только через определенные моменты данного предмета, но, в принципе, может быть непохожим в различных конкретизациях.

9. Литературное произведение – это преднамеренное образование, у которого есть свои источники в творческом акте восприятия своего автора, и чье физическое наличие фундамента находится в письменных установленных текстах или же в других физических приборах возможного воспроизведения. Благодаря двойному слою своего языка, оно (произведение) одновременно интерсубъективное, доступное и воспроизводимое, вследствие чего оно становится по отношению к читателю интерсубъективным, доступным предметом (255).

Как отмечено, в процессе объективизации представленных предметов то, что фактически содержит в себе произведение в предметном слое, часто переходит границы, порой даже должно переходить границы, когда важно достичь эстетического понимания произведения. Эти предметы необходимо «конкретизировать» как минимум до определенной степени в пределах произведения. Объясним подробнее:

Литературное произведение, в частности, литературное художественное произведение, – это схематическое образование. Как минимум некоторые из его слоев, а особенно предметный слой, содержит в себе ряд «точек неопределенности». Такое положение выражается там, где на основании встречающихся в произведении предложений определенной темы (или же

реальной ситуации) нельзя сказать, имеется или нет в тексте определенная особенность. Если бы в романе «Будденброки» не был бы упомянут цвет глаз консула Будденброка, этот момент оставался бы неизвестным. Хотя на основе контекста и факта, что он был человеком и не был лишен глаз, ясно, что он должен был иметь какой-либо цвет глаз, только вот какой? Аналогично и во многих других случаях. Сторону или положение представленного предмета, предназначение упомянутого предмета нельзя точно определить на основе текста, и это можно назвать «точкой неопределенности» (52, с. 85-91). Каждая вещь, каждая личность, каждое событие и так далее, которое представлено в литературном произведении содержит очень много точек неопределенности, особенно в судьбах людей и вещей выявлено. Обычно встречается целый период жизни изображаемых людей с неточным описанием, так что изменчивые качества этих людей остаются неопределенными. На основании обозначений в тексте ясно лишь то, что упомянутая личность проживала именно в этот период времени, но что она делала и что она пережила, об этом текст умалчивает. Лишь единственный слой – слой значения, и только в некоторых случаях – и функция выражения словесных звучаний и произношений, определяет все, что находится в слое представленных предметов, так что мы – читатели, не только не знаем, что происходило в изображаемой эпохе, но и сами события вообще неизвестны.

Наличие точек неопределенности не случайно, это как результат ошибки композиции, что необходимо для любого литературного произведения. То есть невозможно с помощью конкретного количества слов или предложений устанавливать бесконечную многозначность определенности представленных предметов в произведении; отсутствие некоторых неопределенностей обязательно. Здесь можно и возразить, что вполне реально целенаправленно определить при помощи одного слова или же одного предложения всю многозначность свойств и фактов. Их количество не должно соответствовать количеству слов или же предложений; не все должно быть непосредственно определено, многое оказывается опосредовано, как следствие данных в

тексте соответствующих значению определений. Между тем, хоть и в первом случае присутствует разносторонность, но все элементы, относящиеся к этой разносторонности (определенность, свойства, состояние) можно отнести к индивидуальности, поэтому как минимум индивидуальные детали остаются неопределенными. Но что касается неопределенно вытекающего из текста, то все те свойства не могут быть, таким образом, определены. Например, Ю.Цезарь был человеком, и из этого следует, что он обладал всеми «нормальными» физическими органами, однако нам не ясно какой у него размер ноги, или, как звучал его голос.

В тексте это не акцентировано, а также не указаны какие-либо другие факты, из которых могло бы это фактически следовать, значит, и не определены указанные признаки тела Цезаря (как в драме Шекспира), и по этой причине слоёв в этой драме вообще не существует. Есть определенные причины того, что попытка указать многие детали представленных предметов является неразумной. Только некоторые качества или же состояние изображаемых личностей с учетом художественной композиции важны и выгодны, в то время как остальное лучше оставить неопределенным или же лишь обозначить в общих очертаниях. Они лишь приблизительно разгадываются читателем, однако, в целом специально остаются «в тени», чтобы не мешать наиболее значимым событиям выходить на передний план. Выбор точек неопределенности меняется в зависимости от произведения и может образовывать как характерный переход соответствующего произведения, так и литературный или же художественный стиль. В этом отношении и могут заметно отличаться так называемые литературные жанры.

«Наличие точек неопределенности в предметном слое литературного произведения дает возможность читать двумя способами: Иногда читатель старается все имеющиеся точки неопределенности принимать как таковые, и оставлять их в состоянии «незаполненности» для того, чтобы произведение воспринять в характерной для него структуре» (254, с. 112). Но обычно, мы читаем литературные произведения совсем другим способом: лишь в некоторой

степени охватываем взглядом точки неопределенности и невольно заполняем многие из них определенностью. Таким образом, мы в некоторых местах выходим за рамки текста, не отдавая себе в этом отчёта. Частично мы делаем это под внушающим влиянием текста, если так можно выразиться, частично же - под влиянием естественного расположения, так как мы привыкли считать индивидуальные вещи и людей всесторонне определенными, даже с самой маленькой разницей. Причина в том, что представленные в литературных художественных произведениях предметы носят, в общем, характер реальности бытия, и нам это кажется естественным тогда, когда они, так же как и настоящие, реальные, индивидуальные предметы, определены всесторонне самым низким качеством. С другой стороны, тенденция действует в том же направлении, охватывая литературные художественные произведения в эстетической установке. Разумеется, нельзя говорить, что в каждой эстетической установке тенденция господствует или должна господствовать, сталкиваясь непосредственно с конкретными, всесторонне определенными реальными качествами, так как абстрактное как таковое, как было замечено, «"незаконченное" может быть объектом эстетического опыта и эстетической оценки» (255, с. 280). Несмотря на это, существует много произведений, которые вводят читателя в состояние, где он изображаемую действительность (мир) воспринимает в усовершенствованном виде и таким образом как минимум устраняет некоторые точки неопределенности. Читатель в какой-то степени читает произведение «между строк» и невольно «достаивает» его, с помощью «чересчур правильного» осмысления предложений. Это дополнительное определение можно назвать «конкретизацией» изображаемых предметов. Из творческой деятельности читателя следует, что он, по собственной инициативе и силой воображения «заполняет» различные точки неопределенности, всевозможными или же допустимыми моментами. Обычно этот «выбор» происходит без осознанного намерения читателя. «Он просто позволяет своей фантазии свободно «царить» и дополняет соответствующие предметы новыми моментами так, что они полностью кажутся определенными»

(255, с. 281). Разумеется, они содержат в действительности еще и другие различные точки неопределенности, но определенное как бы возвращается к читателю и закрывает уже существующие пробелы в определении. Как это происходит в отдельном случае, зависит как от своеобразия произведения, так и от читателя, от состояния или установки, в которой он в данный момент находится. Вследствие этого, между конкретизациями одного и того же произведения могут существовать значительные различия, даже тогда, когда они совершаются одним и тем же читателем при чтении разной литературы. Эти условия представляют собой угрозу и для правильного понимания литературного произведения, и для точного эстетического его понимания. Таким образом, должно уделяться особое внимание этим условиям при рассмотрении объективности, или истины при распознавании литературного произведения. К последним вопросам мы еще вернемся при изучении проблемы распознавания научной работы, когда речь пойдет о способе настоящего познания (литературного) эстетического предмета (см. также 64; 351; 376).

Для эстетического понимания литературного произведения необходимо обдумать роль конкретизации представленных предметностей в литературном произведении, при переходе от простого, внеэстетического понимания произведения к его эстетическому пониманию.

1. За исключением случаев, когда соответствующее литературное художественное произведение на основании его текстового оформления читателем требует определенного воздержания в отношении заполнения точек неопределенности, достижение подходящего эстетического понимания произведения обусловлено соответствующей конкретизацией представленных в нем предметов.

2. Каждая точка неопределенности может заполняться в соответствии со слоем значения произведения еще несколькими различными способами. Если, например, в тексте Шекспирской трагедии «Гамлет» не указывается, какое телосложение было у Гамлета, датского наследника престола, или какой у него

тембр голоса, или какое состояние было у него, при разговоре с черепом Йорика, читатель вполне может представить его себе (или актер в театре, что, впрочем, влечет за собой некоторые проблемы); во всех этих случаях образ Гамлета так или иначе конкретизируется „хорошо воспитанным“ или наоборот. С точки зрения согласования соответствующей конкретизации с текстом произведения, не только возможно, но и допустимо и тогда, когда заполнение соответствующих точек неопределенности лежит в области изображаемого образа, единичный случай которого остается именно неопределенным. Тем не менее, с точки зрения эстетического значения конкретизируемого произведения, не все эти «допустимые» конкретизации рекомендовано осуществлять тем же самым способом. Это может быть довольно незначительным, при чисто внешних, физических деталях определенной грани представляемой личности. Однако многие точки неопределенности, например, касающиеся характера человека, его ощущений, его образа мыслей и его эмоциональности, не могут быть заполнены как угодно, так как подобные восполнения имеют большое значение при изображении личности. Одни способы заполнения могут слишком опошлить произведение, в то время как другие могут его углубить и, например, сделать гораздо оригинальнее – так, как только это можно испытать при постановке драмы в театре. Исполнитель конкретизирует своим поведением сыгранный им образ так, что он оказывается гораздо интереснее и глубже, чем при прочтении. Хотя эта, как часто говорят, «интерпретация», полностью может располагаться в допускаемых текстом рамках, но значение художественного произведения вследствие этого модифицируется. Таким образом, различные конкретизации не эквивалентны: так, иное заполнение точек неопределенности может внедрить новое эстетическое ценное качество в слой представленного мира.

3. Разные способы конкретизации предметного слоя неизбежно приводят к разным конкретизациям всего произведения. Внедренные в предметный слой эстетически ценные качества могут привести все произведение в целом к новому контексту (к созвучиям или, возможно, также и

к определенным появлениям столкновения между эстетически релевантными качествами в других слоях произведения). Последний эстетически ценный заключительный аккорд произведения может вследствие этого послужить основанием существенных модификаций, которые являются для значения всего произведения невыгодными, в некоторых же случаях, наоборот, – выгодными.

4. Однако способ конкретизации указывает, насколько определенная конкретизация произведения «в духе» художественного замысла автора, близка к нему, или же наоборот. Конкретизируемое произведение либо соответствует стилю, в котором оно было создано, или родственно с ним, либо утратило этот стиль вследствие определенного вида конкретизации. Такие "близкие к стилю" конкретизации одного и того же произведения могут быть также различны и либо иметь приблизительно то же значение, либо стилистически отличаться. Как с точки зрения правильности или верности конкретизации, так и с эстетических позиций не все равно, как действительно осуществлялась конкретизация произведения, и так как, после адекватного эстетического понимания литературного художественного произведения, а также и в дальнейшем при его точном оценивании в контексте возникают вопросы. Они обычно рассматриваются, как если бы в произведении не было точек неопределенности и вовсе не приводилось в действие конкретизация. А значит, данные вопросы заданы вовсе неправильно и, следовательно, ответ тоже не может быть верным. Только принимая во внимание конкретизацию произведения, возможно правильное изложение этих проблем. С другой стороны, ставятся абсолютно другие проблемы относительно зависимости конкретизации произведения от атмосферы культурной эпохи, в которой она производится, а также относительно границ этих зависимостей. Отсюда открываются широкие перспективы на проблемы так называемой "жизни" одного и того же литературного произведения в различных эпохах как на исторический процесс, в котором сохраняется непрерывность бытия и идентичность произведения вопреки всем изменениям.

Объективизация и конкретизация изображаемых предметностей в литературном произведении идут рука об руку с актуальностью и конкретизацией, как минимум в некоторых схематических мнениях. Итак, мы переходим к обсуждению конкретизации последних, кроме того, - к обсуждаемому читателем слою литературного произведения (77).

Слой «мнений» играет важную роль в литературном произведении, особенно когда речь идет о конкретизации своего эстетического значения в собственной конкретизации (52, с. 365-375). Вследствие этого способ, в котором во время чтения проявляются актуализации и конкретизации мнений, весьма актуален для эстетического понимания литературного произведения. При этом мнения образуют элемент произведения, который в конкретизации намного больше по размеру, чем остальные элементы, и зависит от читателя и от способа, который использует читатель в процессе чтения. В самом произведении остаются мнения исключительно в потенциальном предрасположении, будучи «наготове». Чисто теоретически они свободно приспосабливаются путем положения вещей изображаемых предметностей. Но они пробуждаются лишь в относительно незначительных размерах, через положение вещей, или через изображение приводимых признаков предмета, в противном случае они навязываются читателю иначе, независимо от этих факторов произведения, а именно через определенное своеобразие слоя словесных звучаний до определенной степени.

То, что пережито воспринимаемым субъектом от одного определенного предмета, требует от них конкретного актуального переживания, чтобы субъект имел конкретное восприятие или как минимум живое представление. Только если они пережиты конкретно, они исполняют свою функцию, которая приводит к появлению определенного прямого воспринятого предмета. По отношению к нашей проблемной ситуации это значит: если мнения во время чтения произведения актуальны для читателя и таким путем относятся к состоянию прочитанного произведения, то он должен осуществлять аналогичную восприятию функцию, так как в произведении положения

представленных предметов вообще неощутимы. Как раз этот примитивный факт дает понять, что чисто литературные представления на сцене или в фильме чуть менее восприимчивы. Если эти предметы задуманы не только абстрактно, но и как-то проявляются, то их проявление может осуществляться только при живом представлении во время чтения. И это означает не что иное, как то, что читатель продуктивно проживает образные мнения в оживленном представленном материале и вследствие этого приводит изображаемые предметы к созерцанию, к соответствующему проявлению. В то время как читатель стремится к достижению верной реконструкции всех слоев произведения и к его познанию, он беспокоится, о внушениях, которые доставляет ему произведение, старается быть восприимчивым и проживать мнения, которые «стоят наготове посредством произведения» (254, с. 152). В процессе проживания обновленных мнений с соответствующей фантазией актуальные он одевает как соответствующий представленный предмет «в одежду» наглядных качеств; видит его в какой-то мере «в фантазии», так что предмет проявляется почти в собственном олицетворенном образе. На этом пути читатель как будто непосредственно начинает общаться с предметами. Только они создают мнения, участвуют в игре во время чтения и часто оказывают весьма значительное влияние на ход эстетического понимания произведения и на окончательный образ, которого достигает произведение в конкретизации. Если читатель заботится о том, чтобы – как он и должен был поступить в принципе! - реконструировать собственный образ произведения в конкретизации и созерцать, то он не может произвольно поступать при обновлении мнений. В литературно-художественном произведении определенные вещи и люди не только должны намеренно обрабатываться языковым способом, но и должны показывать себя читателю в соответствующих выбранных мнениях. И функция читателя состоит в том, чтобы связать исходящие из произведения внушения и директивы, а также обновить не всякие мнения, а именно внушаемые посредством произведения. Однако при этом он не полностью привязан к произведению. Если читатель

освобождается, он заботится о том, каким взглядом хочет смотреть на изображаемый в произведении мир, тогда можно быть уверенным в его расхождении с произведением и об адекватном понимании и речи быть не может. И если ещё при этом случайно конкретизация произведения в эстетически релевантном качестве выигрывает и, соответственно, повышается также его эстетическое значение, то, несмотря на это, произведение неправильно видится или иногда даже сильно фальсифицируется.

Это зависит не только от того, какие мнения соответствующего предмета осуществлялись, но и как они достигали конкретности. В самом произведении находятся лишь схематизируемые мнения, определенные схемы, которые сохраняются при различных видоизменениях восприятия как постоянные структуры. Как только они обновляются читателем, они становятся тем или иным способом конкретными. Они дополняются конкретными данными, и способ, с помощью которого это происходит, зависит в большой мере от читателя. Он заполняет те общие видовые схемы подробностями, которые соответствуют его чувствительности, его привычкам восприятия, его пристрастиям к определенному качеству и качественным отношениям и, таким образом, видовые схемы в зависимости от читателя могут отличаться. При этом он часто опирается на свой прежний опыт и представляет себе изображаемый мир под углом мировоззрения, накопленного в жизни. Если читатель в произведении наталкивается на представленный предмет, которого он в своей жизни никогда не воспринимал и не знает, как он «выглядит», то пытается в своей фантазии «нарисовать» его на свой взгляд. Иногда произведение настолько воздействует посредством внушения, что читателю удается под его влиянием приближенно реконструировать мнения. Но иногда он невольно образует выдуманные, фиктивные мнения, которые происходят не столько от произведения, сколько от его собственной фантазии. Иногда в финале он совершенно отказывается действовать, будучи не в состоянии вообще что-либо представлять. Читатель «смотрит» – как он говорит – и не имеет никакого представления об описанном предмете, и вследствие этого теряет как бы

непосредственную связь с изображенным миром. Несмотря на это, его понимание все же может быть адекватным в том смысле, что он предписывает предметам при чтении только те качества, которые можно определить непосредственно в отношении языка, и те, которые переданы в тексте.

И все же реконструируемые и обновленные мнения чисто языкового способа определения должны приходить на помощь, чтобы предметы воспринимались читателем правильно, так как имеются и такие неспособные читатели, которые не в состоянии осуществлять реконструкцию и модернизацию мнений, а так же соответствующих предметов с их особенностями и которые, в принципе, не способны понять произведение в целом. Актуальность, как и конкретизация мнений, сравнительно часто являются плохо образованными компонентами эстетического понимания литературно-художественного произведения, способствующие возникновению относительно больших расхождений в содержании произведения.

Для пояснения возьмем в качестве примера новеллу Томаса Манна «Смерть в Венеции», где действие происходит в Мюнхене, но в данных предложениях этот факт не указывается:

«Было начало мая, и после сырых и промозглых недель обманчиво воцарилось жаркое лето. В Английском саду, еще только одевшемся нежной ранней листвой, было душно, как в августе, и в той части, что прилегала к городу, – полным-полно экипажей и пешеходов. В ресторане Аумейстера, куда вели все более тихие и уединенные дорожки, писатель минуту-другую поглядел на оживленный народ в саду, у ограды которого стояло несколько карет и извозчичьих пролеток, и при свете заходящего солнца пустился в обратный путь, но уже не через парк, а по полю, почувствовав усталость. К тому же над Ферингом собиралась гроза. Он решил у Северного кладбища сесть в трамвай, который прямиком доставит его в город. По странной случайности на остановке и вблизи от нее не было ни души.

Ни на Унгарерштрассе, где блестящие рельсы тянулись по мостовой в направлении Швабинга, ни на Ферингском шоссе не видно было ни одного

экипажа. Ничто не шелохнулось и за заборами каменотесных мастерских, где предназначенные к продаже кресты, надгробные плиты и памятники образовывали как бы второе, ненаселенное кладбище, а, напротив, в отблесках уходящего дня безмолвствовало византийское строение часовни. На его фасаде, украшенном греческими крестами и иератическими изображениями, выдержанными в светлых тонах, были еще симметрически расположены надписи, выведенные золотыми буквами, – речения, касающиеся загробной жизни, вроде: «Внидут в обитель господа» или: «Да светит им свет вечный» (68, с. 117-118).

Так как наш читатель, вероятно, не знает этот рассказ, и не предполагает, какие инциденты предшествовали этой сцене, мы опускаем всю психическую ситуацию героя, имя которого здесь не упомянуто и не имеет значения для нас, мы направляем наше внимание лишь на фрагментарное описание сада и на возможность модернизации соответствующих мнений. Из предшествующего текста понятно, что речь идет об Английском саде; однако Английский сад в Мюнхене настолько велик, что этого указания явно недостаточно, чтобы сориентироваться, где точно происходит сцена. То, что там недалеко расположен ресторан «Аумейстер», не способствует пониманию, так как в Мюнхене есть несколько ресторанов с названием «Аумейстер». Читатель будет визуально «представлять», вероятно, – если, вообще, он знает Мюнхен – какой-либо парк при вечернем освещении. Яркие неоновые огни будут ему сверкать при чтении, и беглый взгляд на светло освещенную вечером улицу обновится на один момент. Если читатель случайно знает то кладбище и ту часовню, то вид этой часовни со временем снова всплывает в его памяти; если нет, тогда какая-нибудь Мюнхенская часовня появляется в фантазии читателя, снаружи слабо освещенная, с многочисленными надписями и изображениями, в таком или другом перспективном ракурсе. Вероятно, перед взглядом читателя вспыхнет образ большого освещенного фасада часовни, и он «заметит» установленные на нём греческие кресты и надписи, выведенные золотыми буквами. И на остановке у Северного кладбища читатель увидит,

вероятно, того незнакомца, который ждет с хмурым выражением лица трамвая. Другие читатели будут слышать, по-видимому, шум разговоров прохожих или экипажей, хотя об этом не говорится в тексте; однако, появление акустических феноменов все же очень вероятно, если себе представить парк большого оживленного города. Из набросанного нами примера видно, как разнообразно обновляются текстовые внушенные представления и насколько различным может быть вид их конкретизации. Если читатель настроен больше на психическое состояние героя, то внешние чувственные представления реальной окрестности, в которой находится герой возможно, вообще не вспыхнут. Это вполне объяснимо, поскольку данное здесь описание парка и часовни носит вторичный, побочный характер, в то время как психическое состояние неизвестного образует основную тему.

Можно привести в качестве примера многие тексты, в которых описанные сцены навязываются читателю с большой силой и оживленностью. Классический пример находим в рассказе австрийского писателя Франца Кафки «Превращение»:

«Сперва он хотел выбраться из постели нижней частью своего туловища, но эта нижняя часть, которой он, кстати, еще не видел, да и не мог представить себе, оказалась малоподвижной; дело шло медленно; а когда Грегор наконец в бешенстве напропалую рванулся вперед, он, взяв неверное направление, сильно ударился о прутья кровати, и обжигающая боль убедила его, что нижняя часть туловища у него сейчас, вероятно, самая чувствительная.

Поэтому он попытался выбраться, сначала верхней частью туловища и стал осторожно поворачивать голову к краю кровати. Это ему легко удалось, и, несмотря на свою ширину и тяжесть, туловище его, в конце концов, медленно последовало за головой. Но когда голова, перевалившись, наконец, за край кровати, повисла, ему стало страшно продвигаться и дальше подобным образом. Ведь если бы он, в конце концов, упал, то разве что чудом не повредил бы себе голову. А терять сознание именно сейчас он ни в коем случае не должен был; лучше уж было остаться в постели.

Но когда, переведя дух после стольких усилий, он принял прежнее положение, когда он увидел, что его ножки копошатся, пожалуй, еще неистовей, и не сумел внести в этот произвол покой и порядок, он снова сказал себе, что в кровати никак нельзя оставаться и что самое разумное - это рискнуть всем ради малейшей надежды освободить себя от кровати. Одновременно, однако, он не забывал нет-нет да напомнить себе, что от спокойного размышления толку гораздо больше, чем от порывов отчаяния. В такие мгновения он как можно пристальнее глядел в окно, но, к сожалению, в зрелище утреннего тумана, скрывшего даже противоположную сторону узкой улицы, нельзя было почерпнуть бодрости и уверенности.

...Он уже с трудом сохранял равновесие при сильных рывках и уже вот-вот должен был окончательно решиться, когда с парадного донесся звонок. «Это кто-то из фирмы», - сказал он себе и почти застыл, но зато его ножки заходили еще стремительней. Несколько мгновений все было тихо... ..И больше от волнения, в которое привели его эти мысли, чем по-настоящему решившись, Грегор изо всех сил рванулся с кровати. Удар был громкий, но не то чтобы оглушительный. Падение несколько смягчил ковер, да и спина оказалась эластичнее, чем предполагал Грегор, поэтому звук получился глухой, не такой уж разительный. Вот только голову он держал недостаточно осторожно и ударил ее; он потерял ее о ковер, досадуя на боль» (59, с. 3-4).

Сравним, например, описание отчаянных попыток Грегора слезть с кровати, в очень оживленных визуальных представлениях, где в момент наивысшего напряжения, когда Грегор сильно ударился о прутья кровати, акустические феномены вдруг выражают тишину.

Во всех этих случаях читатель во время обновления представлений гораздо сильнее привязан к тексту, чем это, происходит в безжизненных произведениях. Он находится под воздействием навязанных ему представлений различного вида, и чем больше он находится под их влиянием, тем более оживленно, более отчетливо и более разнообразно предстает перед ним представленный мир.

Однако не нужно думать, что живые и яркие представления навязываются читателю тогда, когда в тексте произведения описываются картины определенных вещей. Наоборот, эти представления становятся объектами, которые вовсе непонятны, когда, как в нашем случае вокруг происходят не конкретные представления вещей и человека, которые только тогда выполняют функцию, приводящую к появлению вещей, когда смысл слов и предложений направляет взгляд читателя на представленные вещи и людей и когда лишь название определенных восприимчивых качеств влечёт за собой одновременное навязывание читателю соответствующих представлений. Тогда он видит вещи, слышит звуки. Также не нужно предполагать, что именно те части текста которые описывают подробности восприимчивых качеств вещей с большей силой навязывают читателю обновленные представления. Наоборот, случается и так, что достаточно лишь намека на единственный процесс в реальной ситуации, чтобы вызвать в читателе живое представление всей этой ситуации. Примером может служить уже упомянутая сцена попытки Грегора спуститься с кровати: в определенное мгновение слышны звуки кровати, шум шагов родных Грегора из соседней комнаты, звонок в парадной, а также нечеловеческие звуки, который издавал Грегор. Представление мерцающего утреннего тумана в окне, расположение кровати и двери в комнате определяют визуальное представление комнаты, с одной стороны, а с другой стороны, - как раз «представление» глубокой тишины в комнате в определённое время в контрасте с падением Грегора с кровати. И в этой тишине слышно, как копошатся его ножки до падения на пол.

Произведения, в которых читателю навязываются представления с такой внушающей силой, реконструируются в его видовом слое гораздо точнее, чем произведения, в которых представления определяются скорее нереально и присоединяются к изображенным вещам, не навязываясь читателю. Читатель может ошибочно реконструировать произведения, которые очень богаты наглядными элементами готовых представлений из различных областей чувственного опыта, когда он не может придать представлениям требуемого

разнообразия. Читатели часто бывают односторонними, они больше обновляют визуальные, но не акустические и не актуальные представления. Там, где необходимо обновлять представления из различных чувственных областей, особенно из области психических структур человека, это задача часто превосходит силу фантазии читателя. В таком случае он обновляет преимущественно представления из одной чувственной области и выявляет много представлений других смыслов. Вследствие этого невозможно достичь раскрытия существенных эстетически-релевантных качеств произведения; эстетическое понимание произведения остается неполным, а самому произведению не уделяется должного внимания.

Вследствие обновленных представлений, явленные вещи достигают большей пластичности и ясности выступления, они становятся более живыми и конкретными, в силу чего читатель, по-видимому, вступает в непосредственное взаимодействие с ними. Однако проявлению во время чтения обновленных представлений мы обязаны не только интенсивности и богатству наглядного появления представленных предметов. Они вводят, со своей стороны, в произведение свойственные им эстетически ценностные параметры, например, определенные декоративные моменты. Выбор этих моментов часто тесно связан с присутствующим в одной из его глав настроением произведения или с одним метафизическим качеством. Облегчённое появление определенного метафизического качества на этом пути образует кульминационную точку произведения и играет большую роль при установлении эстетических конкретизаций произведения во время чтения.

Ввиду разнообразных способов, которыми обновляются и конкретизируются представления читателя, эстетическое понимание одного и того же произведения может оказываться в этом отношении очень различным. Поэтому, только некоторые эстетические конкретизации встречаются в произведении в соответствующем ему образе. Даже эстетические конкретизации, отвечающие духу произведения, могут еще больше отличаться друг от друга в этом отношении и создавать различные эстетические значения.

Так мы наталкиваемся снова на один факт: читатели – иногда даже высокообразованные и чувствительные критики – при анализе одного и того же литературного художественного произведения не могут договориться. Но к этому мы еще вернемся при дальнейших исследованиях.

Обновленные читателем представления почти никогда не образуют весь континуум, обычно они появляются отдельно друг от друга; они навязываются читателю только время от времени и переживаются им более или менее оживленно. Там, где представления отдельны друг о друга, наступает определенная стабилизация их содержания. При чтении образуются также определенные стереотипы, определенные стабилизируемые формы представлений, с помощью которых читатель приводит предметы к возникновению. Вместо того, чтобы передавать изображаемую личность каждый раз в соответственно новых представлениях, мы часто «рискуем» её в тех же представлениях, не обращая внимания на измененные между тем качества этой личности. Такое происходит, например, если в романе представляются жизненные периоды определенной личности, так, что она заметно стареет или должна стареть. Читатель же воображает себе эту личность, однако, одним и тем же способом, то есть в представлениях, ставших стереотипами.

То же самое касается и изображения улиц определенного города, которые постоянно представляются с той же точки зрения, в то время как они приводятся к изображению в данном произведении из различных точек зрения. В этом кроется следующая причина несоответствующего эстетического понимания литературного художественного произведения, сущность которого обусловлена в этом случае чисто субъективно, но на которое оказывает влияние раскрытие или сокрытие одного эстетически релевантного качества в произведении.

Эти замечания достаточны, чтобы убедить нас в том, что литературное художественное произведение может восприниматься в этом отношении весьма разнообразными способами.

При проведении конкретизации литературного произведения некоторые из точек неопределенности обычно устраняются путем конкретного заполнения или, по меньшей мере, сужается граница разнообразий возможных заполнений. Каждое такое заполнение образует дополнение положительных определений произведения, прежде всего, в слое представленных предметов (52, с. 362-365). Это дополнение может быть художественно незначительным, то есть, без значения для установления эстетически релевантного качества. Тогда оно хотя и безвредно, но с этой точки зрения излишне. Однако оно может быть художественно важно, а именно, в двойном направлении: либо положительно, тем самым способствуя установлению более определенно эстетически релевантных качеств, которые состоят в положительном согласии с другим таким же качеством; либо отрицательно – предотвращая установление такого качества, либо ведя к установлению качества, образующего диссонанс с остальными эстетически валентными качествами. Оно может быть еще и вредно в двояком смысле для вида художественного произведения. Во-первых, так устраняет точки неопределенности, которые должны были оставаться пустыми в конкретизации соответствующего произведения, во-вторых, так как не оказывает непосредственного влияния на состав эстетически ценных качеств, а даже является нейтральным, но не согласовывается с остальными определенными качествами представленных предметов, например, не является в стиле представленного мира (255, с. 266-269).

Аналитическое рассмотрение произведения художественной литературы (по Ингардену, в отличие от конкретизации обозначено как реконструкция) (255, с. 294) призвано решить некоторые задачи, которые - насколько нам известно - полностью разматривались до сих пор литературоведением и которые находятся в самой тесной связи с художественной функцией литературно-художественного произведения. Эти задачи следующие:

1. Прежде всего, нужно установить, какие точки неопределенности имеются в наличии в соответствующем произведении. Естественно, не предполагается, что это задание могло бы быть когда-нибудь полностью

выполнено. Однако в этом нет необходимости, так как имеется много точек неопределенности, которые не играют никакой роли в построении художественного произведения. Анализ смысла предложений и контекстов должен проводиться таким образом, чтобы сделать ощутимым невысказанное или скрытое и, кроме того, указать на то, какие из точек неопределенности важны для построения произведения и должны в своем роде проясняться. Оценивать, и считать хорошо понятым то, о чём действительно говорится в языковом слое произведения, определено, нелегко. Тогда явно бросается в глаза недоговоренное, то, чего читатель сам на основе текста произведения еще не знает.

2. Следующий шаг формирует представление о том, какие точки неопределенности могут быть устранены, какие, наоборот, должны оставаться в качестве точек неопределенности произведения. Это позволяет принять во внимание тот факт, что при анализе текста ощущается нехватка определенной информации в изображении предметов и их судеб, в то время как в действительности это полностью непонятно. С другой стороны, текст произведения оказывает определенное давление на читателя, так что он устраняет некоторые точки неопределенности, но далеко не все, некоторые опускаются небрежно во время чтения. Аналитическое наблюдение позволяет это ясно осознать.

3. Тем самым проясняется, какая область разнообразия возможных заполнений отдельных точек неопределенности устанавливается через определенный контекст. При этом данную границу разнообразия нужно рассматривать двумя способами: а) с учетом констатации соответствующих мест неопределенности, без рассмотрения следующего контекста и остальных точек неопределенности; и б) с учетом суживания границы разнообразия соответствующих точек неопределенности путем заполнения остальных точек неопределенности и требования единогласия текста (9). Для начала это сужение можно рассматривать с позиции предотвращения разногласий и противоречий в эстетически нейтральном каркасе литературно-художественного произведения.

В свете, возможности установления эстетически валентных качеств появляется необходимость сузить следующие границы разногласий художественно допустимых заполнений отдельных точек неопределенности.

По мнению Ингардена, для рассмотрения границ разнообразия заполнений отдельных точек неопределенности могут помочь два условия: во-первых, точки неопределенности маркируются, в большинстве случаев, конкретными общими названиями и номинальными элементами. Объем этих номинальных выражений определяется, принимая во внимание контекст границы разнообразия возможного заполнения. Эти границы разнообразия всегда одинаковы - больше двух, так как единичное разнообразие не создавало бы никаких точек неопределенности, так как тогда всё, даже неназванное однозначно было бы определенным. Не все, однако, случаи, в пределах этой границы абсолютно аналогичны. Текст, как уже замечено, внушает читателю до определенной степени из области возможных заполнений точек неопределенности те случаи, которые понятны при чтении. Эти случаи должны учитываться при аналитическом рассмотрении произведения, и последствия его модернизации продумываются для оформления конкретизации. Нельзя забывать о роли читателя, и его модифицирующего влияния, особенно в эстетической установке при оформлении конкретизации. При большом разнообразии читателей и их состояний это влияние очень сложно расценивать. Однако нужно обращать внимание на то, что читатель стоит при выборе конкретизации в эстетической установке под влиянием уже прочитанных частей произведения и подчиняется, таким образом, духу произведения (52, с. 333-337).

4. Самой трудной задачей оказывается момент аналитического рассмотрения литературного произведения, в котором нужно обдумать, какое эстетически ценное качество вследствие определенного заполнения точек неопределенности, может быть установлено в конкретизации. Существуют различные возможности, которые нужно предвидеть исследователю, то есть, что он вынужден создавать на пробу различные эстетические конкретизации

анализируемого им произведения, осведомляться в них о появившихся эстетически валентных качествах и, в то же время, ориентироваться, от заполнения каких имеющихся точек неопределенности зависит их обновление. Он не имеет права прочитывать данное произведение другими словами и предпочитать обновленные им конкретизации. Несомненно, что эта задача обычно решается только частично, так как очень велико разнообразие намечающихся конкретизаций. Несмотря на это, даже только частичное освоение этого ракурса также исключительно важно для познания искусности литературного художественного произведения. Только сотрудничество многих исследователей в том же художественном произведении может быть ценным.

Изучение проблемы контекста в целом важно по двум причинам: 1. не только для понимания художественной структуры индивидуального художественного произведения, 2. но и при разъяснении общих проблем художественной продуктивности литературных произведений определенного литературного вида (например, романов, лирики, драмы) или различных литературных направлений или стилей (например: романтической литературы, позитивистского натурализма, современной экспрессионистской литературы и т.д.). Возникает вопрос, не характерно ли разнообразие точек неопределенности, как и выбор ее типов, которые находятся в литературном произведении, для соответствующего направления или для данного литературного вида, и не может ли исследование этой проблемы дать нам значимое дополнение сущности этих видов или литературных стилей, наряду с информацией, которую приобретают на основании полностью определенной стороны литературно-художественного произведения. К каким результатам привел бы ответ на этот вопрос, заранее нельзя предвидеть. Однако было бы интересно провести соответствующие исследования, например, в современных романах и сравнить романы Золя и Пруста, или например, «Улисса» Джойса с циклом романов Голсуори. И как это выглядело бы, если сравнить, например, произведения Томаса Манна с письмами У.Фолкнера?

Если бы удалось показать, что можно обнаружить в этих случаях характерную регулярность в обращении точек неопределенности в литературном художественном произведении, тогда было бы также возможно рассмотреть типичное разнообразие возможной эстетической конкретизации произведений выбранного литературного вида или литературного направления.

Второй важный вопрос, который возникает, относится к тем точкам неопределенности отдельных литературно-художественных произведений, которые не должны устраняться в эстетической конкретизации. В каждом литературном художественном произведении и, в частности, в настоящей лирике имеются несказанность, молчаливость, неопределенность, скрытость, которые играют, весьма, существенную роль в художественной структуре поэтического произведения вопреки их странному незамеченному бытию. Они должны извлекаться из своего пребывания в темноте периферии при аналитическом рассмотрении произведений, и это должно приводить к осознанию того, что их художественная функция могла бы быть разрушена, при устранении и замене другими заполнениями. В этих случаях заменой положительными определенными указаниями мы не получили бы ничего иного, кроме ненужной болтовни и, кроме того, это послужило бы еще причиной существенного нарушения равновесия в художественном произведении, что, как известно, высветило бы не должны устраняться элементы. Чуткая, достаточно художественная натура высококультурных читателей безмолвно обходит такие точки неопределенности, и это как раз способствует установке задуманного художником эстетического предмета, по крайней мере, в определенном приближении. Менее образованный читатель, художественный дилетант, о котором говорит Мориц Гайгер, которого интересуют только судьбы представленных людей, не обращает внимания на запрет устранения таких точек неопределенности и создает при помощи болтливых дополнений такие, что не должны дополняться из хорошо оформленных художественных произведений дешевыми, эстетически раздражающими литературными сплетнями. Но имеются ввиду также те

литературные исследователи, которые присочинили к чуткой, глубокой, но, в то же время, только намеком отображенной лирике Гельдерлина, Рильке или Тракля, и широко распространили метафизические трактаты, которые как вид, как намек, как предчувствие в художественном произведении и должны такими оставаться. Таким образом, литературный исследователь, который проводит аналитическое рассмотрение литературного художественного произведения, должен сам обозначить грань, поскольку он точно обращает внимание на то, где в произведении имеются в наличии такие точки неопределенности, которые как раз и должны оставаться в конкретизации.

Разработка всей этой проблематики позволяет исследователю предвидеть форму и степень возможных эстетически ценных конкретизаций данного произведения (при условии наличия восприимчивого и эстетически активного читателя). Однако это всегда достигается, без решения вопроса, какие из возможных конкретизаций образуют «правильную» «интерпретацию» данного произведения, а также без попытки его «оценки» (то есть определения его значения). Как только доходит до осознания, что определенное произведение допускает различные эстетически ценные конкретизации и некоторые из них навязываются читателю, значит, читатель находится уже в той фазе обращения с поэтическим произведением, в которой появляется проблема оценки. Однако мы еще недостаточно подготовлены, чтобы разворачивать эту проблему и оказывать воздействие. В данный момент важно только ясно понять, что эта оценка может предприниматься в двух чрезвычайно различных направлениях: относительно литературного художественного произведения и по отношению к нему, в эстетической установке получаемых конкретизаций. Одновременно нужно ясно заметить, что речь идет в каждом из этих случаев о значении абсолютно другого вида, в произведении о художественных значениях, а при эстетических конкретизациях об эстетических. Однако, поскольку произведение сохраняется даже в конкретном теле конкретизации как скелет, постольку можно предполагать, что в конкретизации как художественное значение этого скелета, так и эстетическое

значение конкретизируемого целого могут быть приведены к реальности (52, с. 444-456). Необходимо обозначить радикальное различие между этими значениями, по крайней мере, в нескольких словах. Художественное значение подходит художественному произведению, если оно содержит в себе необходимое условие обновления различного значения, а именно эстетического значения, которое в конкретизации приводит к возникновению данного художественного произведения. Художественное значение – если так можно сказать – это инструмент, который обладает способностью приводить к возникновению эстетического значения при благоприятных обстоятельствах. Дополнительное условие обновления данного эстетического значения – это то «благоприятное» которое создает наблюдатель художественного произведения, который умеет использовать способности художественного произведения, чтобы обновлять его соответствующую конкретизацию, где эстетическое значение достигает своего соответствующего присутствия. В своем настоящем присутствии, оно обосновывается двойным способом: в соответствующем художественном произведении, которое оснащено соответствующей художественной значимостью, и в наблюдателе, который приводит его в конкретизацию с помощью художественного произведения и, в частности, его художественного значения при непрерывном своем присутствии. В то время как художественное значение – это очевидно реляционное значение, значимость которого зависит как раз от того, что он для обновления является в этом смысле абсолютно необходимым средством, и которое как таковое передает ему сословно его значение (371, с. 112-116).

Это абсолютное значение, а именно эстетическое значение, материю (субстанция значения) существования которого необходимо только "видеть", нужно описывать в соответствии с его присутствием. В каждом художественном значении есть своеобразная ситуация: с одной стороны, кажется ясным, что если оно (эстетическое значение) должно подходить литературному художественному произведению, то оно должно быть

обосновано в реальных подробностях, так что на роль оценивающего читателя (в частности, «критика») не нужно соглашаться.

С другой стороны, однако, это значение зависит от эстетического значения возможных конкретизаций данного произведения. Эта возможность, конечно, определяется данным произведением, однако недостаточным способом. Осуществление этих конкретизаций художественных произведений зависит в большей степени от читателя, который, в целом, вообще не должен образовывать конкретизации произведения (он, например, может отказаться это прочитывать) и оформлять их в единичном случае как раз в такой определенности, что возникает эстетическое значение, обозначенное художественной оценкой произведения. Подходит ли произведению художественное значение, зависит от поведения читателя. С другой стороны, можно говорить, что и читатель, не совсем независим от определенности художественного произведения, вследствие чего мера обоснования художественного значения увеличивается в художественном произведении. Художественное значение основывается на том, что в соответствующем художественном произведении имеются определенные факты качеств, которые являются в определенной конкретизации художественного произведения необходимой онтической основой для установления выбора эстетически валентных качеств (или также формальных моментов), которые, со своей стороны, являются основанием качественного определенного эстетического значения. Для полной основы установления эстетического значения необходим недостающий фактор, который, бесспорно, должен подать читатель. Он может это делать порой совсем независимо от художественного произведения, но в этом отношении он может и склоняться (побуждаться) к этому определенными качествами художественного произведения. Художественное значение художественного произведения лежит в тех его качествах, которые в состоянии влиять на эстетического наблюдателя и пробуждать в нем конкретизации и установление еще недостающих запасов онтического основания эстетического произведения. Если в художественном произведении отсутствует запас качеств,

который ему придает активность, направленную на наблюдателя, то установление эстетического значения в определенной конкретизации – если, вообще, до этого доходит – оставляет наедине способности наблюдателя, хотя необходимая чисто онтическая основа эстетического значения существует в художественном произведении. Однако, если отсутствует и эта основа и все же доходит до установления эстетического значения, то это - чистое творение наблюдателя. Оно никоим образом не обосновано в художественном произведении и в этом значении не «объективно» (252, с. 256-258).

Конечно, возможно и такое, когда в художественном произведении имеется необходимое, в смысле – достаточное, условие установления эстетического значения. Свойства художественного произведения определяют однозначным способом полный состав эстетически релевантных качеств, которые устанавливают эстетическое значение и влияют на манеру наблюдателя так, что этот процесс с соответствующим художественным произведением вынужден конкретизировать предназначенное эстетическое значение через произведение, и тем самым приводить к их возникновению. Тогда это значение, несмотря на то, что его обновление зависит от активности наблюдателя, обосновано в художественном произведении и «объективно» в этом смысле.

Итак, первый шаг к оценке художественного произведения относительно его художественного значения состоит в том, чтобы искать тот состав качеств в исследуемом материале, учитывая ряд его конкретизаций, в который может быть внесена основа для возможного эстетического значения. И если этот состав найден, необходимо определить, какой особенностью обладает этот состав как фундамент значения, то есть, какие из этих разных возможностей существуют. Не подлежит сомнению, что перед исследователем предстают очень разнообразные ситуации, к которым сложно найти подход, в частности потому, что очень много различных ситуаций нужно рассмотреть в плане особенности закладки фундамента значения. Необходима большая осторожность, а также терпение, чтобы удержаться от поспешных решений, так

как если поднимают вопрос о значении и его обосновании, вызывает обычно громкий шум о так называемых «критериях» значения или ценности бытия. Требуется выявить такие весьма общие «критерии» «объективности» и тем самым сразу обосновать, что если бы не было таких безошибочных критериев, которые изменялись от одной эпохи до другой, с одного культурного круга до другого, и от одного человека до другого, то не было бы действительных критериев, а также «объективного» значения. Не хотелось бы уделять много времени спорам с этими широко распространенными мнениями. Мы полагаем, себя еще недостаточно подготовленными, как в различных жанрах искусства, так и в знании отдельных художественных произведений, а также, в плане появляющихся в них значений, чтобы затрагивать вопрос о материальных «критериях». Необходимо умение более точно и более глубоко аналитически распознавать художественные произведения и, в частности, литературные художественные произведения, чтобы затрагивать этот серьезный вопрос. Другая проблема вытекает из определения уровня художественного значения литературного художественного произведения. От чего это зависит? Естественно, речь не идет о произвольном решении, какое значение считается выше или ниже уровнем. Речь идет о том, какие объективные взаимосвязанные факты в самом произведении или с допустимыми возможными конкретизациями определяют уровень художественного значения. Здесь напрашиваются различные возможные варианты ответов на эти вопросы. Не надо ли думать о том, что художественное значение определенного литературного художественного произведения тем выше, чем более многочисленными и ценными являются возможные «правильные» эстетические конкретизации? Тогда произведение сохраняет разнообразие высокого эстетического значения, и возможности предопределять все эти значения и способствовать их обновлению, кажется, растут с его разнообразием. И это многообразие – не что иное, как само художественное значение. Обычно говорят: действительно «большие» литературные произведения – как раз те, которые с неизменным успехом оживали снова и снова в различных

культурных эпохах. Великие греческие трагедии, Илиады, произведения Шекспира, лирика Гете и так далее – это произведения, которым удавалось появляться в новых культурных эпохах всегда в других значениях, причем это новшество не угрожает идентичности произведений. Между тем, как раз это обстоятельство вызывает определенные сомнения насчет восприятия художественного значения, ибо чем многочисленнее будет разносторонность таких возможно-разнообразных конкретизаций художественного произведения, тем однозначно менее определенными будут казаться, и тем многочисленнее будут сохраняться точки неопределенности и потенциальные элементы. Его участие в образовании конкретизации и установления в них эстетического значения становится тогда незначительным и понижается все больше. Однако ответственность за обновление этих значений ложится в большей мере на читателей, или на наблюдателей произведения (255, с. 302).

Таким образом, кажется, что даже уровень художественного значения, который встречается в таких произведениях, не особенно велик. Однако здесь нужно обратить внимание на двойную роль художественного значения, с одной стороны, в онтическом обосновании эстетически валентных качествах и основывающихся на них эстетических значениях, с другой стороны, – в осуществлении влияния на читателя, чтобы внушать ему конкретизации. В этом отношении, принимая во внимание первое, можно согласиться, что «большие» художественные произведения принимают относительно малое участие в установлении эстетического значения, которое появляется в разнообразной конкретизации, но, все же, художественная значимость должна высоко оцениваться пробуждением интереса и активности читателей в оформлении всегда новых конкретизаций.

Мастерство некоторых литературных художественных произведений может зависеть также от того, что они допускают как раз очень мало эстетически высококачественных конкретизаций. Художественное произведение настолько закрыто в своей структуре изнутри, что существует относительно немного точек неопределенности и потенциальных моментов, в

которых оно может дополняться и обновляться. Изнутри это настолько строго построено, что граница переменности заполнений отдельных точек неопределенности обуславливает себя двусторонне, так что число допустимых значимых конкретизаций заметно падает. Ясно, что могло бы произойти меньше изменений в конкретизациях, если бы не страдало от этого высокое эстетическое значение целого. В то же время в тесной сплоченности построения кроется высокое художественное значение художественного произведения, а также эстетическое значение его немногих конкретизаций. И это значение ничем не хуже значений тех произведений, которые допускают очень много различных значимых конкретизаций. В связи с вышесказанным появляется возможность другой точки зрения на уровни художественного значения. Их нужно искать не в соотношении с условно эстетическим значением данного произведения, а принимая во внимание собственную искусственность произведения, совершенство художественной техники, из чего вытекает его воздействие на читателя или на его обоснованную способность являть эстетически ценные качества. Этим умением нужно любоваться как особенным признаком построения художественного произведения. Мы видим, что уровень художественного значения литературного художественного произведения может восприниматься разными способами, и что он по-разному определен в различных произведениях. Речь идет только о том, чтобы всегда четко знать, какого вида значение имеется в соответствующем случае, и на чем оно основывается. Это обстоятельство также должно двигать нами, чтобы не устанавливать общие «критерии» изначально, а рассматривать отдельные художественные произведения достаточно непредвзято и позволять себе учиться у них. Тогда и связь между художественным значением и его онтологической причиной проясняется постепенно и может быть в различных случаях разной.

Эта та ситуация, которую аналитически рассматривающие исследователи должны брать в расчет в литературно художественных произведениях. Им полагается искать, с одной стороны те элементы и моменты

в исследуемом художественном произведении, которые намеренно определяют разнообразие эстетически значимых «правильных» конкретизаций, с другой стороны, – обнаружить особенности произведения, в которых вид и сила влияния на читателя определенно имеет обоснование осуществляться похожими конкретизациями. Как отношение исследователя к возможным конкретизациям в литературно-художественном произведении само приводит к обзору этих конкретизаций, так и, с другой стороны, подводит его по отношению к способности художественного произведения действовать в направлении возможного читателя и его разного поведения по отношению к литературно художественному произведению, как бы исследователь ни хотел сам сконцентрироваться в обоих случаях на определенных сторонах и формах художественного произведения. И эта концентрация сильнее всего там, где мы хотим открыть «искусность» художественного произведения и понять ее в своем своеобразии. Это сложная ситуация, которой предшествует аналитическое, предэстетическое рассмотрение литературных художественных произведений, если вопрос начинает проясняться после раскрытия их художественного значения. В многочисленных исследованиях так называемой «литературной оценки», которые появились в течение последних лет, никто, как представляется, не разъяснил эту ситуацию. Она сначала должна анализироваться как всеобщая, затем – в отдельном случае, прежде чем начинать проведение «литературной оценки» произведения. Как выясняется, мы даже сейчас еще не достаточно подготовлены для подхода к проблеме «литературной», а также «эстетической» оценки литературных художественных произведений. В данный момент нужно оставить открытым и вопрос о том, является ли «литературная оценка» особенной операцией познания или поведением, которое выходит за рамки сферы распознавания и направлена в область особенного ощущения. Это может объясняться вместе с тем – как нам кажется – еще и иными обстоятельствами. Возможно, существуют различные типы и способы «оценки». Одни попадают в область особенного вида распознавания, в то время как другие существуют в абсолютно непохожем

поведении эстетического реципиента. Однако, подойдя к проблеме оценки литературного художественного произведения, мы не можем довольствоваться только пред-эстетическим аналитическим (возможно, также синтетическим) рассмотрением произведения, а должны решить проблему способом понимания эстетической конкретизации литературно художественного произведения.

2.3. Рецептивная эстетика и социалистический реализм: некоторые точки схождения и расхождения

Мир все больше и больше приобретает глобальный характер в различных направлениях: сближаются и подчиняются тождественным стандартам еще вчера, казалось бы, совершенно отличные друг от друга экономики, социально-политические системы стран и регионов. С первого взгляда кажется, что данная тенденция порождена социально-политической, идеологической и экономической ситуацией конца XX – начала XXI веков. Но в области культуры начало глобализации было заложено довольно давно – в появлении необходимости литературно-художественного сближения народов, в первую очередь Запада и Ближнего Востока. Данная необходимость особенно ярко выражена в великой мечте Гете о всемирной литературе. Кстати, сам поэт-мыслитель заложил основы всемирной литературы, создав знаменитый «Западно-восточный диван».

С легкой руки Гете, а также, конечно, из-за насущной необходимости культурного сближения народов начала складываться всемирная литература, и в настоящее время данный процесс все убыстряется и охватил фактически все пласты национальных и региональных литератур. Следует отметить также, что становление и развитие всемирной литературы не только не отрицает своеобразие национальных литератур и культур, наоборот, еще сильнее подчеркивает их неповторимое видение действительности и человека.

Однако становление всемирной литературы на основе сближения и слияния национальных литератур будет неполным, если оно не будет поддерживаться адекватными литературоведческими концепциями; об осуществлении идеи всемирной литературы можно говорить с уверенностью лишь тогда, когда к различным региональным и национальным литературам будут применены одновременно идентичные и различные литературоведческие принципы: лишь в этом случае можно выявить диалектику национального и интернационального в отдельных художественных образцах и в творчестве того или иного писателя.

По нашему мнению, с этой точки зрения важно отметить два момента: опыт становления и развития литературно-художественного процесса в глобальном масштабе доказал, что последний осуществляется не единовременно, а постепенным включением отдельных региональных и национальных литератур в единый контекст. В этом процессе, видимо, примером может служить тот же опыт «Западно-восточного дивана» Гете: о мировой литературе лишь тогда можно говорить как о состоявшемся феномене, когда критическая и литературоведческая мысль анализирует и оценивает отдельные художественные образцы, творчество писателей и литературно-художественный процесс в целом на основе если и не идентичных, то хотя бы тождественных критериев; естественно, в каждом случае нужно учитывать национальную или региональную специфику.

В Советском Союзе литературоведение и критика не отличались разнообразием методов и способов анализа, а также оценкой отдельных художественных образцов и литературного процесса. И если принцип «социалистический по содержанию, национальный по форме» предоставлял возможность художественной литературе в определенной степени разнообразить способы воплощения действительности и человека, то критика могла судить о художественных процессах, исходя лишь из принципов социалистического реализма: критике и литературоведению были априори навязаны исключительно жесткие и однообразные рамки анализа и оценки. Так,

например, в Уставе Союза советских писателей, принятом на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, социалистический реализм определялся в качестве единственного метода советской литературы и литературной критики. Устав «требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии» (84, с. 716).

Данное «требование» ложилось на плечи критики двойным бременем: критика должна была не только сама придерживаться принципов социалистического реализма, но взыскивать их самым строгим образом со всех писателей. Если в таких условиях художественное слово в определенной степени и имело возможность для самовыражения, то в отношении какой-либо свободы не могла быть и речи: критика и литературоведение в буквальном смысле этого слова были приговорены к действию в строгих, заранее определенных рамках – в русле социалистического реализма. В этих условиях многие важнейшие составляющие литературно-художественного процесса оставались вне поля зрения критики и литературоведения: появлялись так называемые «запретные темы». Парадокс заключается в том, что в данном случае критика выступает в роли и контролируемого, и контролирующего.

Один из основополагающих методологических недостатков критической концепции социалистического реализма заключается в том, что либо игнорируется, либо искажается роль читателя в цепи «адресат – произведение – адресант». Современное западное литературоведение, в особенности рецептивная эстетика убедительно доказали, что инстанция читателя является основополагающим фактором в литературном процессе. Следовательно, без учета «обратной связи» с читателем невозможно объективно анализировать то или иное художественное произведение, оценивать то или иное эстетическое явление. В настоящее время в условиях методологической неразберихи и анархии одной из основных задач литературоведения на постсоветском пространстве представляется полный пересмотр советского периода истории национальных литератур с точки зрения медленно, но неуклонно меняющегося

читателя – от наивных и оптимистически настроенных энтузиастов 20-х до диссидентов 70-х годов. Здесь постсоветское национальное литературоведение может рассчитывать на помощь рецептивной эстетики, которая основательно разработала роль инстанции читателя и в том числе проблему «обратной связи» в литературном процессе. Однако при этом нельзя забывать об одном немаловажном факторе: если рецептивная эстетика, в основном, имела дело с открыто выражающим свое отношение к тем или иным событиям или явлениям, то постсоветское литературоведение имеет дело, в основном, с молчаливым, либо скрывающимся за эзоповским языком «кухонным» читателем. Отметим, что советский читатель должен был владеть эзоповским языком, во-первых, для того, чтобы понимать глубинные и аутентичные намерения художника слова, а, во-вторых, метафорически выразить свое отношение и настроение. С этой точки зрения постсоветское литературоведение (после распада СССР распалось и единое литературоведение, которое в годы советской власти исходило из обязательных для всех литературоведов того исторического периода общих идеологических установок, – центробежные тенденции и здесь сыграли свою разрушающую роль) должно разработать новые методологические принципы изучения читателя и проблемы «обратной связи». Отметим еще одно отличие между условиями работы представителей рецептивной эстетики и постсоветских литературоведов: если первые имеют дело с актуальными читателями и синхронными явлениями, то вторые должны работать с завершившимися явлениями в историческом плане.

В новых условиях постсоветское литературоведение, вооружившись методологическими принципами рецептивной эстетики, должно учитывать, с одной стороны, специфику постсоветской литературно-эстетической ситуации, а с другой – усиленными темпами наверстывать упущенное за долгие годы методологического застоя. Естественно, не возможно, да и не нужно полностью повторять все перипетии пути, пройденного западным литературоведением в течение двадцатого столетия, но основные моменты необходимо учитывать. В

противном случае западное и постсоветское литературоведение продолжают говорить на различных языках. Это может привести также к хаосу в использовании различных, часто неприемлемых принципов и методов западных литературоведческих концепций при анализе и оценке как классических, так и современных художественных образцов. Сказанное в полной мере проявляется себя и в азербайджанском литературоведении.

В настоящее время в постсоветском литературоведении – это особенно наглядно предстает на периферии русской империи как Азербайджан – изменения касаются скорее риторики, способа выразить те или иные идеи, чем кардинальных изменений в способе мышления и в методологических принципах анализа и оценки. Пока очень сильна инерция мышления. С этой точки зрения представителям постсоветского литературоведения гораздо легче освоить методологические принципы рецептивной эстетики, чем других западных литературоведческих концепций. Отметим, что в одном пункте позиции критической концепции социалистического реализма и рецептивной эстетики в основном совпадают: обе художественно-эстетические концепции солидарны в том, что искусство в своих основополагающих параметрах определяется общественно-политическим контекстом; обе концепции представляют литературно-художественный текст как продукт исторической ситуации; обе концепции проявляют особый интерес к связям литературы с идеологическими и социологическими исследованиями. Однако, если критика социалистического реализма, как правило, отождествляет свою идеологическую позицию с художественными образцами социалистического реализма и резко выступает против художников иных мировоззренческих позиций, например, против буржуазных писателей, то представители рецептивной эстетики анализируют и оценивают образцы художественной литературы как бы с нейтральных позиций.

С мировоззренческими позициями вышеназванных концепций связано их отношение к массовой литературе: если критика, исходящая из принципов социалистического реализма, ратует за создание художественной литературы

для народных масс и при этом требует от художников слова самой высокой художественной продукции и пренебрежительно относится к явлениям массовой культуры, то рецептивная эстетика проявляет особый интерес к так называемым «маргинальным жанрам». Это связано в первую очередь с тем, что в обеих эстетических концепциях главным критерием оценки художественного произведения является общественная практика и социальная действенность культуры. Вместе с тем, именно в этом пункте их принципиальное расхождение: если для критики социалистического реализма существует непреложная иерархия художественно-эстетических ценностей, где в соответствии с ней расположены «высокие» и «низкие» жанры в духе классицизма, между которыми фактически не имеется каких-либо контактов, которые изолированы друг от друга непреодолимой преградой и как бы «навечно» застыли в своем статусе, то представители рецептивной эстетики последовательно перемещают «высокую» литературу из центра рассмотрения на периферию, а маргинальные жанры – в обратном направлении – к центру.

По нашему мнению, данное расхождение обуславливается двумя причинами: во-первых, социалистический реализм исходит из философских принципов жестко канонизированного марксизма, а рецептивная эстетика опирается главным образом на герменевтику Дильтея, и феноменологию Э. Гуссерля, пражский структурализм, русскую формальную школу. Во-вторых, если при оценке литературно-художественных образцов критика социалистического реализма исходит из идеального и своего рода статичного в своей мировоззренческой позиции читателя (в концепции социалистического реализма идеологические позиции критика и читателя полностью совпадают по всем параметрам), то для таких представителей рецептивной эстетики, как Х.Р.Яусс, В.Изер, Х.Вайнрих литературоведческий анализ расширяется путем введения в схему литературно-исторического процесса новой самостоятельной инстанции – читателя. В концепции рецептивной эстетики эстетическая ценность, эстетическое и литературно-художественное воздействие произведения основаны на том различии, которое существует между

горизонтом ожидания произведения и горизонтом ожидания читателя. В критике социалистического реализма эти горизонты ожидания, вернее, различие между ними не исследуется, редуцируется, ибо предполагается, что, горизонт ожидания как произведения, так и читателя опирается на общую философскую основу – определяется марксистско-ленинской идеологией и в идеале совпадает с ее точкой зрения. Первоначально представители рецептивной эстетики подчеркивали различие между этими горизонтами ожидания. Правда, впоследствии они, особенно Яусс, пытались «примирить» эти горизонты. Однако данная попытка опирается на иные базовые теоретические предпосылки: под влиянием дискуссий вокруг идей Констанцкой школы основатель рецептивной эстетики выдвинул на первый план процесс коммуникации между художественным образцом и читателем в рамках нормообразующей и нормоутверждающей функций литературы.

Как известно, в XX веке одной из основополагающих культурно-эстетических парадигм был формально-эстетический анализ, отдающий приоритет исследованию структуры произведения в отрыве от ее социальных связей: Яусс строит свой рецептивный подход к художественно-литературным образцам и к литературному процессу в целом как кардинально новый методологический принцип, который должен устранить разрыв между историей и эстетикой, между социально-историческим и формально-эстетическими способами анализа. В отличие от представителей критики социалистического реализма главную роль в его системе исследования играет позиция читателя-реципиента. В работе «История литературы как провокация литературоведения» он указывает, что спор между марксистским и формалистским методами являются актуальной потребностью литературоведения. В свете данного спора ученый предлагал вновь рассмотреть остающуюся открытой проблему истории литературы. По его мнению, именно по этой причине образовалась пропасть между литературой и историей, историческим и эстетическим видами познания. И лишь рецептивная эстетика

способна перебросить мост через эту пропасть и тем самым «примирить» эти противоположные точки зрения (266, с. 145).

Для выполнения данной задачи необходимо: 1) дополнить формально-эстетический анализ историко-рецептивным подходом, учитывающим социально-исторические условия существования искусства; 2) объединить структуралистский и герменевтический подходы; 3) значительно расширить сферу эстетического освоения действительности, включив в нее наряду с высокими жанрами и образцы маргинальных жанров (266, с. 145).

Привлекает внимание тот факт, что Яусс отнюдь не претендует на исключительную роль рецептивной эстетики в деле исследования проблем современной литературы. Наоборот, для аутентичного понимания процессов, протекающих в современном литературно-художественном творчестве, он призывает, во-первых, использовать все теоретические и методологические ресурсы, а, во-вторых, привлечь к исследованию всю современную художественно-литературную продукцию, независимо от их расположения в эстетической иерархии ценностей. А что касается рецептивной эстетики, представителем которой является сам Яусс, то ей отводится скромная дополнительная функция в сфере исследования литературно-художественных образцов.

Критике социалистического реализма подобная скромность неведома: она считает себя теоретически и методологически абсолютно совершенной и в принципе не нуждается в помощи других критических и литературоведческих концепций. Непрозорливость критики социалистического реализма привела к тому, что проблемы восприятия читателем художественной литературы фактически остались вне ее внимания.

Позиции представителей критики социалистического реализма и рецептивной эстетики во многом совпадают: обе литературоведческие концепции стремятся избежать тех слабостей, которыми якобы страдает позиция ведущего представителя герменевтики Гадамера (134, с. 229). И критика социалистического реализма, и рецептивная эстетика, критикуя

ограниченность объективистско-позитивистской методологии, развивают эмпирико-аналитические, сциентистские методики конкретизации реконструкции произведения. Но если у Яussa данная методика служит увеличению доступности рецепции, то есть расширению возможности восприятия читателем, то у социалистического реализма – раскрытию идейного содержания произведения. Вместе с тем, если представители рецептивной эстетики, выступая против произвола герменевтики при интерпретации литературных произведений, призывают учитывать объективные возможности читателя, то критики социалистического реализма в очередной раз апеллируют к незыблемой философской основе марксизма-ленинизма.

Яусс считал отход от традиций нормативной эстетики, исходящей из неизменных канонов, главной задачей рецептивной эстетики. Действительно, само разнообразие читательских восприятий как бы виртуально воздействует на уже созданный, изменению не подлежащий текст: каждый читатель по-своему читает литературно-художественное произведение и тем самым в рамках, как минимум, собственного восприятия наносит урон канонам, которыми руководствуется писатель. С другой стороны, какими бы незыблемыми ни казались каноны, они постепенно трансформируются и видоизменяются под воздействием требований динамично изменяющегося читателя. Критика социалистического реализма также выступает против канонов, опирающихся на чуждые марксизму-ленинизму идеологические основы. Так, например, в советском литературоведении подвергаются довольно последовательному критическому анализу каноны классицизма, выявляются ущербные стороны романтизма и т.д. Однако ввиду того, что литературно-художественная продукция должна адресоваться гомогенно-безличному, но вооруженному незыблемыми принципами марксистской идеологии читателю, то, по мнению представителей социалистического реализма, возникает насущная необходимость в выработке новых, более совершенных канонов.

Представители рецептивной эстетики и социалистического реализма солидарны и в том, что не существует запретных тем для художественного

воплощения, однако если Яусс не ограничивает художников слова не только в выборе, но также в интерпретации явлений действительности в своих произведениях, то представители социалистического реализма ставят жесткие препоны писателям.

Отношение к модернизму XX века у представителей рецептивной эстетики и социалистического реализма в какие-то моменты совпадают, а в некоторые – расходятся. Это связано с тем, что социалистический реализм неизменно выступал против модернистского искусства. Правда, его критика иногда становилась максимально мягкой, как, например, в отношении к творчеству Пикассо – ведь нельзя было подвергать уничтожающей критике художника-коммуниста. Иногда теоретики социалистического реализма осознавали узость и жесткость своих определений значения и оценки творчества того или иного писателя или произведения. С этой точки зрения привлекает внимание попытка видного французского философа-коммуниста Роже Гароди включить в своей скандально известной книге «О реализме без берегов» в обиход великих реалистов того же Пикассо и Кафку. Но за свое «бесстрашие» он был подвергнут остракизму и фактически отторгнут от коммунистического движения: отрицательное отношение к модернизму было раз и навсегда определено идеологами социалистического реализма.

Вначале Яусс превыше всего ценил произведения, характеризующие авангардистским поиском и формальным экспериментом, но довольно скоро рамки модернизма стали узки для него. Ученого перестает устраивать дискриминация в отношении возможностей искусства, не вписывавшихся в канон «негативной эстетики» авангардизма и модернизма: Яусс становится исследователем, который подчеркивает эстетическую активность как художника слова, так и читателя. Он осуществляет переход от нормативности «негативной эстетики» Франкфуртской школы Т.Адорно (134, с. 244) к коммуникативному пониманию явлений искусства. С этой точки зрения Яусс существенно переосмыслил термины «эстетический опыт» и «эстетическая идентификация», воспринятые им из эстетики Франкфуртской школы. Именно

по этому вопросу в определенной степени намечается сближение позиций рецептивной эстетики и критики социалистического реализма.

Яусс подвергает критике позитивистскую схему взаимоотношений между автором, произведением и публикой (данная точка зрения во многом свойственна и критике социалистического реализма), согласно которой писатель «напрямую» зависит от среды, эстетических взглядов и идеологии публики. Это заставляет его для достижения успеха выполнять «социальный заказ», потворствовать ожиданиям определенной социальной группы и, по мнению Яусса, не позволяет удовлетворительно объяснить механизм длительного воздействия произведения на публику (266).

Мы затронули лишь некоторые моменты схождений и расхождений между рецептивной эстетикой и критикой социалистического реализма. Более подробное изучение данной проблемы поможет выявлению общей противоречивой картины художественно-эстетической палитры XX века.



III ГЛАВА

ПРОБЛЕМА ЧИТАТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

3.1. Взаимовлияние произведения и автора («Будденброки» и другие произведения Томаса Манна)

Томас Манн родился в Любеке 6 июня 1875 года, после недавно созданного Бисмаркского государства. Эпоха, в которой он рос и, которая потом на него политически воздействовала, была периодом «грюндерства», с его громкими успехами в экономике, науке и технике, где возникало представление, что мир должен излечиться от немецкой сущности. Лишь немногие интеллектуалы занимались критикой этих государственных и националистических тенденций» (358, с. 19). Ничто не указывало на то, что Томас Манн относился к этой группе. Хотя он и начинает критически, что явно видно в сборнике эссе под названием «Frühlingssturm» (том XI, с. 545), но при этом он остается в рамках «паушальной (комплексной) временной критики, в традициях романтической мещанской критики, которая, хотя в целом, находит буржуазное общество запыленной, невежественной и материалистической, но в частности без конкретной перспективы» (285, с. 40). Также его манера писания, которая связана с антибуржуазным национализмом, не исходила из политически ориентированной страницы национализма, а из национализма в его последней фазе, из психологического радикализма (202, с. 50). Это отражается в его произведениях, темы которых являются противоположностью духу и жизни, курьезной болезни и банального здоровья, существованию художников слова и буржуазии. Действия происходят в среде буржуазии и его индивидуалиста, в особенности художника слова. Речь идет о кризисе осознания искусства и буржуазного общества, о духовных проблемах, а не социальных; которые молодой Томас Манн воспринимает как «социальное

напряжение времени», только на заключительном этапе. Социальный вопрос едва появляется в его книгах. Хотя критика времени у Манна без границ, но в одной манере, которое общество, убежденное в своей стабильности, могло себе позволить (285, с. 39). Господствующее в искусстве настроение деградации захватывает Томаса Манна, но «деградация означает для него, в первую очередь, страдания от жизни, отречения, сомнения в смысле существования, от симпатии к смерти, неприязнь к буржуазным «способностям», психическое совершенствование» (285, с. 40). Конечно, он преодолевает деградационное настроение своей иронией, которая дает ему возможность «поддерживать деградационную литературу своего времени и одновременно от нее отдаляться» (244, с. 17). Фундаментальные, сформулированные переживания, имеющие образовательное значение, были для него Вагнер, Шопенгауер и Ницше, которые давали ему духовную ориентацию. Но он искал в первые мюнхенские годы «еще общественно-политическую ориентацию и соответствующие масштабы оценки и стоимости», что помогает объяснить его деятельность в «сильно националистически-народном и антисемитском журнале «Двадцатый век». То, что этот интермеццо (забавный эпизод) остался не совсем бесследным, можно было распознать как минимум в шовинистическом лексиконе Манна позже, в начале Первой мировой войны (358, с. 19). Это, в любом случае, является «свидетельством, признаком» укоренения, которое имеет «национальный элемент в мышлении Томаса Манна» (285, с. 41).

В целом, из его произведений можно сделать вывод о политическом мышлении писателя, что «данная политическая, общественная и экономическая действительность Вильгельмской империи стала для него до Первой мировой войны проблематичной, но ни в коем случае – ни с точки зрения их структур и институтов распределения власти и правления, ни с точки зрения их специфических форм политического обоснования – общим политическим порядком» (358, с. 20). Свидетельством консервативной позиции Томаса Манна является, например, рассказ «Das Eisenbahnunglück» (Крушение на железной

дороге), в котором он иронично показывает в качестве «подданного» – Вильгельма 2-го и в качестве государства - «отца». При этом он знал, как отличить «идею и внешний признак консервативной структуры государства», так как он изображал в карикатурном виде негативные примеры и совсем не любил Вильгельма 2-го; но все же он никогда не ставил под сомнение само Вильгельмское государство и его законный авторитет (285, с. 189), в целом он был с ним согласен (279, с. 696). Только во время «Королевского величества» он сворачивает немного от «потока консервативного мышления», что не было постоянно (167, с. 265). Демократично разъяснить сам роман, тем не менее, невозможно, так как разрешение на описанный там кризис страны приходит свыше. Так у Томаса Манна понимание страны соответствует модели просвещенного абсолютизма: «союз власти и духа должен быть во главе, потом все урегулируется» (285, с. 190). Все это конечно не было осмыслено; писатель просто принял данный порядок, не переосмысливая его.

«Моё секретное и прискорбное честолюбие во время работы было постоянно направлено на величие. С количественно буйно разрастающейся книгой постоянно росло и моё уважение так, что я требовал от себя всё более высокого стиля. Это хорошо, что это начинается так скромно и, в конце концов, появился не просто как какой-то роман, а что-то совсем другое, может даже совершенно нечто особенное». Так писал Томас Манн весной 1901-го года о «Будденброках» своему брату Генриху (167, с. 264).

Величие: это самая высокая оценка на рубеже XIX века, как человек, созданный в виде титана Наполеона. Гельдерлин и Бетховен приветствовали его появление в мировой истории, Гегель и Гёте не позволяли посягать на чин также после коронации императора, Байрон и Гейне сами воспевали свергнутого. По Стендалевскому Жюльену Сорелю можно понять, как корсиканец с соответствующей возрасту манией величия воспринимался талантливой молодёжью в качестве примера для подражания; у молодого Томаса Манна со школьных лет до работы над «Будденброками» Наполеон был на письменном столе (194, с.102): «здесь имеется всякое: надежда, и гордость, и

тщеславие...». Иоган Будденброк как самый старший, сильный, здоровый, обороняет «личное величие» императора от моральных обвинений Жана (167, с. 255). Также литература этой эпохи предлагает Томасу Манну под знаком величия, встроиться в новый формат: в универсальность «Человеческой комедии» Бальзака, в тотальность «Ругон-Маккары» Золя, в планы Достоевского циклического соединения всех своих романов, в эпичность «Войны и мира» Толстого, в тетралогическую поэму Вагнера «Кольцо нибелунгов». Наконец у Ницше он нашёл способ мерить величие по аршину художественного мастерства: как «великий стиль», который приводит хаос во взаимосвязь, преодолевает чудовищное посредством прекрасного, побеждает рассеянность модернизма посредством выдержки единой воли (173, с. 1175). Это было условие современности, так хочет автор читать также в рецензии Граутофа, «символ необыкновенной художественной энергии, задумать такое произведение и довести его до конца» (102; 103; 194; 348), (см. также 22; 31; 41; 55).

Когда в 1898 году у С.Фишера появился первый сборник рассказов «Маленький господин Фридеман», автор был еще не очень известным в литературном обществе, но смог уже завязать важные контакты в «Мюнхенской Богеме» и сделал себе имя небольшими публикациями – как, например, у Ричарда Демеля (353, с. 12). Уже в 1894 году были опубликованы рассказы «Gefallen» («Падшие») в журнале «Die Gesellschaft», в 1896 «Der Wille zum Glück» («Воля к счастью») и в 1897 «Der Tod» («Смерть») в журнале «Simplicissimus»; потом получился прорыв с печатанием «Маленького господина Фридемана» в «Neuere Deutsche Rundschau», за которым последовал в том же году «Der Bajazzo» («Паяц»), и наконец, в 1899 году «Тобиас Миндерникель».

Неудивительно, что сохранились лишь немногие рецензии к этим ранним произведениям. Отзывы имеются у Петера де Мендельссона и Ганса Рудольфа Вагета (316, с. 113-114). После появления «Будденброков» сборник новелл был снова положительно воспринят. В целом высказывались

позитивные мнения, иначе и быть не могло, и неизвестный автор стал обсуждаться в еще более широких кругах. При этом он мог в некоторой степени влиять на места появления его трудов литературно, но не политически. О сотрудничестве Томаса Манна с журналом «Двадцатый век» не было известно – позже оно им даже не упоминалось, и только в 1964 году было обнаружено Клаусом Шретером, в дальнейшем оно ограничивалось отзывами, которые соответствовали программированию журнала. О политике в произведениях Томаса Манна не было и речи. Соответственно этому не было и никаких политических рецензий (61; 67; 69; 79; 92; 95).

Его новеллы были рекомендованы, так например, в журнале «Gesellschaft» (349, с. 1114) - организации натуралистов Ричарда Шаукаля, в то время уже признанного автора «декадентской (деградативной) литературы» (368, с. 50): «Они являются лучшими немецкими рассказами, которые можно читать у нас со времен заарских новелл. С добросовестной, я бы даже сказал торжественной ясностью, совсем не юношеским и трогательным восторгом к рассказам, написаны они чрезвычайно рассудительным писателем, на радость себе. Своеобразно, необычно, на ясном, сознательном немецком языке приходят они осведомлять и побеждать, они увлекают, они захватывают; в них так много красоты, правды, жизненного преодоления и занимательной печали. Ни одна книга со времен первых появлений Де Аннунцио, Нансена и Чехова не произвела на меня подобного впечатления. Здесь нужно отметить автора; он - настоящий, уверенный, опытный деятель искусства.»

Артур Элоессер, литературный критик «Neuere Deutsche Rundschau» и «Vossische Zeitung» говорит о его «необычайно чисто обработанных, правдиво тонированных, впечатляющих исследованиях (173, с. 1176). Школьный друг Генриха Манна Отто Граутоф пишет в журнале «Der Bote für deutsche Literatur», что писатель показывает «своеобразную и сильную личность», и рекомендует «стилистически свободно написанную им книгу в качестве развлекательного чтения» (193, с. 4). В ежедневных газетах сборник новелл был также рецензирован, например, в «Allgemeine Zeitung» (Мюнхен) (150). В

«Hamburger Fremdenblatt» он был упомянут с высокой оценкой (139). Позитивно он также обсуждался в «Neue Badische Landeszeitung» (203), которая наряду с технической зрелостью подчеркивает, что речь идет не о «эскапизме», а о том, как «вольно можно себя чувствовать в настроенном громком аккорде активной жизни и быть кузнецом своего счастья, поскольку это находится в нашей власти.» Критика поддалкивала порой Манна к стилю и выбору его главных героев, так примерно у Людвиг Эверса, где описывается человек из Любека, похожий на Граутофа, школьного друга Генриха Манна, который обвиняет Томаса Манна в «Bonner Zeitung» (143) в юношеском пессимизме и пишет о «литературной детской школе». О «Паяце» он думает:

«Если этот молодой человек нашел бы себе соответствующую работу в каком-то предприятии, то это было бы настоящей бедой, его моральным банкротом, философией его самоубийства и жизнь его, без сомнений, не состоялись бы».

Томас Манн должен был опустить некоторые «стилистические выходы», так как в целом он уже создавал «предпосылки для пригодного новеллиста». Это было также отмечено в газете «Münchener Neuesten Nachrichten» (168). В ней присудили Томасу Манну «замечательную наблюдательность» и сборник «в целом, несмотря на некоторые замечания, стал очень интересным собранием», но все же автор «к сожалению, любил больных героев, людей, которые где-то, когда-то получили трещину: согнувшиеся, замершие люди, которые совершают фиаско со своим мировоззрением, а потом блуждающие, полуразвитые натуры с половиной сил и половиной воли, всех их он освещает ясно и захватывающе». Примечательно остается то, что сборник первоначально во время своего формирования, освещается в открытых миру и литературно ориентированных журналах, а позже в либерал-национальных газетах как «Münchener Neuesten Nachrichten» и «Bonner Zeitung», которые от персонажей декадентской литературы не особенно пострадали.

Будденброки (Buddenbrooks)

Томас Манн почитал всегда 19 век, как великое время европейского романа: Стендаль и Бальзак, Диккенс и Джорж Элиот, Гоголь и Гончаров, Чехов и Толстой, Тургенев и Достоевский, Флобер и Золя, – поражаясь тому, что может сотворить реалистическое и натуралистическое искусство рассказа со своими могущественными произведениями. Со времен Гете ни один немецкий писатель-романист не привлек большего европейского внимания, чем Томас Манн. Штифтер, Келлер и Раабе воспринимались лишь в немецкоязычных границах, а степень восприятия Теодора Фонтана начиналась пониматься лишь постепенно. На этом фоне Томас Манн позже мог по праву утверждать, что в «Будденброках», «в книге всего лишь двадцатипятилетнего юноши, были предъявлены требования к немецкому роману в качестве мирового дара. Это был прорыв в мировую литературу» (302, т. 13, с. 141).

Когда в 1901 году у издателя С.Фишера появился роман-первенец Томаса Манна «Будденброки», этот писатель быстро стал известным, он сам «предстал перед общественностью как зрелый деятель искусства» и таким же себя почувствовал» (353, с. 62). Окончательная успешная продажа пришла потом со вторым изданием в 1903 году (383, с. 312). Рецензий на «Будденброков» было существенно больше, некоторые из них частично охватывали также и предыдущие произведения. Они затянулись на несколько лет. Тем не менее, они были не в подавляющем большинстве, так как «рецензенты боялись гигантского романа относительно неизвестного новичка, и только его уважаемое имя требовало рецензий», а так же их требовали друзья автора (383, с.225). Писатель «работал» кстати, вместе с ними. Так, например, он инструктировал Отто Граутофа, как тот должен рецензировать роман (316, с. 113).

Рецепция «Будденброков» была не единогласной, против позитивных рецензий стояло такое же количество негативных» (384, с. 377). Так, не соответствует истине, утверждение Клауса Шретера, что роман сразу после

«появления был воспринят с эстетическим пониманием и единогласным доброжелательством» (353, с. 460). Когда произносилась неограниченная похвала, то, прежде всего, за языковое оформление и мастерство создания формы романа. Политика в этом контексте не имела места, речь шла об искусстве. Так, Карл Хартманн в «Литерате» (204, с. 348) называет роман возрождением «идеала всех прошлых и будущих романов». Читатель имеет дело «с шедевром великого писателя». Генрих Ильгенштайн в журнале «Gegenwart» отделяет роман от всеобще обвиняемой «Бульварной литературы» и рассматривает его в качестве «по праву» прославленного. Отто Граутоф пишет также в журнале «Gegenwart t» (194, с. 102) о «дворянском характере» этого замечательного романа и о «настоящем и глубоком искусстве». Далее в газете «Münchene Neuesten Nachrichten» он рецензировал роман по предписанию Томаса Манна, причем он сопоставляет нигилистское расположение и настоящий юмор, а также подчеркивает немецкий язык «Будденброков». Элизабет Неменьи в своей статье «Erstes Willen» отмечает Томаса Манна как «Eriker parexcellence», в то время как Самуэль Люблинский в «Berliner Tageblatt» (290, с. 3) называет роман «нечто превосходным» и предсказывает следующее: «это именно так, потому что в «Будденброках» искренне связываются пережитые и глубоко осязаемые чувства с сознательным искусством, поэтому этот роман остается нерушимой книгой. Он будет расти со временем, и будет читаться многими поколениями: один из шедевров, которые действительно возвышаются над днем и эпохой, которые захватывают собой не штурмом, но овладевают постепенно и непреодолимо берут верх бережным убеждением».

Томаса Манна восхвалял еще один человек – австрийский писатель Райнер Мария Рильке, который замечал в «Bremer Tageblatt und General-Anzeiger»: «Это имя должно быть обязательно отмечено. Томас Манн с романом в тысячи сто страниц доказал свою работоспособность и умение, которые нельзя не заметить... И наряду с колоссальной работой и писательским видением эта благородная объективность должна восхваляться; это является

книгой, без преувеличения, совершенного писателя. Акт глубокого уважения к жизни, который прекрасен и справедлив, в котором все это происходит» (343, с. 2).

Хвала приходит между тем из «Bonner Zeitung» (143) за «благородный стиль написания» Томаса Манна и иногда кажущуюся немного сдержанной, объективность. А также анонимная рецензия от «Neue Hamburger Zeitung» (139) оценивает его позитивно, желает автору при этом для его следующего произведения «счастливого и благодарного сюжета». Подобное встречалось и у Леопольда Шенхофа в его журнале «Tag». Он хвалит немного старомодно этих «начинающих», которые внушают рецензенту «необыкновенное доверие» и «серьезное почтение», но: «Только при упорном и настойчивом пристрастии к аномальному, при раздражительно направленном взгляде к формам падения нравов, несомненно, легко попадаешь в художественное декадентство (деградацию)... Еще нижненемецкий диалект любит в Манне складывание в кучу (друг на друга) деталей, но это является силой наглядности в нем. Я вижу людей, которые ходят и переживают свои будни как свой праздник; и, наверное, теперешний юмор Манна будет праздноваться позже. Все во всем, мое почтение перед такой работой новичка» (352).

Кроме этого далее появляется уже более острая критика, особенно на религиозно ориентированных страницах. Наряду с этим объем «Будденброков» создавал фактические сложности: Томас Манн создал не только роман большого объема, но и сам должен был еще созреть. Так Макс Лоренц в «Preussische Jahrbücher» выражает свое сожаление (289, с. 149-152) прежде всего об отсутствии «Wucht und Kraft» (мощи и силы). Также отмечается отсутствие «связывающих нитей»: «Мастер рассказов написал роман с тысячей страниц». В подобном направлении ведется обсуждение в «Neue Deutsche Rundschau» (173, с. 1288-1289) С.Фишера со стороны Артура Элоессера, который был вынужден признаться, что «необычайно добросовестно, честно выполненная работа, перед которой испытываешь только респект и почтение. А в «Die schöne Literatur» (283, с.19) Германом Андерсом Крюгером произведение

было отмечено как «одна из самых скучных книг». Роман был старательно написан «по строго натуралистическому методу», и в целом это - «эпигонское (подражательное) произведение». Этот упрек сохраняется еще и в литературных категориях. Подобное имеется и в непризнанном отношении Гертруд Боймер к «расчетному искусству», которое «после интеллектуальной страницы сильно обременяет», что она ясно выражает в журнале «Die Frau» (148, с. 32-36).

Далее идет Курт Мартенс в «Literarisches Echo» (313, с. 380-383), когда он наряду с ремесленной судьбой автора критикует «некий недостаток идей, бессилие и беспокойство идеологии». В качестве обобщающего заключения этих оговорок появилась рецензия Генриха Харта в его труде «Velhagen und Klasings Monatsheften» (203, с. 104-107). Он видит, как в искусстве Томаса Манна преобладает «рационалистический элемент». Автор должен еще созреть, но он уже дает повод для радостных ожиданий, что касается его «настоящего юмора», он еще не достаточно «свободен». Его книга протащена от социалдарвинизма и «направлена в одностороннем порядке на большое и болезненное», он видит, «как кажется, в последовательности развития: человеческий разум, религиозность, эстетизм опускающихся вниз по иерархической лестнице». Также тема юмора уже заранее представлялась важной. Ганс фон Гумпенберг выражает в «Münchener Neuesten Nachrichten» по поводу чтения Томаса Манна из «Glaudis Dei», эта история является «несоответственно многоречивой» и ее юмор «часто довольно принужденный», но одновременно он хвалит школьную главу «Будденброков», так как здесь «юмор приправлен не соответствующей полнотой жизни и случайно встречающимися психологическими наблюдениями». Не удивительно, что Томас Манн реагировал на это довольно резко (316, с. 112-116).

Яснее произносилась критика в религиозно воздействованных журналах – как католических, так и евангелийских, отвернувшихся от натурализма. Здесь находят свое отражение категорические позиции против писателя. Они связаны с тем, что в современной «литературной стране ощущаются языковая точность,

в качестве злонамеренной карикатуры и ирония, в качестве недостатка нравов; психология существует в качестве разлагающегося, деградация вызывает как моральные, так и эстетические ассоциации, что противоречит «христианско-буржуазной мировой системе» (367, с. 133). Эти утверждения Фагета относятся как к рассказам, так и к рецепции «Будденброков». Речь шла о вопросе правильного мировоззрения. Яснее всех формулирует Алоис Штокман свое непризнание «Будденброков» по причине их «сумасшедшего», «безнадежного и безыдейного натурализма» в своей статье «Stimmen aus Maria-Laach» (362, с. 564-565). Он ссылается при этом на рецензию Крюгера:

«Эта книга сама является наглядным доказательством полной неспособности создать примерно за двадцать лет настоящее произведение искусства в таком направлении. В действительности автор мог бы написать бы лишь одно нормальное скучное произведение! Но описывать четыре или пять поколений на более чем тысячи стах страницах, в основном, без напряженности, без запутывания, без больших аффектов, без симпатии к своим персонажам – что могло побудить Томаса Манна к такой жестокости против читателя? Мы находим только один ответ: Томас Манн является пессимистом. Он хотел отомстить человечеству, и он это сделал. Его порядок действий был хладнокровным, бессердечным, рассчитанным на долгие мучения несчастных жертв – он написал «Будденброков».

Франц Бляй присоединяется к сказанному в журнале «Der alte Glaube» (154, с. 7), считая, что роман соответствует исключительно «неправильному вкусу наших дней». Хотя он является «мастерской фотографией, но не искусной картиной», так как он не дает нам ответа «на беспокоящий нас вопрос о причине» падения семьи и, следовательно, не является «настоящим произведением искусства», которое захватывает человека с трагической силой». Читатель ведется не к «поклонению сокровенной божьей справедливости». Но его отзыв в журнале «Insel» звучит, напротив, совершенно по-другому. Здесь он хвалит «смелость автора» по отношению к его сюжету. Очевидно, это место дискуссии являлось решающим для оценки. В журнале

«Reformation» (373, с. 427-429) прозвучал упрек, что у Томаса Манна имеется «неоспоримая качество писателя» - что дискредитирует христианство: «он - не единственный симпатичный человек, выступающий против нас, не говоря уж о вызывающих доверие святых. Мы спрашиваем при чтении романа: как это возможно?»

Похожее видит Генриетте фон Меерхаймб в «Monatsblätter für deutsche Literatur» (315, с. 216-219). «Будденброки» являются «великолепно созданным романом», автор которого обладает «замечательным чувством юмора», но оно проявляется «неловко затронутым» «намеренно снижающегося духовного состояния; потому что каждый проповедник, который появляется в романе, является или игнорантом или вымогателем наследства».

Итак, пункты критики во внелитературной области приводили, в основном, к неодностороннему непризнанию романа и не хотели, как правило, оспаривать его характер как продукт искусства. Прежде всего, пессимизм, мотив крушения, способ описания разрушения и предпочтение отданнок к болезненным, декадентам, являлись объектами культурно-консервативной критики. Так сравнивает Ричард Циммерман в 1910 году в журнале «Preussische Jahrbücher» (390, с. 345-346) два любекских романа, «Будденброки» Томаса Манна и «Королевский купец» Ида Бой-Эда, который был опубликован в «Gartenlaube». Хотя он подтверждает, что первый более высокого художественного качества, но, в то же время, рекомендует последний в качестве «духовного питания нации».

На время появления романа имеются незначительные рецептивные характеристики на решающих консервативных, а на социалистических страницах их вообще нет. Интересным в этом контексте является то, что ироническое описание Томасом Манном революции 48-го в Любеке и участие в ней нижних слоев в рецензиях или вообще не упоминается или лишь проскальзывают мимоходом. Возможно, рецензенты считали эти эпизоды тоже незначительными (недостойными упоминания) или охотно предавались только описанию личности Томаса Манна, они ведь происходили как и он, в основном,

из либеральной буржуазии. Признаком этого могла бы стать рецензия Германа Штодте в «Lübeckische Blätter» (316, с. 112-116), который рассматривал в романе революцию и сенаторские выборы в качестве «замечательных кабинетных штук». Подобно этому оценивает Ганс Бенцманн в консервативной газете «Hamburger Nachrichten» (151), считая этот эпизод в описании «получившимся совершенно особенным и в колорите» (см. также 66; 153; 154; 168; 169).

В 1984-м году Ганс Рудольф Вагет (368, с. 27-31) выдвинул смелый тезис, о том, что на начальном этапе творчества короткий рассказ оптимально соответствовал таланту Томаса Манна, а обращение к крупным романам лишь сбивало его с пути. Однако очевидно, что новеллы писателя, его рассказы потенциально подготавливают почву для появления его крупных произведений: С полным правом можно утверждать, что в ранних рассказах ощущался своеобразный переход к роману. «Воля к счастью», «Разочарование», «Маленький господин Фридеманн» и «Паяц» созданы в целом не на основе четких событий, а лишь на основе автобиографий. Эта тенденция подходила к рассказам с коротким временным промежутком выполнения действий, однако роман требовал других литературных приемов. Томас Манн в своих дневниках много раз упоминал о том, как он, находясь в Риме, вдохновился романом «Рене Мопрен» братьев Гонкур для собственной попытки в новом жанре (309, с. 124). Братья Гонкур, как и Гюстав Флобер, придерживались строгой объективности рассказа и стремились не к упрекам и обвинениям, а к анализу. Теоретически Томас Манн предпочитал делить роман на многочисленные короткие главы: По его мнению, именно такой подход позволяет всесторонне и детально раскрыть суть поставленной проблемы, довести до читателя соль произведения, найти с ним общий язык. Поучительно, как он в своем романе применяет эту технику разделения, придерживаясь при этом своих принципов. Роман «Будденброки» также состоит из коротких глав, исключением является лишь глава о чудовищном эмоционально загруженном школьном дне Ганно. Однако у братьев Гонкур каждая глава представляет собой законченную сцену,

в которой делается намёк на предысторию, указывается напрямую на предпочтение автором порядка. Томас Манн устраняет эту четкую грань между сценическим и сообщающим рассказом. Пытаясь показать предысторию, он интегрирует ее в актуальное событие. Подобный метод можно наблюдать в сценке застолья, при открытии дома на Менгштрассе, во время разговора о прежнем владельце Ратенкампе. В этом случае разговор также заходит об истории, о временах наполеоновского захвата, при этом проясняются важнейшие даты истории семьи, что заставляет Жана и Тони Будденброк ломать головы. И потому вместо подхода к поставленной проблеме с точки зрения научной трезвости и систематики, которой оперируют братья Гонкуры, Манн прибегает к эпической замкнутости. (см. 194; 200; 204; 272).

Это дает интереснейший формальный результата в первой части, которая, - единственная во всей книге, - экономит единицу времени: действие охватывает один единственный вечер.

Однако время чтения этих сорока страниц гораздо короче, чем восемь часов действия от момента ожидания гостей до последнего ночного диалога между отцом и сыном. Томас Манн разрешает это разногласие оригинальным способом. Сначала он рассказывает определенно сценически, отказывается от всяких переходов, разрушает время рассказа (повествования) и описываемое время, но отмечает требуемые для этого скачки во времени, заканчивая большинство из десяти глав многоточиями. Речь идет об одном способе постепенного «затемнения кадра», техника которого в кинематографии была заново воссоздана несколько лет назад. Так, он может объединить ход непрерывности вечера и необходимости сжатия времени с моментом действия на время повествования со сценическим изображением, с чистой формой объективного повествования.

«Будденброки» вызвали дебаты о манере Томаса Манна эксплуатировать немецкую реальность конца XIX – начала XX вв. во имя построения структуры своего произведения, которая по ходу написания многократно получает новую подпитку от динамики действительности – и, в

конечном счете, останавливается лишь сегодня. Между тем, скандальное волнение, вызванное манерой изложения в «Будденброках» погасло, а любопытство разоблачения продолжало себя подпитывать общеизвестной неисчерпаемой энергией. Вскоре в возмущенном Любеке подобрали множество «ключей» к зашифрованным образам и событиям романа, очень многие «истинные» личности узнали скрытых себя за фигурами персонажей романа. Дядя Фридрих Манн в «Lübecker Generalanzeiger» даже заявил о том, каким обиженным фигурой Христиана Будденброка он себя чувствовал (318, с. 118). Прокурор охарактеризовал книгу как роман, в котором изображены реальные события и изменены лишь имена героев пытаясь спровоцировать романиста на апологетическое сочинение. Новый толчок к разоблачению появился, когда через двадцать лет после смерти Томаса Манна разрешили обнародовать его дневники. Вдруг стало общественным то, что не удивило ни одного читателя: выяснилось, что автор был лицом с нетрадиционной сексуальной ориентацией. До сих пор скудный ручей литературно-психологических исследований наполнился и перерос в разрушительный поток: теперь объектом острой критики и психоаналитических ситуаций были не персонажи «Будденброков», а сам автор. С тех пор эти исследования расходятся – от дилетантского (любительского) психоанализа Ганса Вислинга до посмертной семейной консультации Марианны Круль – к значительным методам и свойствам. Также не вызывает сомнений, что возможность параллельного изучения произведений и дневников предлагает богатый материал для научных исследований по психоистории, истории гомосексуальности, психологии деятелей искусств и подобного. Но странным образом большинство исследователей, анализировавших вдоль и поперек всю систему художественных особенностей произведения, исчерпав возможности имманентного рассмотрения, кажется, искали смысл и секрет этого произведения не в романах, рассказах и эссе, а в персоне самого Томаса Манна. Такой подход, конечно, в какой-то мере позволял раскрыть особенности личности Т. Манна, но в ещё большей степени затемнял смысл романа (280; 287; 297; 310).

В противоположность этому подходу надо, прежде всего, напомнить, что эксплуатация возможностей собственного «я» как личного знакомства не была ни изобретением Томаса Манна, ни его привилегией. Когда он сам отмечает в своем эссе «Bilse und ich», «что каждый настоящий писатель в определенной степени отождествляется со своим творением» (319, с. 1099), что даже при виде антипатичного Шейлока наступает мгновение, «где раскрывается понятие глубокой и страшной солидарности Шекспира с Шейлоком» (319, с. 1100), Манн предостерегает с полным основанием от того, чтобы ему лично не вменяли в вину «нарциссизм» (389, с. 98-104), который, возможно, является универсальным условием работы любого художника слова. Конечно, личность художника слова, его отношение к действительности помогают во многом раскрыть суть романа, но всё-таки его идейное содержание, основополагающие мотивы – это определение германской действительности накануне Первой мировой войны. Исследователи романа, для выявления собственного веса в структуре произведения пользуются ссылкой на Гётевского Вертера, но если Гёте интересовался личностью Вертера, то этот роман в литературно-историческом плане остается единичным случаем: конечно, каждый автор может включить один или несколько эпизодов из собственной жизни как субъект в структуру произведения, но не обязательно, данный эпизод окажется нужным. Если посмотреть на крупные произведения современников Томаса Манна, мы сразу же сталкиваемся с совершенно новым отношением личности со своей эпохой. Марсель Пруст в цикле романов «В поисках утраченного времени» столь интенсивно воспользовался собственными воспоминаниями, включая также воспоминания о друзьях и знакомых, что его биографы едва смогли защититься от повествовательного «я». С подобными проблемами сталкиваются также исследователи творчеств Кафки и Джеймса Джойса: в своих произведениях они как бы «игнорировали» собственные личности, как известно, больше из-за собственного материала, чем из-за фигуры Стивена Дедалуса, «этого проповедника вечного воображения, который делал эксперимент, превращая хлеб насущный в светлое тело вечно

протекающей жизни» (260, с. 297). Тот, кто хочет объяснить такое сосредоточение бестактности не общим падением нравов или случайным скоплением индивидуального «нарциссизма», должен обращаться также и к другим причинам (см. также 332; 334; 377; 388).

Этот феномен становится, пожалуй, впервые ясным в письмах Флобера. Снова и снова они подтверждают часто цитируемое острое словцо «Мадам Бовари, c'est moi» (369, с. 182-186): все герои должны быть выработаны из собственных опытов и наблюдений, чувств и мыслей, инстинктов и страданий. А это заставляет автора разыскать в себе самом и в своем личном окружении всё то, что ему необходимо для романа. «Так как во всем необходимо находить свою пользу», он идет на похороны матери своего друга с надеждой найти «что-нибудь для своей Бовари»; с женщиной, которая прошла через похожие катастрофы, какие он предвидит для Эммы, он завязывает близкие отношения (369, с. 93-97).

Радикальность, с которой Флобер отражает свои собственные ощущения и восприятия действительности в «Мадам Бовари», стоит в начале глубокого литературно-исторического кризиса и перелома, которые в настоящей работе лишь кратко изображаются.

Реализм и натурализм неразрывными узами привязывали авторов к «действительности»: Бальзак, Готье, Гонкур, Золя и их современники во всей Европе занимались подробными исследованиями, собирали материалы, рассматривали места происшествия и надеялись этим пополнить материал для отражения этой действительности, чьи закономерности и типологии поэтического подхода потом могли бы быть раскрыты в их изложениях. Между тем основополагающие проблемы социальной реальности все-таки исподволь начинали отступать из пространства поэтического изображения. Радикальность Флобера соответствует действительности, которая представляется конкретным опытом в качестве чистой совокупности людей. Он, как позже и Томас Манн, исследует, собирает, рассматривает в поразительном объеме факты действительности, но из этого для человеческой реальности он может

сотворить лишь то, что сам чувствует, думает и ощущает; воздействие на читателя он оценивает через призму собственной личности: что, как, прежде всего, понравилось бы ему самому, что, прежде всего, причинило бы боль ему самому. Это значит, что в своих произведениях Флобер идентифицирует себя со своим читателем. Данная новая тенденция была подхвачена писателями последующего поколения, в том числе Томасом Манном.

В этом смысле предложение, которое завершает эссе Томаса Манна «*Bilse und ich*» (319), становится понятным: «Речь не о вас, вообще никогда не была, будьте спокойны, а обо мне, обо мне...» Он также провозглашает: Христиан Будденброк, *c'est moi* (это я). Так, толпа «эксплуатируемых» родственников и знакомых (318, с. 98-111) создает лишь внешний слой автобиографического. Внутреннее ядро многих главных героев опирается на возможности, которые Томас Манн находил в себе самом (389, с. 97-99). Он осознанно обособился от своего собственного и растворился в персонажах внешнего мира, создавая их в качестве своих героев. Так он распределил опыт собственной буржуазности в Томасе и Христиане, а опыт собственной артистичности в Ганно и Кае. Томас Будденброк, как отмечается в «Наблюдениях» (310, с. 54), «мне трижды мистически родственный персонаж» в качестве отца, потомка и двойника». Он, обладающий авторским именем, живет тем, что Томас Манн осознал в своём характере в качестве буржуазной этики: приручением собственной не буржуазности, оценкой работы, ответственным вниманием перед буржуазными традициями, манерами, эстетикой, репрезентацией. В Христиане сидит то, что воспринимается как угроза для буржуа: ипохондрическое самонаблюдение, слабоволие, безудержность во всем, что его занимает. В Ганно обособляется художественная чувствительность, которая не уравнивает творческую силу. Конечно же, Томас Манн существует и здесь, но уже в образе Христиана, современной ему модной фигуре декадентства и дилетанта. Все же имеются источники собственного опыта: угнетения от «целого», мучения «утоления», а также страхи буржуа, дезертировавший от действительности и ищущего

спасения в искусстве, которые не закончатся, прежде чем он сможет оправдать свое дезертирство, самое раннее – после удачного исхода «Будденброков». Для этого объективирует в образе Ганно впервые пугающую его самого смесь из эротики, поэтической креативности и страсти к Вагнеру. В Кае граф Мёльн, напротив, управляется чувствительностью и талантом силы и вязкости. Со страшным «целым» он сталкивается с точно попадающей в цель насмешкой и сарказмом. Удвоение любви и остроглазое любопытство, с которыми он относится к Ганно, воплощают основной принцип повествования. К тому же на ансамбль персонажей воздействовали разнообразные автобиографические положения: собственные сыновние чувства и опыт придают отцам многих поколений Будденброков различные положительные оттенки; возникают напряжения с братом Генрихом, которые отражаются в раздражимости Томаса по отношению к Христиану; воспоминания детства о собственной матери выражаются в «нежных чувствах» Ганно, которые оживляются при музицировании Герды.

Это и не могло быть иначе: такая форма изложения неизбежно превратилась в единение с собственным «я»: «То, что я пережил и изобразил – то, что я, пожалуй, сначала испытал, это и изобразил...». Однако указанное отношение выглядит сомнительным к эпиграфу: «В этом романе от начала до конца речь идет о саморазведке» (389, с. 167). Для автора, который к концу XIX века был полон решимости писать психологические рассказы и романы на уровне искусства, было необходимо «находить дискретные формы и маски, с которыми я со своими переживаниями мог бы ходить среди людей» (294, с.102-103), так как ему был нужен собственный опыт как механизм повествования. Такие литературно-исторические предположения являются интересными, но их нельзя путать с произведением. Конечно, нельзя препятствовать читателю рассматривать и толковать роман в качестве средства для выявления психологических особенностей автора. Литературовед как минимум должен знать, что он этим не охватит жанра и искусства. И биограф как психолог должен сознательно удерживать себя, в рамках понимания

автобиографического, если оно также содействует в качестве мотива и движущей силы написанию, прежде всего, предлагает исходный материал, который наряду с другим материалом из наблюдений и исследований, из литературы и мифологии составляет свободную самостоятельность. «В целом: Я говорю про себя намного меньше, чем о том, что мое собственное существование обо мне догадывается...» (309, с. 115) (см. также 136; 140; 141; 289; 390).

«Тристан» (Tristan)

После «Будденброков» Томас Манн снова продолжил свою работу над небольшими произведениями, «годы с 1900 по 1905 были периодом новелл» (285, с. 265-269). В 1903 году появился сборник «Тристан», восприятие которого прошло уже под впечатлением романа. С этого момента смешались отношения в оценке автора, обсуждалась не только актуальная на тот момент книга, а все больше принималось во внимание его все творчество. Появились первые общие отображения о писателе. Новеллы «Тристана» обсуждались очень подробно: «В пути к репрезентации сознательно и сконцентрировано желанного писательства, это была, собственно говоря, решающая станция» (314, с. 1259), примерно подобное можно прочитать и в рецензии Ансельма Хайнеса в журнале «Nation» (207, с. 452-455), который рассматривал собрание новелл, символом того, что Германия теперь стала «страной искусства» (см. 307; 308; 310; 314).

В целом имели место больше положительные, чем отрицательные отзывы. Были признаны языковое мастерство Томаса Манна, наблюдательность и художественная структура его рассказов. Здесь в основном также речь шла о литературных оценках. Сами критики отмечали его гениальные способности, как минимум талант, когда Ричард Фраенфельс констатировал в «Literarisches Echo» (183, с. 389): «Если быть созревшим – это все, то Томас Манн, в любом случае, - много, очень много». Примером позитивной критики является отзыв Г.Кейснера в «Münchener Neuesten Nachrichten». Он особо выделяет «мастерство языка» и «музыкальную прочность» новелл. Рецензентов газеты

«Nationalzeitung» (142) радовало то, как этот человек «читает нравоучения с мучительным хладнокровием», за что необходимо им не только восхищаться, а даже его любить. Рецензия Курта Мартена в «Литературном эхо» была эйфорична. По сравнению с «Будденброками», сборник новелл является «более блестящим в описаниях», глубже в осознании, яснее в представлении внутренней жизни, освещенный и прогретый от первого нежными, унылыми и утешительными мыслями» (314, с. 1359).

Таким образом, сборник в литературной критике был воспринят с восторгом. При этом в центре основного внимания стоял «Тонио Крегер». Если появлялись негативные отзывы, эта новелла всегда была исключением. Она считалась замечательно удавшейся и в плане выражения саморефлексии писателя, которая привела к приветствуемому отречению от декаденции, как показательно установил Артур Елоессер, литературный критик газеты «Neue Deutsche Rundschau» и «Vossische Zeitung»: книга является в этом смысле «одной из самых здоровых и свободных» (174, с. 1331-1333). Также Ганс Бенцманн пишет подобное в мюнхенской газете «Allgemeine Zeitung» (150). Для него Манн является одним из немногих «врожденных писателей» соответственно «врожденным деятелем искусства». В рассказах разрастались «плодородные ростки»: Многостороннее ощущение раскрывается в них, которое когда-нибудь созреет и очистится, а однажды неожиданным образом захочет осознать и изобразить жизнь в своем свете» (см. также 381).

В консервативной газете «Hamburger Nachrichten» (151) год назад Бенцманн оценил Томаса Манна подобными словами в качестве «деятеля искусства», который ясно отделял «сверхчувствительных писателей расположения духа и самонаблюдения, от новеллистов, которые являются лирическими мечтателями, но не эпиками и не творческими прозаиками.» В противоположность этому написал свою рецензию Оскар Вильда в либеральном «Nord und Süd», хотя с похвалой эпика, но опираясь на «Будденброков»:

«Если мы возлагаем на Томаса Манна большие надежды в будущем, то это происходит не на основании его новелл, его «Тристана», где проявляется

так много зрелости, жизненного опыта, психологии и художественного мастерства, а на основании романа, который ему, как юному писателю, не только очень легко удается, и где выявляется его индивидуальность с субъективностью лирика, где он решает сложнейшую и многообещающую задачу: воссоздает многозначительную часть мира с впечатляющей силой настоящей жизни в самоотчуждении эпика. – Мы ожидаем с напряженным вниманием дальнейших творений этого сильного и симпатичного таланта» (380, с. 63).

«Фьоренца» (Fiorenza)

В творчестве Томаса Манна «Фьоренца» занимает особое место; это единственное завершённое драматическое произведение автора. 11 мая 1907 года оно было поставлено во Франкфурте на Майне, и с тех пор оно прошло «утомительный и трудный путь», «трудности сопровождали это произведение с его первого печатания, его первых постановок» (202, с. 119-123). Сам Томас Манн также отмечал драму много раз как «цвиттер (гермафродит)», как «неудавшееся произведение» (295, с. 144), оно существовало для него как «ребенок, доставляющий ему много забот» (295, с. 145).

Критика реагировала на драму в широком диапазоне: от, в корне неудавшегося эпического произведения, но не драмы; от вычеркивания из списка пригодных для постановки и до шедевра большого размаха. Обсуждения в основном не выходили за рамки литературной области. Вопросы идеологии (мировоззрения) были едва слышны. Кто хотел раскритиковать пьесу, тому не нужно было прикладывать особых усилий: она и так позиционировалась как драма неудавшаяся, а кто хотел похвалить ее, мог сослаться на языковую сторону. Только немногие рецензенты предоставляли культурно-политические размышления. Так, Альфред Керр упрекал писателя в том, что он выводит на сцену не «эксплуатируемых», критический пункт, который во взаимодействии с романом «Королевское высочество» должен был также стать громким (295, с. 178). Томас Манн критиковался не в общем, если вчитаться снова в стилистические замечания Альфреда Керра (275) о писателях: «Автор является

тонкой, немного слабой душой, который сидит в своей тихой квартире и чей уход из мира писателей был бы незаменимой потерей».

Жозеф Хофмиллер воспринимает «Фьоренцу» в весьма консервативной газете «Süddeutschen Monatsheften» как упадочное и непопулярное произведение, не скрывая своего раздражения им. «Фьоренца» относится к «не популярной, умной, высококультурной и сдержанной литературе, которая обращается к знатокам и потребителям». При этом ошибкой является то, что она выходит «из вторых рук» (245, с. 54-56) (см. также 301; 305; 311).

Хофмиллер остаётся в рамках консервативной критики творчества Манна, а Граутофф хочет облагородить ее национальными ценностями. Остальные рецензенты ограничивались лишь литературными вопросами.

3.2. Типы читательских портретов в романах Германа Гессе

Гессе-бум 60-х и 70-х годов XX века уже давно позади, присутствие Гессе в культурной памяти, напротив, вездесущее (246, с. 11-13). Литература, как одна из центральных символических систем культуры памяти, представляет существующую коллективную практику не мемотически, а циклически и формирует ее решительно (357, с. 329-331). Литературная память формируется в диалектическом противоречии непрерывности и переосмысления не как актуализация (проявление) традиций: в присвоении, трансформации или отклонении от претекста (286, с. 288-332). Следуя за этими претекстами, интертекстуальное литературное наблюдение принялось за свое задание, которое занимается отношениями между манифестным (очевидным) и референтным текстом, и в котором выявляется интерпретированный актуальный, цитированный текст или намекающий претекст и взаимосвязь между произведениями одного автора с другим. При этом в отличие от рецептивной истории, интертекстуальная интерпретация исходит не от реакций на произведение и автора или от их влияний друг на друга, а от результатов текста. Эти результаты текста интерпретируются в треугольнике отношений

между автором, текстом и читателем, в котором с одной стороны говорится о функции референтного текста в манифестном тексте, с другой стороны, – о замысле автора, который целенаправленно использует чужие тексты, и, наконец, о процессе переработки читателя, который узнает предполагаемые сигналы и должен истолковано интегрироваться в свое понимание текста (337, с. 52-58).

В исследованиях Гессе такой интертекстуальный подход до сих пор не пробовался. Поэтому данная часть исследовательской работы рассматривает созданные исключительно автором целевые текст-текст-отношения, для того, чтобы в интерпретации опираться на достоверные основы текста (172, с. 211-217). При этом имеются различные формы обозначения и маркеры намека разнообразных четкостей сигналов: Спектр достигает от дословных цитат посредством имен и произведений до эпизодов и логических моделей (208, с. 298-319). Интертекстуальные отношения реализуются в качестве взаимосвязи между текстами, в первую очередь в расшифровке (разгадке) со стороны читателя (247, с. 93-111). Для того, чтобы читатель смог все разъяснить, он должен располагать определенными культурными сверхиндивидуальными знаниями. Эти знания являются частью его культурной памяти. Автор, который представляет референтный текст, должен исходить из общих культурных знаний, на которые может ссылаться невыраженно, но которые с его стороны передаваясь из поколения в поколение, изменяются. (32; 38; 75; 196; 213).

В 60-х и 70-х годах произведения Гессе переживали свой ренессанс, как много раз об этом писалось, который постоянно изменял свой образ, но который критически незначительно анализировался сначала в США, позже в Японии и в немецкоязычных странах. Предположения, что это развитие оставило после себя след в литературе, подтверждаются на каждом шагу. Поэтому романы положили основу в последующем анализе аллюзий Гессе, которые возникли между началом, так называемого Гессе-бума и первыми годами нашего тысячелетия.

В этом случае все же можно дифференцировать: всесторонне цитированная волна Гессе в США до сегодняшнего дня подробно критически не отображалась. Так, Джеффорд Вальбуш резко искореняет в 2005 году миф в своей статье «Toward the Legend of Hermann Hesse in the USA», открытие Гессе через бит-поколение привело в США к Гессе-культу битников и хиппи. Он призывает американских писателей к критическому исследованию рецепции Гессе (122, с. 133-146).

Иначе, чем американская, прямо накануне войны начинается японская рецепция Гессе и развивается с 50-х годов менее резко, чем в США. Японские писатели, такие как Тошиико Катаяма и Кихачи Озаки, родственные по духу, познавали Гессе со своей гуманистической увлеченностью и любовью к природе, познакомили японского читателя с немецким автором так, что Гессе-ренессанс привел здесь, скорее, к переоценке, чем к открытию (211; 214; 216).

Немецкоязычный Гессе-ренессанс преимущественно приводит к успеху в исследованиях американской истории. В любом случае здесь необходимо принять во внимание различные примечания: Гессе-бум в Швейцарии имел менее экстремальный размах, чем в Германии.

В данной части исследования мы хотели бы развернуть высказывание Германа Гессе, который называл чтение лучшим тренингом, чтобы понять мир. Наша цель – системно проанализировать образы читателей, которые являются составной частью основной проблематики прозы Гессе. Различные образы и позиции читателей в известных произведениях автора, а также изображенные в эссе Гессе, составляют некий аспект его пика творчества, который необходимо еще исследовать. Фоном дискуссии о типологии читателя создается впечатление, что старания Гессе - создать вокруг литературной подлинности сознательную откровенность, которая признает господство и то же время недостаточность реальных диалогических структур в мире литературной коммуникации.

Можно даже осмелиться утверждать, что коммуникационные механизмы, которые Гессе использует в своей переписке, заметны также в его

фикциональных произведениях (321, с. 353-375). По поводу этого аспекта имеются различные высказывания, в которых способ письма Гессе преподносится как сплетение поэтических стратегий, указывающих на правдивость. Здесь идет ссылка на труд Хельги Эссельборн-Крумбигель (179, с. 271-284), которая говорит о стратегиях управления читателем Гессе и его ответе на контингенцию текста, а также на научную статью Ивонна Вольфа о «Безопасности текста» в романе «Нарцисс и Златоуст» (386, с. 285-304).

Первое исследование предлагает рецептивно-эстетические перспективы проблематики диалога писателя - читателя относительно к контингенции текста. Стратегии управления читателем, которые Эссельборн-Крумбигель оставляет открытыми внутри жанровых структур романов «Демиан» и «Степной волк», заставляют понять также содержание, когда ты, как читатель, берешь за основу анализа текста именно фигуры в своих ролях. Второе исследование берется за, пожалуй, самый любимейший роман Гессе и рассматривает обоих героев Нарцисса и Златоуста со стороны фактического читателя, который аналогично по классификации Гессе анализируются в его эссе «Vom Bücherlesen». Опираясь на эти исследования, можно предложить диахронную перспективу на крупные литературные разработки типологии читателя и включить в аргументацию Гессе литературные метафоры или замечая уменьшения метафорические названия читательских типов из названных романов (см. также 178).

Здесь вспоминается признание Гессе из эссе «Magie des Buches» 1930-го года, где он утверждает:

«Я и сам являюсь читателем, я один из тех, кто с детства был зачарован и хотел бы потеряться в комнатах храма и лабиринтах, пещерах и океанах мира книг на несколько сотен лет, не этого мира» (212, с. 251).

Эта магия книги, которая зачаровывает пользователя волшебными символами и выдуманном миром, является, однако только аспектом обмена в акте чтения, который по Гессе должен быть воспринят как приветливый жест человеческой предупредительности. В то время как личность сохраняет в себе

часть человеческой вселенной, писатель с книгой в руках идет навстречу к любопытному читателю и претворяет в жизнь мысленные и душевные процессы в магической форме литературы, чтобы читатель оживлял свою креативность.

Склонность к диалогному обмену также узнаваема в конструкции литературных читательских портретов в романах Гессе, так как в большинстве случаев признаки фигур в качестве читателей в диалоге с другими образами особо подчеркивается, как например, диалоги Демиана и Синклеса о Кайне и Авеле. Из другой перспективы выдвигает Габриелла Люк тезис о продуктивном и креативном диалоге между Гессе и его читателями в своей книге «Hermann Hesse: Der Leser als Produzent» (291, с. 3-18), из которой можно узнать, что Гессе хранил около 35000 писем от читателей, так как они убежденно поддерживали его писательскую деятельность. А еще из биографической интерпретации диалогного контекста, в который включены читательские фигуры Гессе, невозможно не заметить, что зафиксированная в литературе практика обмена автора и читателя точно исходит из личного богатого опыта писателя (см. также 221; 227; 234; 237; 241).

Этот момент является очень важным, потому что как в фикциональных, так и в эссеистических типологиях читателя Гессе описание степени развития читающего становится очевидными. Переходы от одного типа читателя к другому представляются все же со стороны писателя недостаточно фундаментальными, соответственно, требуются подтверждения, что эти типологии не представляют собой учения эстетического развития индивидуума в идеалистическом смысле, а изображают обобщенное истолкование опытов с человеческой натурой.

Когда в 1920-м году Гессе в эссе «Vom Bücherlesen» писал о возможной типологии читателя, он брал на себя этическую ответственность за создание читателя в качестве связующего элемента трех описанных моделей читателя. Это убеждение выражает Герман Гессе десятью годами позже в «Magie des Buches», где он утверждает: «без слова, без письма и книг не бывает истории,

не бывает понятия человечества» (291, с. 114-133). При этом писатель не включается в диспут между историографами и поэтами.

Тем не менее, Гессе признает для истории истину о том, что «книги перестали быть тайнами, они доступны всем, как кажется» (291, с. 114-133). Такое упражнение для этического сознания посредством акта чтения могло послужить для Гессе стимулом, подняться, как минимум, один раз до самой высокой степени чтения, так как в противном случае он остался бы «плохим, не зрелым читателем» (240, с. 367-372), (см. также 60; 86; 218; 220; 223; 225).

1. Наивный читатель

Первый тип читателя по Гессе - самая нижняя ступень опыта чтения, такого читателя Гессе называет в своем эссе «Vom Bücherlesen» наивным читателем (240, с. 367). Так как этот вид чтения лишен любого рефлексивного процесса, он советует эту ступень перешагнуть:

«Этот читатель берет себе книгу, как голодный еду... Этот читатель относится к книге не как личность к личности, а как лошадь к кучеру: книга ведет, читатель следует за ней. Материальное берется объективно, признается как действительность... Этот наивный читатель не является вообще личностью, самим собой по отношению к литературе (240, с. 367).

Писатель сам направляет внимание на вымысленность написанного текста посредством остроумно сформулированных предостережений, в которых если литература и может интерпретироваться не как правдивость фактов или как действительность, то сам автор признает себя ответственным за императив искренности и подлинности. Вместе с тем в этой постановке делается видимой другая аргументативная нить, которая ведет к пояснению функций чтения: чтение должно быть использовано в качестве инструмента или пути к самосознанию и мироосознанию.

2. Игровой гений

Второй тип читателя находит в книге пространство надежности, где он экспериментирует со своими личными ресурсами, не принимая во внимание последствия жизни: «...как только человек следует своей натуре, а не своему

образованию, то он становится ребенком и начинает играть с предметами... Что-то из этого детства и этого игрового гения изображает второй тип читателя. Этот читатель не оценивает ни сюжет, ни форму книги как единственную и важнейшую по значению. Этот читатель знает, как и дети это знают, что каждый предмет может иметь и десять или даже сто полезных значений» (240, с. 368).

«Игровой гений» захватывает книгу как чистое экспериментальное поле, внутри которого он наслаждается своей креативностью свободы, которую, попавший в риторику, автор не имеет.

Эта стадия развития, в которой читатель получает возможность наблюдать за механизмами литературного творения, является последним шагом, перед тем, как он сам мог бы стать писателем.

3. Читатель как писатель

Этот тип читателя радуется восхищению страницами Гессе, пожалуй, также по той причине, что автор отождествляет себя с ним:

«этот третий тип читателя – это такая личность, это – такой он сам, что он полностью противостоит своему чтению. Он не хочет ни образовываться, ни развлекаться, он использует книгу не иначе, как любой другой предмет мира, для него это всего лишь исходный пункт и толчок... Если этот читатель находит в книге красивое изречение, мудрость, истину, то использует он ее в виде опыта только один раз. Он знает давно, что у каждой истины есть также противоположность» (240, с. 369).

Описанная уверенность рассудка вряд ли содействует диалогному обмену между читателем и автором, так как подтверждает убеждение в том, что обратная истина также существует, и что чтение ограничивает уникальный опыт и даже встречу с самим собой, если имеется «весь мир в самом себе». Осознание этого необходимого «своенравия» Герман Гессе истолковывает следующим образом «Перемена читателя происходит в три этапа, которые возможны для каждого человека в любой сфере. Везде имеется третий этап, на котором ты в большей степени являешься самим собой, твои читатели

увеличиваются, твое творение расслабляется, искусство расслабляется, мировая история расслабляется. И тут появляешься ты, не познав этого этапа, все книги, все науки, все виды искусства все время лишь читая, как школьник, читающий грамматику» (240, с. 372).

Естественная оперативность аргументов и меняющаяся тональность прямой речи из внутреннего монолога этого фрагмента заставляют признать определенное отношение к действительности, которая характерна литературным произведениям Гессе. Автор преодолевает объективированную дистанцию теоретика и не говорит больше о гипотетическом читателе, а о самом себе. Это состояние идентичности автор понимает как экзистенциальную аутентичность, которую заставляет выжить только в виде внезапного состояния. Попытка выразить это в словах приводит к другому разногласию, которое Гессе разъясняет следующим образом: «И так как твоя попытка описать твою мечту, принадлежит миру, который охватывает твою мечту, точно так же произведение автора принадлежит тому, что он хочет сказать» (240, с. 371).

Достоверность его высказывания дает возможность произвести анализ персонажей Гессе, так как он пытается в добрых традициях немецкой идеологии оформить свои литературные произведения в качестве посредника идей и убеждений, которые он выражает вне своего вымысла (см. 222; 226; 231; 248).

В данной части диссертации в центре нашего внимания стоит анализ возможной связи между эссеистическим изложением типологий читателя и конструкций его романских персонажей. Педагогический пыл писателя принуждает его закрепить теоретическую постановку фикциональными примерами. Делает он это при помощи своих персонажей, которые, по его мнению, представляют собой не совсем правдивых типов. Такая комбинация Гессе усложняет эту задачу, так как в качестве предпосылки должен присутствовать подтверждающий тезис, и соответственно этому читатель должен соответствовать другим типам чтения, а именно душевному и

символическому чтению. Эти обозначения открывают Герману Гессе перспективы для возможных метафорических способов выражения, которые строятся на убеждениях, что чтение имеет параллели в качестве коммуникационного процесса также в контексте других областей знаний.

Роман «Игра в бисер» Германа Гессе построен исключительно на использовании литературных метафор. Жозеф Милек отмечает по этому поводу: «Сама игра является определяющей..., все же по сути, событие находится вне возможности непосредственно вербального описания: имеется одно высоко-интеллектуальное и глубоко-мифическое духовное упражнение, на которое лишь сравнение и метафора могут бросить просвет... это могло бы развиваться только лишь при сравнении заточенной привычки, обращаясь к заметкам, буквам и цифрам, позже к бисерам различных размеров, форм, цветов, собранных на дюжину проволок, со сложными интеллектуальными заданиями, при которых сначала использовались множества особых правил игры, и принимали участие дисциплины, во время которых развивались отдельные интернациональные и интердисциплинарные серии символов игры (324, с. 373-374).

Во время чтения произведения «Игра в бисер» можно найти многочисленные параллели в написании и чтении книг: от конструкции и сплетения воображения с реальным процессом создания литературного процесса до его расшифровки и медитации. Милек отмечает дальше: «Из этого получается универсальный язык, который богат символами, шифрами, формулами и сокращениями из всех областей науки и искусства. При этом читатель приводит его в такое состояние, чтобы можно было выразить содержание, конспекты и значения всех интеллектуальных и художественных дисциплин, связать их и свести к общему знаменателю. Все же эта игра не только культурная, но также является глубоким жизненным опытом, что более значительно» (324, с. 373-374).

В продолжение данного хода мыслей можно утверждать, что «Игра в бисер» описывает внезапный опыт читателя третьего типа (читатель как

писатель), синтез духа и души, который Гессе представляет именно как переходящий процесс, который возвышает чтение путем распространения на общий аппарат человеческого разума (89; 103; 146; 228).

Поэтому Гессе описывает терпеливое и нежное слушание примерно так: «кто не содействует преобразованию еще не совсем сформированного образа, не приглашая погруженных в собственные души и затвердевших в текущей реке и потоке, тот заключает в безмолвие также и чтение» (240; 393). Метафорическое изложение духовного чтения из биографии Кнехта указывает на любые диалогические процессы расшифровки и активного участия, которые были выдвинуты Вольфгангом Изером (263, с.335-398) как основные признаки для описания читателя.

Взгляд на литературное творчество Гессе показывает, что он разрабатывал типологии читателей также и по другим критериям, так как он воспринимал чтение как бесконечную комбинацию и раскрытие содержания. Охват применяемых литературных метафор достигает от «чтения о лицах человека» (215, с. 424) до чтения «в душах» (217, с. 252) или до чтения природных знаков. Литература выражается через все эти метафоры, при условии, если она будет воспринята как опыт, который берется за распространение этических ценностей. В таком же контексте воспринимаются такие персонажи как Нарцисс, Демиан, Дион Пугиль, Кнехт, которым подобает такого рода функция управления, которая содействует главным героям в определенном этическом и эстетическом мировоззрении. Эти герои испытывают свободу во время процесса своего становления, которая управляется выше названными персонажами и обуславливается на дискурсивном уровне, когда рассказчик выводит имплицитного читателя «на откровенность текста»: откровенность, которая имеет истолкование на каждом шагу» (179, с. 282-284).

Обобщая, можно утверждать, что литературные метафоры у Гессе основательно создают структуру содержания рассказов и являются опознавательными знаками для любой дискурсивной контингенции текста, как

считает Эссельборн-Крумбигель. Динамичный механизм метафор с абстрактным элементом сравнения (литература) и другим из пережитой действительности (символ) создает «структуры текста, которые обеспечивают успешную рецепцию посредством их стратегически дифференцированного управления вниманием читателя» (179, с. 272).

«Игра в бисер»

Роман «Игра в бисер» с тремя «биографиями» предлагает своего рода синтез, к которому Гессе подготавливает своего читателя и, который является самым замысловатым произведением Гессе, которое может быть обобщенно истолковано лишь в совместном контексте произведения и читателя.

Для Кнехта, как школьника, а позже как чемпиона игры в бисер, чтение книг является одним из важнейших занятий в повседневной жизни. С самого начала он предчувствует, что жизнь не ограничивается лишь контактом с напечатанным текстом. Он воспринимает эту деятельность как единственную возможность связаться с миром, который существует за пределами стен Кастилии. Здесь вспоминается, что Гессе как раз в 1911 году пришел к выводам, изложенным в его труде «Über das Lesen» утверждая: «Книги нужны не для того, чтобы сделать несамостоятельных людей еще более несамостоятельными, и еще меньше для того, чтобы привести неприспособленных к жизни людей в общедоступную лживую и меняющуюся жизнь» (219, с. 202).

Гессе приводит разъяснение истинной роли книги в прямой связи с поиском экзистенциальной подлинности. Жозеф Кнехт практикуется через свою социальную деятельность в поисках истины человеческого существования. Три биографии представляют дефиницию представлений Гессе не только о читателе, но и об образцовой литературе.

Регенмахер обладает, прежде всего, наивностью, определенной Гессе в 1920-ом году первым типом читателя, но также связывает ее еще со вторым типом читателя - «игровым гением», так как книга Регенмахера является миром, который должен восприниматься так: «когда бесконечная тайна и

детская книжка с картинками охватывает мир, новым маленьким кусочком которого он овладевает с каждым новым днем» (219, с. 416). Эти освоения картинок из мировых книг являются предпосылкой для дальнейшего становления «игрового гения», которое создает условия для диалога с природными силами посредством систематизированного от одного поколения к другому, наличия терминов:

«Большая и насыщенная система опытов, наблюдений, инстинктов и исследований раскрывалась медленно и расцветающее перед подростком... это было представление обо всем целом... У кого окажется к нему ключ, тот будет в состоянии распознать не только зверя по его следам, растение по корням или семенам, он должен будет понимать мир во всей его целостности и сможет считывать из каждой частички и символа каждую последующую часть» (219, с. 417).

Похожие качества представляет духовный читатель в сказке «Der Beichtvater» («Духовный отец»). С первого взгляда, кажется, что речь идет о двух совершенно разных типах читателя, но Гессе представляет в лице духовного отца, прежде всего, пандана (противника, конкурента) для символического читателя. В то время, когда книга описывает окружающий его мир для Регенмахера, он превращается в человеческий внутренний мир духовного читателя.

Символический читатель расшифровывает книгу мира преимущественно через аккумуляцию знаний и интуиции, для того, чтобы таким образом соединить силы природы и обеспечить обществу гармоничную жизнь. Духовный читатель равным образом занимает должность, при помощи которой он должен принести «прочитанным» душам внутреннее равновесие. Но в его случае диалогические структуры не описывают одностороннюю коммуникацию, так как духовный отец и исповедник обмениваются мнениями. Дион Пугиль признается, что сам учится у своих верующих: верующие не только не должны замалчивать какие-то вещи, но и должны воспринимать все

как жизненное наставление. Мир и человеческая душа как книжные метафоры получают в этом контексте когерентное (связанное) значение.

«Нарцисс и Златоуст»

Вариации этих духовных и символических читателей можно также найти в произведении «Нарцисс и Златоуст». Нарцисс занимается бескорыстным составлением содержания книги о человеческих душах. Он представляет Златоуста в качестве адресата, а сам сталкивается с опасностью разорваться в процессе расшифровки собственной и чужой души. Так как он как читатель душ вовлекает исповедь прямо в процесс вербализации и осмысления, а вместе с тем сам он воздействует как душа, которая обогащается через исповедь других. Его служба требует вызвать и получить доверие, терпеливо и ласково слушать, таким образом способствовать полному формированию еще несформированной исповеди. Подобное задание выполняет Нарцисс по отношению к Златоусту, когда он ученика, а позже взрослого узника призывает к разговору и к исповеди:

«Постепенно Нарцисс, хорошо научившийся читать души, узнает, что его друг принадлежит к людям, у которых потеряна частичка из их жизни... постепенно между ними возникает не только связывающий, но также духовный и символический язык...» (215, с. 301).

Коммуникация постепенно функционирует, когда «воодушевленная сила воображения Златоуста некоторыми магическими способами закрадывается в мысли друга, и тот снова становится вынужденным без слов понимать что-то о чувствах и характере Златоуста, и научиться ему сочувствовать. Медленно созревают в свете любви новые связи от души к душе, а дальше следуют и слова» (215, с. 301).

Процесс вербализации рассматривается здесь второстепенно, так как значение и передача смысла осуществляются интуитивно. Оба героя и без того распознаются как разные комбинации типов читателя: в то время как Нарцисс представляется одаренным читателем душ, его ученик Златоуст остается лишь расшифровывателем символов. Их связь с книгой в равной степени

разнообразна, потому что ученый, Нарцисс существует с самого начала как читатель третьего типа, который одновременно носит черты сообраза читающего. В отличие от него читательские компетенции Златоуста развиваются больше на первой стадии наивного чтения. Гессе создает вокруг этой фигуры «аллегория текста» (322, с. 198), душа Златоуста становится для Нарцисса «первоначальным текстом мира» (300, с. 198), который сначала должен быть расшифрован, для того, чтобы после этого суметь стать собственным творением и частью подлинной жизни (30; 229; 235).

«Степной волк»

«Степной волк» является особым случаем, где были представлены все формы типологии портретов читателя Гессе, описанные в предыдущих исследованиях. Прежде всего здесь имеется категория книжного читателя или читателя как писателя, который находится на самой высокой ступени читательского опыта и который в то же время связывает наивность и потребительскую независимость первого типа с «игровым гением» второго. Здесь больше, чем в других произведениях, Гессе старается инсценировать правдивые диалоговые коммуникационные ситуации. Этой нарраторской, типично фикциональной попытке направить внимание читателя только на некоторые аспекты жизни через риторику и логические структуры, Гессе посвящает желанный разговор между Гарри Галлером и Гёте.

Во многом экзистенциальный кризис Гарри связан с его неправильным отношением к чтению. Он ведет себя во всем романе как наивный читатель, который получает большое удовольствие от книги, и который использует читателя третьего типа в качестве исходного пункта для своих ассоциаций и творений. Так как он извлекает жизненную мудрость из книг, он, как читатель ожидает найти в книгах решения, особенно собственного кризиса, о чем свидетельствует взятая им у Новалиса, цитата, которую он упоминает в разговоре с сыном хозяйки его квартиры (215, с. 18). Амбиции Гарри в отношении к Гете возникают не в аутентичном видении читателя, так

как он ловит себя на том, что сформулировав собственные стихи, он узнает таким образом, перспективы писателя (см. 232; 243).

Гарри играет роль эксплицитного читателя в инсценированном разговоре с Гете, который указывает на его горизонт ожидания не из литературно-социологической, а феноменологической перспективы. Его ожидания ищут правдивый образец для своего действительного призвания к поэзии. Он обращается критично к Гете и расхваливает среди прочих тех писателей, которые выдержали жизненный кризис при помощи своих литературных разработок. Часть из этого диалога предлагает нам прямой взгляд на ключевой момент этой проблематики:

«Эй, итак Вы обвиняете меня в неискренности? Что это за слова? Вы не хотите объяснить?»

«Я с удовольствием хотел бы этого».

«Вы, господин фон Гете, наравне со всеми великими душами ясно познали и почувствовали сомнительность, безнадежность человеческих жизней... Вы узнавали это все, со временем становилось все яснее, но все равно Вы проповедовали всю свою жизнь противоположное, выражали веру и оптимизм, изображали себе и другим продолжительность и значение наших духовных напряжений. Вы отвергали и подавляли сторонников пропасти, голоса сомнительной истины, таким же образом в себе самом, как в Клейсте и Бетховене. Вы делали это на протяжении десятилетий, как будто это было скоплением знаний, сочинений, написанием и собранием писем, как будто все Ваше Веймарское существование в действительности было необходимым, чтобы увековечить мгновение, которое только Вы могли мумифицировать, чтобы одухотворить природу, которую Вы могли стилизовать только в маске. Это неискренность, в которой мы Вас упрекаем» (215, с. 94).

Образец Фаустовской природы Гете, который со своей нескончаемой занятостью книгами хочет увековечить мгновение искусством, приводит филолога Галлера в отчаяние. Вечность, которую он как читатель гарантирует поэту Гете, оказывается бессмысленным и слабым фундаментом для вечной

жизни (158, с. 24). Жизненный опыт нужно накапливать, по мнению Гете, точно не в фиктивном окружении, а через действительные переживания и риски (321, с. 134-154). Прямое обвинение Гете со стороны Гарри должно вывести на чистую воду «сомнительную истину». «Эта неискренность» превращает произведение Гете «*Dichtung und Wahrheit*» для Гарри в действительную поэзию и истину. При этом истина понимается как полное описание пережитого. Когда Галлер рискует не соглашаться с Гете, становится необходимым объяснить это в контексте романа. Позиция критического читателя Гете создает для Гарри Галлера необходимую дистанцию для того, чтобы отойти от собственной роли писателя. Актуальный Гарри бросает взгляд обратно на историческое прошлое для того, чтобы освободить себя как успешного писателя в будущем от кризиса (158, с. 18).

Этот проблематичный вид отношений «читатель-писатель» делает ясным не только представления Гессе о становлении писателя, но также говорит о его общей картине идеального читателя. Дискурс Галлера необходимо понимать как критику типа наивного читателя (см. также 74; 181; 182).

«Демиан»

Критический читатель, который предлагает варианты интерпретации и продумывает все – это Демиан. Одним примером его отношения к чтению является разговор о каиновой печати (печати преступности). Интерпретативные дискурсы Демиана зачаровывают Синклера, когда тот создает книги: Его «манера уметь говорить такие вещи так легко и мило, как будто все само собой разумеющееся и, вдобавок, с этими глазами» (239, с. 157) побуждают молодого Синклера к наивному идентификаторному усвоению сказанного. Если захочется охарактеризовать комментарии Демиана о библейских каиновых историях словами самого Гессе, нужно будет сказать, что, если «этот читатель находит произнесенное в книге красивое изречение, мудрость, истину, то он сперва один раз в виде пробы изворачивает ее. Он давно знает, что каждая истина также имеет противоречие» (212, с. 369).

Синклер, с другой стороны, как читатель переживает различные фазы развития, которые отмечают определенные осознанные моменты в его жизни. Соотнесение с библейской историей плеяды каинов помогает ему оценить его собственную ситуацию с Кромером по отношению к своей семье. Синклер позволяет шантажировать себя деньгами со стороны бессовестного Кромера и ничего об этом не рассказывает родителям, более того, он крадет у них деньги. Сущность Демиана является носителем библейской каиновой печати в контексте этих событий, которые предлагают Синклеру различные перспективы, воодушевляют его на сопротивление моральным ценностям своих родителей, так как этот читательский урок зажигает в нем искру сомнения, которое требует от него возмужания: «как то один камень упал в колодец и этим колодцем была моя молодая душа» (239, с. 117). Об идентификаторской или наивной литературе рассказывает Синклер, когда вспоминает следующее:

«Я был свободен, все дни были только для меня самого, я жил спокойно и красиво в старых каменных стенах в пригороде и имел на своем столе пару томов Ницше. С ним я жил, чувствовал одиночество его души, чувствовал его судьбу, которая безостановочно гоняла его, управляла им и я был счастлив, что она дала ему то, что так непреклонно повело его своей дорогой» (239, с. 118).

«Игровой гений» Синклера присутствует, напротив, тогда, когда он сравнивает чтение со своим эротическим опытом: «При чтении книги у меня было новое ощущение, и это такое же чувство, как поцелуй Фрау Евы» (239, с. 119). Последней креативной степени опыта чтения он достигает, когда вдохновляется не чтением, а рисованием портретов:

«Картина не похожа на меня – это и не должно быть так, я чувствовал – это было то, что, моя жизнь обнаружила, эта была моя внутренность, моя судьба или мой демон... На той неделе я начал чтение одной книги, которая произвела на меня самое глубокое впечатление, чем все то, что я читал раньше... Это был том Новалиса, с письмами и изречениями... Сейчас мне вспомнилась одна притча... Судьба и нрав являются названиями одного понятия (239, с. 119).

Как Синклеру, так и Гарри Галлеру предоставлена определенная роль читателя, во время которой конструируются их латентные способности как духовного и символического читателя, которым они научились и направлялись своими друзьями. Гермина и Демиан характеризуются с самого начала как отличные духовные читатели, которые обладают способностью управлять жизнями своих друзей. Они готовят Синклера и Гарри к сложнейшему экзистенциальному чтению – собственной души (235; 323; 350; 354).

Литературная разработка Гессе этой проблематики приводит к заключению, что его художественный поиск соответствующего аутентичного и откровенного выражения имеет свои предпосылки в развитии читательских навыков, когда написанное или произнесенное слово задействуется не как средство коммуникации.

Литературные метафоры Гессе терминологически очень хорошо подходят для выявления читательских портретов в романах «Демиан», «Степной волк», «Нарцисс и Златоуст», а также «Игра в бисер». Можно даже прийти к определенным выводам, что в мировом художественном развитии при использовании возможностей выражения принимаются во внимание читательские фигуры, и вместе с тем хронологический взор все же допускает один нюанс: в то время как метафоры в «Демиане» и «Степном волке» не всегда ясно различимы, они задействуются и выражаются в последующих произведениях более четко.

Что касается объектов чтения, то следует заметить, что формы символов Гессе даются с многократными ссылками. Они ставят читающие души в причинное соотношение с предопределенной судьбой индивидуума. Символы как явления природы у «Регенмахера» определяют жизнь индивидуума в равной степени, как и общество. Против этой каиновой печати и образа Синклера - души смешанных феноменов: референтные значения символов которых не окончательно установлены, как у слов, так как они связаны с индивидами, и это составляет их функцию: представление себе душевных

процессов, а вследствие этого и родства со словом. Чтение – это нечто само собой разумеющееся для всех трех фикциональных типов читателя.

Несмотря на то, что большинство героев также занимаются книгами, они часто являются лишь основанием для самонаблюдения. Анализ данных текстов подтверждает постулат Гессе, что его герои не изображают правдивых типов читателя, что делает их правдивее. Кроме того, фикциональные читательские образы сравниваются с эссеистическими типологиями, причем утверждение, что читатель соответствует третьему, лучшему типу читателя, является понятным.

Если говорить о горизонте ожидания читательских фигур Гессе, то следует отметить, что, кроме обращений Галлера к незаконченному переходу жизни в поэзию Гете, не передается ни одно другое ясное представление прочитанного содержания. В случае с символическим читателем предлагается один нюанс благодаря особенной природе символов. Здесь речь идет не о горизонте ожидания, а скорее о достоверности и ясновидении, приобретенных чертах характера как результата зрелости.

Если рассматривать проблему с этой стороны, можно утверждать, что Гессе опережает в определенной степени рецептивную эстетику; что проблема читателя в его произведениях находит в себе еще многочисленные аспекты, которые могли бы дать ответы на вопросы этого исследовательского направления. Исходя из этого, констатируем синтезированное исследование читательского портрета, который раскрывает новые перспективы для рассматриваемой интермедальности литературной коммуникации, которая может быть изучена посредством прозы Гессе (см. также 160; 238; 249; 281; 385; 392).

3.3. Сходства и различия тематических и мотивных аспектов в творчестве Германа Гессе и Томаса Манна

В 1903-м году двадцатилетний Герман Гессе опубликовал в газете «Neue Zürcher Zeitung» рецензию о новелле «Тристан» двадцативосьмилетнего Томаса Манна. Хотя Гессе писал уважительно о «книге, исключительно для литературных читателей, для знатоков», но, по понятным соображениям, в тени оказалось появившееся двумя годами ранее произведение «Будденброки». В принципе, обе книги, конечно, насколько это возможно, родственны друг другу; то, что появляется в «Тристане» как мимолетная мимика, в «Будденброках» предстает посредством силы и единообразия материала с большой трагической ужимкой» (162, с. 49). Оба автора до того времени не были знакомы лично, их первая встреча произошла при содействии их общего издателя Самуэля Фишера в следующем году в Мюнхене. Взаимное обнаружение их глубокого духовного родства и завязавшаяся письменная дружба возникли не сразу.

В 1910 году, когда Гессе разрабатывал «Королевское высочество» Томаса Манна в двухнедельнике «Март», чьим соиздателем был он сам, то еще более пренебрежительно писал:

«То, что отсутствует могущество, которое увлекало бы нас за собой в «Будденброках», означает, что мы являемся строгими и холодными судьями, и мы удивляемся еще тому, что этот великий художник слова имеет такую фатальную тягу и что вся его уверенность не всегда может его спасти от явных ложных мнений и безвкусицы. Это звучит, чуть ли, не смешно: Томас Манн и безвкусица, но все же это так» (162, с. 47).

Рецензент все же радуется «Королевскому высочеству» и всему тому, что приходит от этого чувствительного человека. «Его невидимость будет всегда стоять высоко над общепринятым» (162, с. 49). Предположительно, потом Гессе считает свою критику слишком острой, потому что он пишет Томасу Манну, возможно, свое первое письмо, в котором называет свою

рецензию на «Королевское высочество» «придирчивой». Так как это письмо было потеряно, мы узнаем его содержания из ответного письма Томаса Манна. Критика Гессе кажется ему не обидчивой, наоборот: она не была придирчивой, «а была критичной и все, что называется критикой и научными выводами, я воспринимаю очень дружелюбно, чем нечто вроде простого интереса и удовольствия» (162, с. 43) (см. также 303). Манн пускается даже в оправдания, что популярные элементы романа, которые Гессе называл «потогонной системой публики», являются «результатом моего долгого страстно-критического энтузиазма к искусству Рихарда Вагнера» (162, с. 43). Это же «эксклюзивно демагогическое искусство должно влиять на все времена по необходимости, для того, чтобы не сказать, что она подкуплена (см. также 190; 293; 296).

Здесь же Манн отмечает, что Гессе приглашает его, что-нибудь предложить для журнала «Март». Он дает уклончивый ответ, но уже в 1907 году появляется «Оскар Би», и обеспокоенный издатель журнала «Neue Rundschau», где Манн сотрудничал, убеждал его не переходить на сторону Гессе, а обязательно оставаться в его журнале: «Вы даже не думайте об этом, я нахожу журнал «Март» мещанским и скудным. Политически: южно-германско-демократичным. Герман Гессе – тут я не эстет, но я искренен» (162, с. 45).

До начала тридцатых годов, когда уже обоим авторам было по пятьдесят пять, они обменялись лишь некоторыми открытками. Герман Курцке замечал отношение Манна к своим писателям-современникам: «по отношению к великим своего времени, Францу Кафке, Бертольту Брехту, Альфреду Доблину, Роберту Музилю, возможно, он не на правильном пути. Они стали для него утомительными. То, что позже он стал общаться с Хьюго Гофманнсталем и Германом Гессе, было одухотворенными знаками вежливости, которые шли не изнутри» (284, с. 120). Все же, если принимать во внимание долгую и частую (141 письмо) переписку между Манном и Гессе и содержание этих писем, это утверждение кажется не верным. Различия в их политически-литературных устремлениях, а также в стиле их жизни затмевали, однако, действительные,

скрытые десятилетиями и только потом всплывшие сходства. Манн был из богатой и светской северо-германской предпринимательской семьи, а Гессе, напротив, из миссионерской семьи, которая жила в маленьком аллеманском городке. Манн был элегантным, эрудированным космополитом, представителем буржуазной культуры, как говорится, человеком общественных институтов. Наряду со своей литературной деятельностью, он также регулярно читал лекции и разъезжал в качестве неофициального посла культуры по Веймарской республике. А Гессе, напротив, все больше уединялся в одиночестве и в своем внутреннем мире. Как писатель Томас Манн был настоящим эпиком, который разрабатывал свои произведения с иронической дистанции, тогда как прозаические произведения Гессе были лирически исповедуемыми. Если Манн представлял еще во время Первой мировой войны консервативные, национальные идеи, то Гессе из-за своих пацифистских, антивоенных убеждений был политическим аутсайдером (см. 7; 8; 45; 164; 326).

Если мы попытаемся здесь обнаружить определенные тематически-мотивные и структурные сходства между произведениями «Смерть в Венеции» (1912) Томаса Манна и «Клейн и Вагнер» Германа Гессе (1919), то должны будем исходить из того, что во время появления обоих рассказов их авторы были еще достаточно далеки друг от друга, непосредственные воздейственно-исторические взаимосвязи между ними оставались еще едва заметными. Но все же, несмотря на это, явно выраженные параллели не могут быть случайными. Скорее, они кажутся в данный момент симптомами того подсознательного духовного родства, которое осознали позже оба автора (320; 336; 340).

Особо выделяющейся схожестью является исходный пункт фабулы (сюжета) в обоих рассказах. Как Густав Ашенбах, так и Фридрих Клейн – мужчины среднего возраста и представители буржуазии – Ашенбах немного старше, ему уже свыше пятидесяти, в то время как Клейну только сорок, и, конечно же, Ашенбах как успешный писатель, более высокого ранга, чем служащий Клейн. После того как оба главных героя автобиографически вдохновились, для Клейна это означало, что он, собственно говоря, не обычный

служащий, а тот, кто регулярно читает Шопенгауэра, цитирует Гете, страшно полюбивший с молодости Вагнера и размышляющий во время своего бегства о божьем предназначении искусства. С повышенной интеллектуальностью, в лирической манере изложения Гессе описывает из собственной перспективы кризис жизни Клейна, способствуя тому, что мы имеем перед собой главного героя, который, несмотря на свой социальный статус, рассматривает свою проблему более осознанно, чем Ашенбах. Оба главных героя убегают на юг от краха немецко-буржуазной жизни:

«И все же он (Ашенбах) хорошо знал, по какой причине так внезапно произошло искушение. Это было желание побега, в чем он сам себе признался, стремление в даль, это - жажда свободы, освобождения от груза и забвения – стремление прочь от забот, от повседневных мест застывшей, холодной и азартной службы» (298, с. 10).

Клейн убегает от своего преступления, от подделывания чеков и присвоения денег, которые он совершал как протест против своей мещанской жизни, против своей жены. «Больше не было смысла скрываться от самого себя. Это произошло из-за его жены, только из-за его жены. Как хорошо, что, в конце концов, он об этом узнал!» (224, с. 214).

Конечно, это еще лишь половина правды, так как жена, о которой читатель совсем ничего не узнает, кажется только оправданием для «проделок» Клейна, который не мог позаботиться даже о благополучии любимых детей. Семья Клейна в действительности является лишь пустым местом, которое всегда будет вести к путанице, напоменяя прежде убитую семью учителя Вагнера. В рассказе Гессе Клейн остается так же одиноким, как Ашенбах, чья жена умерла уже давно.

У Клейна есть еще один товарищ по несчастью в современной ему немецкой литературе, а именно – кассир в экспрессионистском произведении Георга Кайзера «С утра до полуночи», которое появилось в том же году, что и «Смерть в Венеции». Он также убегает от своего бессмысленного существования. В качестве служащего в банке маленького городка,

очарованный личностью одной дамы, он забирает из кассы большую сумму денег для того, чтобы вырваться с этой женщиной из своего узкого мирка. Дама отказывает ему, и кассир блуждает в поисках «настоящей жизни» от станции к станции до тех пор, пока не стреляет в себя с возгласом: «Ессе homo».

Юг, Италия в качестве сюжета для немецкой жажды побега имеет давнюю традицию, которая рано проявляется как в жизни Манна, так и Гессе. В 1895 году Манн в первый раз едет в Италию со своим братом, в Палестрину и Рим. Следующая совместная поездка братьев в Италию, которая длилась полтора года, вела по следам Гете через Венецию и Рим в Неаполь, а потом обратно в Рим. Толчком к созданию произведения «Смерть в Венеции» послужила также поездка в Венецию в 1911 году, которая проходит в целом также, как описывается в новелле. Сама эпидемия холеры в это время действительно существовала, о чем пишет автор в дневниках «Путешествие по Кавказу», которое он совершает одновременно с Максом Бродом и завершает его в Северной Италии.

Первое путешествие Гессе осуществляется также в Италию в 1901 году. Уже в 1903 году он едет снова в сторону юга со своей женой Марией Берноулли. Появление повести «Клейн и Вагнер», как известно, тесно связано с побегом Гессе в Тессин. После того как его жена почти «излечилась» от своего сильного психоза, их брак не мог больше заново восстановиться. Квартира в Берне была потеряна, три сына остались у его друзей, и Гессе переселился без семьи в деревню Монтагнола (344; 356; 384).

Установлены также структурные параллели между обеими повестями. Поездка на корабле Ашенбаха из Пола в Венецию и прогулка на гондоле от причала до Лидо соответствует поездке Клейна по железной дороге из родного города в южный «маленький отельный городок» на берегу озера. Конечно, наряду с этими параллелями имеются также и основополагающие нарративно-структурные различия, которые здесь не рассматриваются. Иронично-символические мотивы – варианты адской, дьявольской фигуры соблазнителя и образца гибели и разрушения – являются характерными признаками манеры

изложения Томаса Манна, которые у Гессе не присутствуют. Напоминавшее бегство путешествие Клейна и пребывание на южном курорте излагается, наоборот, экспрессионистски-повышенной, аналитически прожитой речью (114, с. 226-248).

Следующую структурную параллель создают обе фигуры-катализаторы Тадзио и Терезина. Буржуазное самообладание и дисциплина Ашенбаха, почтенный фасад жизни которого разрушает идеальная красота польского мальчика и возрастающая гомоэротическая любовь к нему. В действительности здесь речь идет о пробуждении уже пережитых чувств: «Прошедшие чувства, ранние, превосходные нужды сердца, которые вымерли в службе его жизни и теперь так особенно искусно вернулись, он узнавал их со смущенной, удивленной улыбкой» (298, с. 44). Любовное опьянение, экстаз ведут Ашенбаха в хаос: «Голова и сердце были одурманены, и его поступки следовали указаниям демона, которому доставляет удовольствие бросать под ноги человеческий разум и достоинство» (298, с. 49).

Также Терезина Гессе открывает Клейну мир, который становится доступным порядочному служащему только посредством его смятений. Ашенбах был околдован античной красотой Тадзио, Терезина очаровала Клейна своей чувственностью и естественностью, которые воплощались, прежде всего, в ее танце, чья притягательная сила с самого начала затягивала Клейна, который тщетно пытался сопротивляться: «Он смотрел на нее, скрывая возбуждение, и снова с раздвоенным впечатлением. Что-то в ней манило, говорило о счастье и искренности, пахло телом и волосами и ухоженной красотой, а что-то другое отталкивало, казалось ненастоящим, заставляло бояться разочарования. Это была давно привитая и на протяжении всей жизни холеная робость перед тем, что он так извращенно чувствовал, перед сознательным проявлением прекрасного, перед открытым напоминанием о мужских чувствах и любовной борьбе» (224, с. 214).

Клейн поддается очарованию Терезины, потому что она видится ему как природное явление по ту сторону добра и зла: «Когда Вы танцуете, Терезина, в

некоторых мгновениях Вы бываете как дерево или гора или зверь, или звезда, полностью для себя, совершенно одна, Вы не хотите быть ничем, кроме того, чем Вы являетесь, и Вам все равно, это доброе или злое» (224, с. 246). Этот аспект Терезины тесно связан с Вагнером, то есть с вытесненным двойником Клейна:

«В то время, когда Клейн был самим собой – Вагнер был убийцей, загнанным в него, но Вагнер был также композитором, художником, гением, соблазнителем, расположением к жизнерадостности, чувственному наслаждению, роскоши – Вагнер был общим названием для всего угнетающего, погружающего, ненадолго пришедшего в бывшего служащего Фридриха Клейна» (224, с. 262).

Так поддерживает Клейн автобиографические черты через свой протест и побег, эта идентификация его вытесненной Вагнером стороны указывает на то, что Гессе отчужденно описывал в своей повести также мятеж Клейна. Ему самому именно композитор Вагнер совсем не нравился, и это был один аспект, в котором он с Томасом Манном позже не был согласен. Когда в марте 1934 года национал-социалисты в Лейпциге инсценировали фестиваль Вагнера, Гессе писал Томасу Манну следующее:

«Откровенно говоря, я не могу терпеть Вагнера. И вероятно, я ощутил это при взгляде на каждую газету с речью Гитлера в превосходной степени о Вагнере: «Вот и ваш Вагнер!» Этот разрушенный и бесцеремонный успешник точно такой идол, который подходит сегодняшней Германии!» (162, с. 105).

Терезина является также предшественницей Гермиды в «Степном волке», как Фридрих Клейн предваряет Гарри Галлера. Гермиды также посвящает Галлера в чувственность, в свободу мира через свой танец. Ее зовут Гермиды, так как она представляет женскую и материнскую сторону каждого Гарри, чей образ указывает закодировано на автора Германа Гессе. В то же время она намекает своим именем и своей ролью на духовника Гермеса. Терезина сопровождает Клейна на дно, как духовница, к освобождающей смерти. После того, как Клейн побеждает свое Я-Вагнера и не убивает спящую

Терезину, к нему приходит спокойствие. Он садится в лодку и «там, далеко в море он убирает весла. Это было так далеко, и он был доволен. Раньше у него были моменты, когда смерть казалась ему неизбежной, где он был всегда немного колеблющимся, все дела откладывающий на завтра, пробующий дальнейшую жизнь снова и снова. От всего этого больше ничего не осталось. Его маленькая лодка, это был он, это была его маленькая, ограниченная, искусственно застрахованная жизнь – а вокруг просторная серость, это был мир, это была вселенная и бог, куда было не трудно попасть, это было легко, это было радостно» (224, с. 278).

Ашенбах также предается смерти, в которой он полагается на Тадзио как на духовника. После того как парикмахер и косметолог тщательно его омолодили и он купил у торговца овощами некоторые фрукты, ягоды переспелые, мягкие и явно уже инфицированные - он предался хаосу и пустоте. Он отдыхает у моря в своем шезлонге и наблюдает за Тадзио, как тот «максимально изолированный и несвязанный облик прогуливается, с порхающими волосами там, в море, в потоке воздуха, в туманной бесконечности. И бледный, миловидный психагог там снаружи ему улыбается, дает ему знаки: потом освобождает руку от бедра, объясняя, паря в воздухе многообещающе и чудовищно. И как всегда, собирается следовать за ним» (298, с. 66).

Смерть Ашенбаха можно также расценивать как самоубийство, которое освобождает его, как и добровольная смерть Клейна (утоплением) от ограниченной буржуазной индивидуальности и возвращает его в состоянии опьянения в мировое пространство.

Эти коротко обозначенные параллели между произведениями «Смерть в Венеции» и «Клейн и Вагнер» могут, наверное, рассматриваться как скрытое предзнаменование того духовного родства, основа которого была заложена обоими авторами, несмотря на все различия в ранней биографии и в стремлениях. Как Манн, так и Гессе протестовали против своего буржуазного наследия. Они не завершают свою учебу.

«Что заставляло терпеть крах в гимназии, было противоположностью того, что им писалось в аттестат. Это не было нехваткой способностей и добросовестности, а было их избытком, что им препятствовало, следовать будущим планам семьи и образовательных представлений школы» (162, с. 12) – писал Фолькер Михельс в своем предисловии к письменному обмену. Теодор Циолковский также обращает внимание на раннее сходство: «в обоих случаях проникает атмосфера экзотики со стороны матери в обычное детство» (391, с. 173). Мать Манна - дочь одного богатого немецкого владельца плантацией, родилась в Бразилии, тогда как мать Гессе родилась в Индии, где жил ее отец - миссионер и индолог. Последствия этой семейной обязанности для карьеры Гессе известны. основополагающие сходства лежали в их поздней духовной ориентации: осознание того, что буржуазную культуру постигло разрушение, и опыт того, что нацизм является трагической роковой угрозой для европейской гуманистической традиции.

Наряду со свидетельством обмена письмами, известные параллели в обоих великих последних романах авторов также показывают их духовное родство. Часто цитированные строки из статьи «Возникновение доктора Фаустуса» доказывают, как пораженный Томас Манн во время чтения «Игры в бисер» обнаружил, что имеется заметное сходство между романом Гессе и его собственным романом:

«После четырехлетней работы друг в далекой Монтагноле закончил сложно-прекрасное произведение, созданное в старости, большое введение которого я прочитал только в предварительной публикации «Neue Rundschau». Я часто об этом говорил, что эта проза мне настолько близка, как если бы она была моей. Когда я увидел полное произведение, меня даже напугало родство с тем, чем я так поспешно занимаюсь. Такая же идея вымышленной биографии – внедрение пародии, которая приносит с собой эту форму. Такая же связь с музыкой, культурной и эпохальной критикой в равной степени, а также с мечтательной утопией культуры и философии» (309, с. 124).

Вместо страха или ревности в Томасе Манне появляются чувства дружбы и восхищения: «наконец появилась лучшая возможность для теплых и уважительных чувств дружбы, для восхищения зрелым мастерством, которая точно без глубоких, скрыто-озабоченных усилий, возрастного одухотворения юмором и искусством не была бы возможной. Сравнительное резкое выделение на признанном уживается с этим очень хорошо» (309, с. 125).

Отношения становятся в большом масштабе ошеломляющими:

«Мое понимается как хорошо заостренное, острее, горячее, драматичнее (так как диалектичнее), актуальнее и непосредственнее. Его – мягче, мечтательнее, романтичнее и игривее (в возвышенном смысле). Музыкальное – совершенно набожно-антикварное. И больше ничего дворянского» (309, с. 125).

Также Томас Манн в своем письме Гессе восьмого апреля 1945 года писал о своем потрясении близостью и родством только что прочитанного до конца произведения «Игра в бисер» и романа, над которым он в данный момент работал и с которым Гессе еще не был знаком: «Можно иметь разное представление обо всем, и при этом иметь такое поразительное сходство, как между братьями» (162, с. 203). А Гессе писал в своем ответном письме следующее: «Когда я о Вас думаю, ко мне на ум обязательно приходит «Доктор Фаустус» (162, с. 206; 71, с. 324).

Из параллелей, выявленных различными исследованиями между двумя романами, можно выделить один аспект, «такая же связь с музыкой», как говорил Манн. Музыка как у Манна, так и у Гессе – это «только передний план и репрезентация, только парадигма для всеобщего, только средство, ситуация искусства в общем, культуры, человека, самого духа в нашей слишком критической эпохе. Музыкальный роман?» спрашивает Манн касательно «Доктора Фаустуса». «Да. Но он был задуман как культурный и эпохальный роман...» (201, с. 38-45). Музыка Адриана Леверкюна представляет конец буржуазной культуры, отмену буржуазной идеи продвижения и гуманности. Несмотря на то, что Манн считает концепцию музыки в «Игре в бисер» набожно-антикварной, определено также по отношению к Шенбергской

музыке в своем собственном романе, и, наверное, еще учитывая неприязнь Гессе к Вагнеру, в целом, это не соответствует истине. Абстрактную идею «Игры в бисер», в общем-то, можно переписать примерно с терминами, которые связываются с другими атональными музыкальными представлениями. «Игра в бисер» стремится к строгим, архитектурным структурам, к математическому порядку, бесстрашному холоду. На ум приходят музыкальные термины как пунктуальность, сериализация, алеаторика. Наверное, больше нет никакой необходимости звучать этой музыке, достаточно, если ее слышишь внутри. «Игра в бисер» - это конец искусства, а также его превращение, в то время, когда в «Докторе Фаустусе» не появляется продолжение возможного конечного пункта. Что касается антикварного в восприятии музыки у Гессе, все же Манн прав, что в то время, когда его Леверкюн вытесняется музыкальным искусством Бетховена, музыкой начала нового века (не говоря уж о Ницше, Шенберге и Адорно), годы обучения Кнехта со стороны предклассиков Баха и Монтеверди сдуваются (182, с. 278).

Когда появился «Доктор Фаустус» в октябре 1947 года, автор отправил один экземпляр своему коллеге с надписью: «Герману Гессе – эту «игру в бисер» с черными жемчужинами от его друга Томаса Манна». Фолькер Михельс добавляет: «Черная магия современного Фаустуса в соглашении с дьяволом, белая магия в «Игре в бисер», это – постановка опыта для будущего избежания таких чертёнков» (162, с. 36) (см. также 34; 36; 304).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рецептивная эстетика генетически восходит к традициям немецкого философско-эстетического мышления, в первую очередь к феноменологии и герменевтике. Именно этим определяется воздействие эстетических воззрений Р. Ингардена, ближайшего ученика Э. Гуссерля на обоснование концепции рецептивной эстетики. Не случайно, что его теория структуры художественного произведения, исходящая из понятий конкретизации и реконструкции, стала краеугольным камнем в становлении, а в дальнейшем и в развитии рецептивной эстетики.

Кроме того феноменологическое понятие «интенциональность» в ее ингарденовской интерпретации имело первостепенное значение для формирования принципов рецептивной эстетики: именно это понятие явилось базисным для ведущих представителей рецептивной эстетики Яусса и Изера в объяснении коммуникативной сущности искусства – как для его направленности на адресата, так и для восприятия содержания и основополагающей идеи читателем. Исходя из идеи интенциональности любой формы коммуникации, в том числе художественной, представители рецептивной эстетики считают, что субъект художественного творчества, то есть как писатель, так и читатель конструируют мир, выстраивая объекты, доступные пониманию и интерпретации. Иными словами, представители рецептивной эстетики вслед за феноменологами утверждают, что «нет объекта без субъекта».

Исходя из реальных отношений между анализируемым произведением и реципиентом, представители рецептивной эстетики пришли к выводу, что тезис герменевтических исследований об экзистенциальном характере духовно-научного понимания соответствует истине. Поэтому представители рецептивной эстетики считают, что в интересах максимального постижения объективной сущности своего предмета, то есть художественного

произведения; интерпретатор – как литературовед, так и читатель – должен вносить все эти качества в процесс понимания.

Как известно, впервые Яусс ввел в схему литературно-исторического процесса самостоятельную инстанцию – читателя. В данном случае обновление и расширение литературоведческого анализа является его основополагающей целью. При этом эстетическая ценность, эстетическое и литературно-историческое воздействие произведения основаны на различии, которое существует между горизонтом ожидания художника слова, находящем свое воплощение в произведении, и горизонтом ожидания читателя. Анализ читательского восприятия доказывает, что горизонт ожидания читателя реализуется посредством имеющегося у него эстетического и жизненного опыта. Однако в этом процессе не последнюю роль играет так же план коммуникации, осуществляющийся между произведением и его реципиентом. В данном случае на передний край выходит эстетический опыт реципиента, где особую роль играет нормообразующая и нормоутверждающая функции литературы.

Классики рецептивной эстетики справедливо полагают, что современная теория понимания художественных произведений должна основываться на трех культурно-эстетических парадигмах – классицистско-мистической, которая берет за норму искусство античности; позитивистской, ставящей во главу угла историко-поступательное развитие литературного процесса и формально-эстетической, отдающей приоритет исследованию структуры произведения. Исследования доказывают, что все эти парадигмы обладают недостатками, которые могут быть устранены введением четвертой парадигмы. Данная парадигма является основополагающей в становлении принципов анализа рецептивной эстетики. Как следует из конкретного анализа читательского восприятия, для формирования парадигмы рецептивной эстетики необходимо соблюдать следующие требования: 1) дополнить формально-эстетический анализ историко-рецептивным подходом; 2) объяснить структуралистический и герменевтический подходы при анализе природного понимания и

интерпретации художественно-литературного текста; 3) расширить сферу эстетического освоения действительности, включив в нее наряду с «высокими жанрами и образцы маргинальной литературы.

Применение принципов герменевтики доказывает, что интерпретация литературных произведений проявляет свои возможности, раскрывает смысловую многозначность текста в полной мере лишь тогда, когда она связывается не с произволом толкователя, а с объективными особенностями читательского восприятия – его эстетическим опытом и диалектическим отношением горизонтов ожидания писателя и читателя. С этой точки зрения рецептивная эстетика укрепляет тенденцию отхода от традиции нормативной эстетики; главное для представителя рецептивной эстетики заложено ее основоположником Яуссом, а его последователи творчески используют категорию неопределенности Ингардена в процессе анализа литературного произведения. Выясняется, что у реципиента эстетический опыт формируется благодаря наличию в тексте «участков неопределенности» или «пустых мест». Выдвинутые В. Изером такие приемы, как монтаж и композиция текста, комментарии рассказчика и т.п. представляют собой нарушения в структуре коррелятов и действительно способствуют интенсификации читательского восприятия художественного текста, ибо представляют читателю широкий спектр самостоятельных оценок и суждений. Конкретный анализ произведений немецких художников слова убедительно доказывают также справедливость гипотезы, согласно которой художественный текст является не отражением действительности, а вторжением в нее. В этой позиции исследователя нашла свое преломление идея интенциональности творческого сознания, лежащая в основе всех теоретических положений рецептивной эстетики.

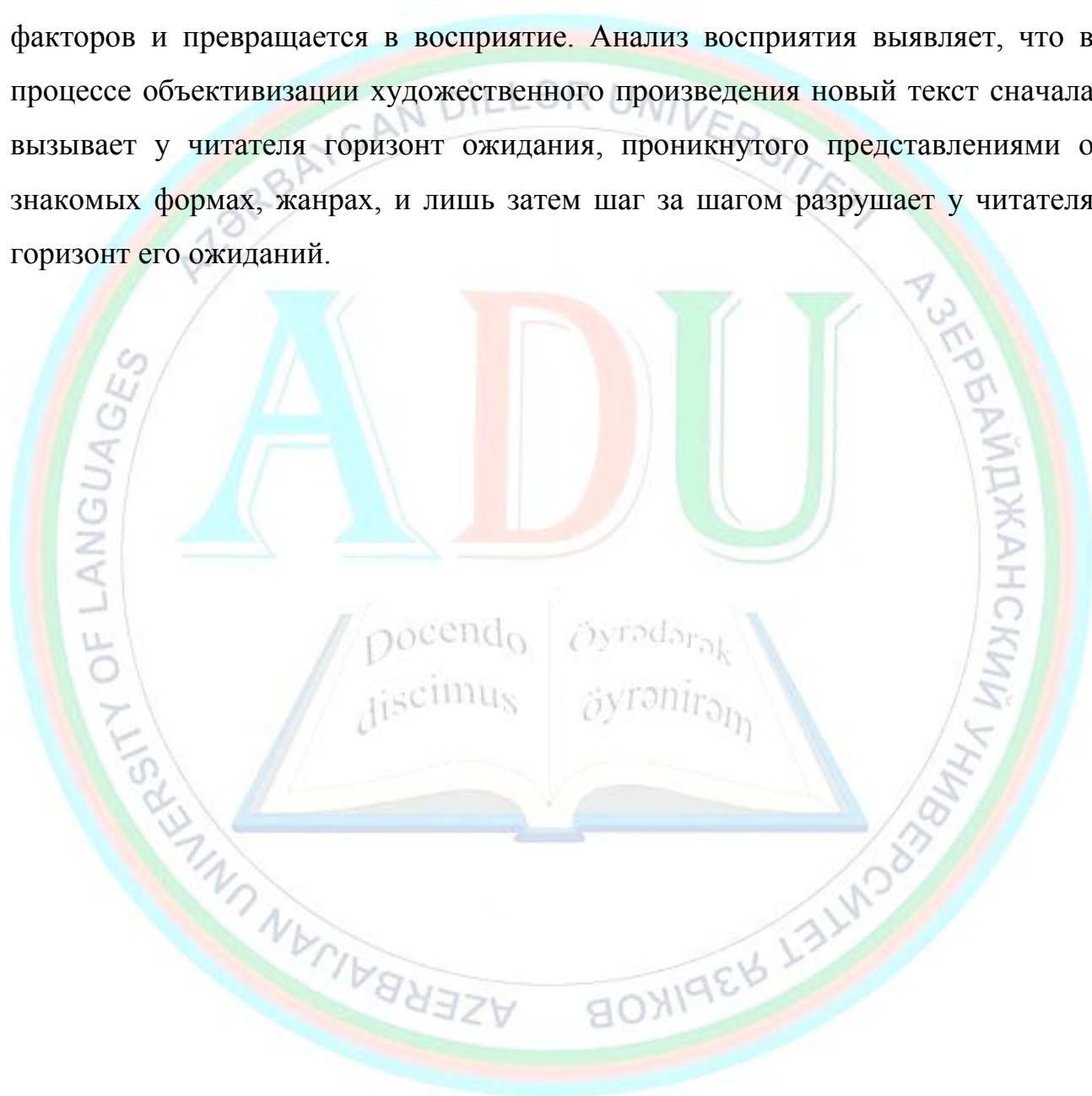
Теоретики рецептивной эстетики, в первую очередь В. Изер, пытаются доказать, что теория художественной речи не вмещается в рамках классической теории подражания, что читательское восприятие не является простым отражением; В. Изер пытается заменить теорию отражения функционалистическим подходом и тем самым утвердить приоритет функции над

структурной. Однако конкретный анализ читательского восприятия убедительно доказывает, что в основе той же функциональности лежит усложненный и противоречивый принцип отражения. Теоретики рецептивной эстетики выдвинули чрезвычайно эффективный способ анализа читательского восприятия. Это понятие «репертуар», который опирается на диалектическое единство определенности и неопределенности. Анализ произведений немецких писателей доказывает, что читательское восприятие строится на проникновении через определенность в неопределенное. Диалектическое сочетание этих двух начал выявляет степень узнавания текста читателем.

Представители рецептивной эстетики используют интенциональность при анализе конкретных произведений немецкоязычных писателей XX века, ибо именно вслед за Э.Гуссерлем они считают, что мир не является организованно целым и предшествует субъектно – объектным отношениям. Поэтому действительность в произведениях Т.Манна, Г.Гессе, Р.Музиля и других представляется не толкованием бытия, а его воссозданием. Это свидетельствует о том, что литература является не отражением предварительной истины, а ее осуществлением. Поэтому никакая объясняющая гипотеза не может заменить самого акта искусства, посредством которого оно возвращается к незавершенному миру; именно этот акт позволяет читателю увидеть и оценить мир в его целостности. Таким образом, литература представляет мир в совершенно неожиданном ракурсе и учит читателя увидеть его снова и снова.

Анализируя особенности восприятия художественного текста, можно прийти к выводу о том, что взаимоотношения читателя с произведением строится на диалектике двух интенциональностей, которые находят свое воплощение в горизонте ожидания писателя и горизонте ожидания читателя. В ходе взаимного влияния этих двух горизонтов и осуществляется рецепция произведения и формирование представлений читателя о произведении. Это происходит потому, что горизонт ожидания писателя, нашедший свое воплощение в произведении, стабилен, в то время как горизонт ожидания

реципиента, постоянно меняется. Априорное отношение читателя к новому тексту, то есть его горизонт ожидания, строится на основе представлений, созданных предыдущими схожими и несхожими особенностями художественных текстов. В ходе знакомства с новым текстом этот горизонт ожидания изменяется в зависимости от многочисленных внешних и внутренних факторов и превращается в восприятие. Анализ восприятия выявляет, что в процессе объективизации художественного произведения новый текст сначала вызывает у читателя горизонт ожидания, проникнутого представлениями о знакомых формах, жанрах, и лишь затем шаг за шагом разрушает у читателя горизонт его ожиданий.



СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

На азербайджанском языке:

1. Abdullayev Ə.Ə. Aktual üzvlənmə, mətn və diskurs. Bakı: Zərdabi LTD, 2011, 272 s.
2. Abdullayev Ə.Ə. Mətni anlama modelləri. Kommunikativ-koqnitiv təhlil. Bakı: Elm, 1999, 344 s.
3. Abdullayev K.M. Yarımçıq əlyazma. Bakı: Maarif, 2007, 351 s.
4. Abdullayev S.Ə. Qeyri-səlis dilçilik təcrübəsi. Bakı: Mütərcim, 2013, 596 s.
5. Bəyzadə Q.M. Mətn dilçiliyinə dair məqalələr və tezislər. Elmi red. K.Abdullayev; Azərbaycan EA, Gənc Alimlər Şurası. Bakı: Qorqud, 1997, 132 s.
6. Hacıyev V.T. Alman dilindən Azərbaycan dilinə tərcümə: Böll Haynrix Theodor. Hekayələr. Bakı: Qanun, 2014, 172 s.
7. Hacıyev V.T. Alman dilindən Azərbaycan dilinə tərcümə: Frans Kafka. Atama məktub. Seçilmiş əsərlər. Bakı: Şərq-Qərb, 2006, 360 s.
8. Hacıyev V.T. Alman dilindən Azərbaycan dilinə tərcümə: Frans Kafka. Məhkəmə romanı. Bakı: Qanun, 2012, 118 s.
9. Hacıyev V.T. Alman dilindən Azərbaycan dilinə tərcümə: Herman Hesse. Yalquzaq romanı. Bakı: Qanun, 2013, 125 s.
10. Xəlilli Ş.H. “Beovulf” epik dastanında Orta əsrlər Danimarkasının obrazı // Azərbaycan, Dil və ədəbiyyat. Beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal № 6 (60). Bakı: 2007, s. 28-35
11. Kazımov Q.Ş. Sənət düşüncələri. Dövlət Kitab Palatası. Bakı: 1997, 576 s.
12. Məmmədov A.Y. Mətn dilçiliyi. Mürəkkəb sintaktik bütöv. Bakı: 2001, 56 s.
13. Quliyev Q.H. XX əsr ədəbiyyatşünaslıq konsepsiyaları. “Bəxtiyar-4”, Bakı: 2012, 344 s.
14. Quliyev Q.H. XX əsr amerikan ədəbiyyatşünaslığında aparıcı cərəyanlar. Bakı: 2011, 208 s.
15. Quliyev Q.H., Rəhimova Ü. XX əsrin görkəmli ədəbiyyatşünas alimləri. Bakı: 2014, 692 s.

16. Qurbanlı Ç. Alman dilindən Azərbaycan dilinə tərcümə: Qurban Səid. Əli və Nino. Bakı: Qafqaz, 2006, 250 s.
17. Veysəlli F.Y. Diskurs təhlilinə giriş. [Mətn.] Bakı: Təhsil, 2010, 140 s.
18. Veysəlli F.Y. Mirzə Şəfi Vazeh və Fridrix von Bodenştedt: yozmalar və faktlar. Bakı: Təhsil, 2010, 156 s.

на русском языке:

19. Абдуллаев С.А. Немецкий аффирмативный контекст. Баку: Мутарджим, 2004, 331 с.
20. Адмони В.Г. Поэтика и действительность. Из наблюдений по зарубежной литературе XX в. Л.: Советский писатель, 1975, 312 с.
21. Апт С.К. Над страницами Томаса Манна. М.: Советский писатель, 1980, 392 с.
22. Апт С.К. Томас Манн. М.: Молодая гвардия, 1972, 347 с.
23. Архипов Ю.И. Рассказы и повести. М., 1993, 249 с.
24. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975, 502 с.
25. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Спб.: Азбука, 2000, 304 с.
26. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986, 444 с.
27. Березина А.Г. Натурализм или символизм? (Драмы Рильке) Зарубежная литература. Вып. 2. Вопросы эволюции метода. Л., 1984, с. 105-117
28. Березина А.Г. Проблемы личности в последнем романе Г.Гессе Развитие реализма в немецкой литературе 20-50-х гг. XX в. / Курск: Курский пед. инс-т, 1982, с. 34-50
29. Березина А.Г. Проблема личности в романе Г.Гессе «Игра стеклянных бус» Проблема личности в современных немецких литературах. Л.: Ленингр. университет, 1971, с. 50-66
30. Березина А.Г. Роман Г.Гессе Нарцисс и Гольдмунд // Вестник Ленингр. ун-та. История, язык, литература, вып. 2, 1967, с. 97-107

31. Берковская И.М. Художественная деталь как элемент формы в реалистическом творчестве Томаса Манна. Развитие реализма в немецкой литературе 20-50х гг. XX в. Курск: Курский Пед. Инс-т., 1982, с. 96-112
32. Блохина И.А. Лиминальные мотивы в романе Г.Гессе Нарцисс и Златоуст // Гуманитар. науки в Сибири. Сер.: Филология № 4, 2002, с. 89-95
33. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989, 404 с.
34. Волков Е.М. Немецкий роман 1870-1910-х гг. Проблемы поэтики. Орловский Гос. пед. ун-т, Орел, 1996, 207 с.
35. Гандельман В.А. Поэзия как религия // Иностран. лит. М., 2006, с. 238-251
36. Гейбуллаева Р.М. Литературная компаративистика и литературные типы (часть первая): Учебное пособие. Бакинский славянский университет. Баку: Мутарджим, 2007, 98 с.
37. Гейбуллаева Р.М. Сравнительная типология прозы и литературные типы. Баку, 2000, 296 с.
38. Гессе Г. Собрание сочинений в 8 т., т. 7, Рассказы. Воспоминания. Письма по кругу, М.: Харьков: Серия Urbi et orbi, 1994, 3500 с.
39. Голик Н.В. К истокам идеи ответственности. // Серия «Мыслители», Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С.40-46.
40. Горелик, М. Огромно было лето // Вопросы литературы № 6, М.: Государственное издательство художественной литературы, 2005, с. 160-192
41. Девицкий И.И. Интерес Томаса Манна к Пушкину в 1920 г. / Науч. докл. высш. шк. филол. науки. № 11990, с. 108-113
42. Джебраилова С.А. Перспектива времен в диалектической прозе Г.Гессе Человек и время в западногерманской литературе. Баку: Азернешр, 1991, с. 31-40
43. Джебраилова С.А. Художественный мир Г.Белля в контексте литературы Германии XX века. Баку: Изд. "Е.Л." ООО, 2008, 296 с.
44. Джебраилова С.А. Американская драма XX века (Разработка концепции современной трагедии): Учебник на русском языке. Баку: Эль, 2008, 196 с.

45. Днепров В.Д. Доктор Фаустус XX в. // Вопросы литературы М., 1962, № 3, с. 96-116
46. Жеребин А.И. Модернизм без берегов (дискурс о модерне в немецком литературоведении и австрийская модель модернизма) // Вестник молодых ученых 2/2005 (Серия: Филологические науки, 12005). СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена, 2005, с. 3-10
47. Зарубежное литературоведение 70-х годов: направление, тенденции проблемы, Николай Константинович Гей, Е.А Цурганова, Институт научной информации по общественным наукам (Академия наук СССР). М.: Изд-во Наука, 1984, 359 с.
48. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., Янин В.Л. (отв. ред.). Антология - Букинистическое издание. М.: Изд-во МГУ, 1987, 512 с.
49. Изер В. «Имплицитный читатель». Немецкое философское литературоведение наших дней / СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2001, с. 186-187
50. Изер В. Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте // Поэтика и герменевтика, Констанц, 1983, № 10, с. 180-225
51. Ингарден Р. Введение в феноменологию Эдмунда Гуссерля / Пер. А. Денежкина, В.Куренного. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999, 242 с.
52. Ингарден Р. Исследования по эстетике, Перевод с польского А.Ермилова и Б.Федорова. М.: Издательство Иностранной литературы, 1962, 568 с.
53. Ингарден Р. Очерки по философии литературы. Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им. Бодуэна де Куртенэ, 1999, 184 с.
54. История немецкой литературы: в 3-х т. / Пер. с нем. Общ. ред. А.Дмитриева. М.: Радуга, 1986, 344 с.
55. Какабадзе И.М. Молодой Томас Мани и Ницше. К истокам мировоззрения немецкого писателя // Труды Тбил. ун-та. Вестник. гуманитар. Науки, 1971, № 2, с. 203-212
56. Каралашвили Р. Мир романа Г. Гессе. Тбилиси, 1984, 260 с.

57. Карельский А.В. От героя к человеку: два века западноевропейской литературы. М.: Советский писатель, 1990, 397 с.
58. Карельский А.В. Хрупкая лира. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур. М: РГГУ, 1999, 303 с.
59. Кафка Ф. Превращение: рассказы, афоризмы, перевод: С.К.Апт. Азбука, 2015, 320 с.
60. Кецба Л.Н. К особенностям внутренней структуры повести Г.Гессе "Siddhartha" // Тр. Тбил. ун-та, Т. 293, 1989, с. 181-201
61. Колихалова Н.Г. Романы «Королевское высочество» Томаса Манна и «Серебряный голубь» Андрея Белого (Тема художника в типологическом освещении): Дис. канд. филол. наук. Петрозаводск, 2004, 270 с.
62. Лейтес Н.С. Немецкий роман 1918-1945 гг. (эволюция жанра): Учебное пособие по спецкурсу Н.С.Лейтес. Пермь: Пермский ун-т, 1975, 324 с.
63. Луков В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М.: Академия, 2003, 512 с.
64. Мамардашвили М. Философские чтения. СПб. Азбука-классика, 2002, 884 с.
65. Манн Т. Будденброки. М.: Изд. АСТ, 2009, 704 с.
66. Манн Т. Будденброки. История гибели одного семейства. Перевод с немецкого. Н.Манн. М.: Правда, 1985, 704 с.
67. Манн Т. Поздние новеллы. М.: Изд. АСТ, Астрель, 2011, 480 с.
68. Манн Т. Смерть в Венеции. Новеллы. Перевод: Н. Манн. СПб.-М.: Азбука, 2008, 320 с.
69. Манн Т. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 4. М.: Художественная литература, 1959, 543 с.
70. Маннхайм К. Человек и общество в эпоху перестройки. Дармштадт, 1958, 212 с.
71. Мелетинский Е.М. Антитеза: Джойс и Томас Манн. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976, с. 298-340
72. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГТУ, 1994, 136 с.

73. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. М.: Большая российская энциклопедия, 2003, 671 с.
74. Молдованова М.Н. Герман Гессе и его роман Степной Волк. Традиции и новаторство в современной зарубежной литературе. Иркутск, 1990, 263 с.
75. Мороз С. Я был жизнерадостным и счастливым мальчиком..., Тема детства в творчестве Г.Гессе // Дет. лит., М., 1993, № 1, 365 с.
76. Мотылева Т.Л. Достояние современного реализма, М.: Советский писатель, 1973, 438 с.
77. Мукаржовский Ян. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994, 606 с.
78. Мукаржовский Ян. Структуральная поэтика. М.: Языки русской культуры, 1996, 480 с.
79. Охотникова Т.П. Выражение эстетического идеала в ранних новеллах Томаса Манна. Эстетический идеал и художественный образ / Сб. науч. Трудов. М., 1979, с. 94-101
80. Павлова Н.С. Записки Мальте Лауридса Бригге. Р.М.Рильке как образец романной прозы XX века / На пути к произведению к 60-летию Н.Т.Рымаря. Сборник статей. Самара, 2005, с.233-253
81. Павлова Н.С. Типология немецкого романа 1900-1945 гг. М.: Наука, 1992, 413 с.
82. Пастернак Б.Л. Об искусстве: охранный грамота и заметки о художественном творчестве. М., 1990, 396 с.
83. Пашигорев В.Н. Жизнь активная и жизнь созерцательная в романе Г.Гессе Игра стеклянных бус. Роман воспитания западногерманской литературе. Саратов, 1993, с. 111-119
84. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1934, 718 с.
85. Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести: Дисс. канд. филол. наук. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ин-т, 2004, 336 с.

86. Полонский, А. Волшебник: О нескольких эпизодах из девяти Гессе. Первое сентября 1997 - 23 декабря. Проблемы типологии литературного процесса. Пермь: Пермский гос. ун-т им. Горького, 1980, 146 с.
87. Проскурина Е.Н. Из наблюдений над поэтикой рассказа В.Набокова «Рождество Е.Н.Проскурина» / Анализ литературного произведения в системе филологического образования. Материалы X Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы анализа литературного произведения в системе филологического образования наука-вуз- школа». Екатеринбург, 2004, с. 109-112
88. Прохорова Т.Г. Германия в восприятии Б.Пастернака (на материале автобиографической прозы и поэзии Т.Г.Прохорова. // Русская литература в межнациональных связях и взаимодействиях. Казань: РИЦ школа, 2006, с. 124-131
89. Пузько В.И. Беспредел ответственности за самоосуществление: Из опыта экзистенциального анализа личности в романах Г.Гессе «Игра в бисер» и Г.Миллера «Тропик рака» // Вестник Гуманитар. ин-та ДВГ МА. Вып. 2, 2001, с. 182-190
90. Пустовалов А.В. Проблемы языкознания и мировой литературы рубежа XXI века глазами молодых исследователей / Тезисы докладов. Пермь: Пермский гос. ун-т, 1997, 101 с.
91. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: АГАФ, 1997, 384 с.
92. Русакова А.В. Томас Манн. Л.: Лен. ун-т, 1975, 184 с.
93. Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. Воронож: Воронеж. ун-т, 1989, 268 с.
94. Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Научное издан. И.В.Силантьев. Новосибирск: ИДМИ, 1999, 104 с.

95. Сильман Т.И. Синтаксическая структура прозы Томаса Манна. Опыт лингво-стилистического анализа новеллы «Тристан» // Иностранные языки в школе, 1970, № 6, М., с. 3-11
96. Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов. М.: РГТУ, 1999, 286 с.
97. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: АСПЕКТ ПРЕСС, 1993, 334 с.
98. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М.: Прогресс, 1978, 328 с.
99. Флобер Г. Госпожа Бовари. Пер. с французского Ф.Чеботаревой. М., 2014, 384 с.
100. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997, 448 с.
101. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988, с. 216-232
102. Хакимова Ж.Ф. Мотив «второго рождения» как ключ к интерпретации посвящений в книге Б.Пастернака «Сестра моя – жизнь». / Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста. Материалы межвузовской научной конференции. Соликамск: СГПИ, 2002, с. 37-39
103. Хуцишвили Г.Ш. Идея метакультуры в романе Г.Гессе «Игра в бисер» // Филологические науки, №12, М., 1988, с. 43-52
104. Цветков Ю.Л. Литература венского модерна: Дис. докт. филол. наук. М., 2003, 434 с.
105. Цветков Ю.Л. Современная концепция австро-немецкого литературного модерна // XVI Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. Сборник статей и материалов. М., 2004, с. 217-218
106. Шатин Ю.В. Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета // Материалы к словарю сюжетов и мотивов: Сюжет мотив в контексте и традиции. Новосибирск, 1998, 56-63 с.
107. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966, 496 с.
108. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929, 265 с.

109. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Прогресс, 1991, 304 с.
110. Юнг К.Г. О возрождении, Душа и миф. Шесть архетипов. Минск: Харвест, 2004, 400 с.
111. Якимович А.К. Магическая вселенная. Очерки по искусству философии и литературы XX в.. М.: Галарт, 1995, 134 с.

на английском языке:

112. Abdullayev, A.A. Discours Analysis and Theme Development. Berlin: Technische University, 2005, 354 p.
113. Abdullayev, A.A. Text meaning and understanding: a communicative-cognitive approach. Minnesota, Minneapolis, USA Alpha Print, 1998, 258 p.
114. Boulby, M. Hermann Hesse: His mind and his art. NY: Cornell University press, 1967, 338 p.
115. Collingwood, R.G. The Idea of History. New York: Oxford, 1956, 339 p.
116. Flaubert, G. Education Sentimentale. // Heidelberger Jahrbücher 2, 1958, pp.119-223
117. Geybullayeva, R.M. Archetype words from Archetypes in Literatures and Cultures book. Peter Lang, Frankfurt am Main: 2012, 304 p.
118. Geybullayeva, R.M., Orte P. Stereotypes in Literatures and Cultures International Reception Studies Year of Publication. Peter Lang, Frankfurt am Main: 2010, 300 p.
119. Goodman, H.N. Fakt, Fiction and Forkcast. London: 1954, 375 p.
120. Krakauer, S. The last things before the Last // Time and history, New York: 1969, p. 139-163
121. Kubler, G. The Shape of Time: Remarks on the History of Things. New Haven-London: 1962, pp. 48-49; 77-82
122. Vahlbusch, J. Towards the Legend of Hermann Hesse in USA / Cornils, Ingo/Durrani, Osman (Hg.): Hermann Hesse Today, Hermann Hesse heute. Amsterdam, New York, Rodopi: 2005, 211 p.

123. Wellek, R. The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School // Slovo a slovesnost, Prag, 1969, pp. 87-126
124. Wellek, R. Wamen Au. Theory of Literary. New York: Cornell University press, 1955, 406 p.
125. Wolfe, T. The Elektric Kool Acid Test. New York: Picador, 1998, 302 p.

на французском языке:

126. Derride, F. La dissémination. Paris: Editions de Minuit, 1972, 406 p.
127. Flaubert, G. Madame Bovary. Paris: Editions Nationales, 1951, 479 p.
128. Flaubert, G. Oeuvres, ed. A. Thibaudet and R. Dumesnil, v. I, Paris: Mercure de France, 1951, 657 p.
129. Jakobson, R. Essais de linguistique générale. Paris: Editions de Minuit, 1963, 201 p.
130. Levi-Strauss, C. Les Chats vont Charles Baudelaire // L'Homme, 2, Leach: Style in Fiction, 1962, pp.118-221
131. Nisin, A. La littérature et le lecteur. Paris: Editions Universitaires, 1959, 221 p.
132. Picon, G. Introduction à une Esthétique de la Littérature. Paris: Felix Alcan, 1953, 333 p.
133. Tomasevskij, B. Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présents et traduits par T.Todorov. Paris: Seuil, 1965, 320 p.

на немецком языке:

134. Adorno, W.Th. Ästhetik (1958/59). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, 522 S.
135. Adorno, W.Th. Negative Dialektik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, 409 S.
136. Adorno, W.Th. Thomas Mann: Briefwechsel 1943–1955. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, 146 S.
137. Albert, H. Probleme der Theoriebildung / Theorie und Realität, Tübingen, 1964, S.3-17

138. Andermatt, M. Verkümmertes Leben, Glück und Apotheose. Die Ordnung der Motive in Achim von Arnims Erzählwerk. M.Andermatt Bern [u.a.]: Peter Lang, 1996, 629 S.
139. Anon., Thomas Mann: Buddenbrooks. In: Neue Hamburger Zeitung, 13.06.1903
140. Anon., Thomas Mann. Tristan / Die Post, 24.05.1903
141. Anon., Thomas Mann. Tristan / Kölner Tageblatt, 16.04.1903
142. Anon., Thomas Mann. Tristan / Nationalzeitung, 1903
143. Anon., Zwei Familienromane / Bonner Zeitung, 20.04.1902
144. Auerbach, E. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur / Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 17, Bern, 1972, S. 54-69
145. Auerbach, E. Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Bern/München, 1967, 384 S.
146. Ball, H. Hermann Hesse. Frankfurt am M.: Insel, 1977, 193 S.
147. Barz, Ch. Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900/ Leipzig; Berlin: Kirchhof & Franke, 2003, 460 S.
148. Bäumer, G. Mann. T. In: Die Frau, Jhrg.11, 1903, S.32-36
149. Benjamin, W. Nach der Vollendung, Benjamin W. Gesammelte Schriften, 12 Bd, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 5, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, S.410-813
150. Benzmann, H. Kleine Charakteristik Thomas Manns / Allgemeine Zeitung, 22.03.1904
151. Benzmann, H. Thomas Mann / Hamburger Nachrichten, 1903, Nr. 29
152. Berg, S. Die Fahrt. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2007, 352 S.
153. Bielefeld, N. Thomas Mann, Buddenbrooks und das Theater // "Buddenbrooks": Neue Blicke in ein altes Buch. Hrsg. von Manfred Eikholter und Hans Wisskirchen. Begleitband zur neuen ständigen Ausstellung "Die Buddenbrooks"-ein Jahrhundertroman im Buddenbrookhaus. Lübeck: Dräger Druck, 2000, S.111-119

154. Blei, F. Buddenbrooks // Der alte Glaube, 1903, Nr. 5, 7 S.
155. Blumenberg, H. Einschließen - Historisieren – Aufgreifen / Ein Arbeitsgespräch / Poetik und Hermeneutik III, Konstanz, 2008, S. 154-174
156. Blumenberg, H. Epochenschwelle und Rezeption / Philosophische Rundschau 6, hrsg. v. Gadamer H. G. und Helmut Kuhn, Tübingen, 1958, S.288-301
157. Brüssau, P. Um der Gerechtigkeit willen! // Die Reformation, Jhrg.3, 1904, 523-524 S.
158. Buciuman, V. Sinceritas. Der poetologische Begriff // Hermann Hesses Prosawerk, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, S. 13-34
159. Buck, G. Lernen und Erfahrung. Stuttgart: Klett, 1967, 266 S.
160. Buczynska, J. Hermann Hesse ein zögernd Genesender Unterm Rad im Lichte der Psychoanalyse // Einheit versus Vielheit. Zum Problem der Identität in der deutschsprachigen Literatur. Hrsg, Von Grazyna Barbara Szewczyk, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2002, 64-67 S.
161. Bulst, W. Lateinisches Mittelalter. Gesammelte Beiträge. Heidelberg: Winter, 1984, 241 S.
162. Carlsson, Anni / Michels, Volker (Hg.): Hermann Hesse – Thomas Mann. Briefwechsel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Fischer, 1999, 377 S.
163. Claus, E.M. Orpheus in Paris. // Zur Poetik der Erinnerung im Malte Laurids Brigge, Wirkendes Wort Deutsche Sprache und Literatur in 123. Forschung und Lehre 47. Jahrgang 1997. Herausgegeben von Heinz Rolleke Schriftleitung. Lothar Bluhm. Bouvier, S.142-173
164. Corino, K. Ödipus oder Orest? // Robert Musil und Psychoanalyse, Vom „Törless“ zum "Mann ohne Eigenschaften" Grazer Musil-Symposion, München, Salzburg: Wilhelm Fink Verlag, 1972, S.123-235
165. Dämmrich, H.S. Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch Tübingen, Francke, 1987, 348 S.
166. Das Nibelungenlied. Aus dem Mittelhochdeutsch von Karl Simrok / Das Nibelungenlied, Köln: Anakonda Verlag, 2005, 365 S.

167. Dedner, B. Über die Grenzen humoristischer Liberalität. // Zu Thomas Manns Roman "Königliche Hoheit". In: Wirkendes Wort, Jhrg. 24, Nr. 4, 1974, S. 250-267
168. Ders.: Thomas Mann „Buddenbroks“ / Münchener Neueste Nachrichten, 24.12.1901
169. Ders.: Thomas Mann „Buddenbroks. Verfall einer Familie“ // Die Insel, Jhrg. 3, 1902, Nr. 4, S.115-117
170. Descartes, R. Meditationen über die Gründe der Philosophie. Hamburg: Meiner, 1977, 166 S.
171. Dilthey, W. Über die Einbildungskraft des Dichters: Bausteine für eine Poetik // Philosophische Aufsätze: Eduard Zeller zu seinem 50-en Doktorjubiläum gewidmet. Leipzig: Abel Verlag, 1887, S. 304-482
172. Eco, U. Zwischen Autor und Text. In: Ders. (Hg.): Interpretationen und Überinterpretationen. Mit Entwürfen von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose und Stefan Collini. München: Fink, 1996, S.209-333
173. Eloesser, A. Neue Bücher // Neue Deutsche Rundschau, Jhrg. 10, 1899, S.1165-1189
174. Eloesser, A. Neue Romane. In: Neue Deutsche Rundschau, Jhrg. 14, 1903, S.1311-1339
175. Erlich, V. Russischer Formalismus / München: Hanser, 1964, 456 S.
176. Escarpit, R. Das Buch und der Leser: Entwurf einer Literatursoziologie, Köln: Opladen 1961, 286 S.
177. Eschenbaum, B. Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt am Main, 1965, 405 S.
178. Esselborn-Krumbiegel, E. Hermann Hesse "Unterm Rad, Stuttgart: Philipp Reclam, 1995, 110 S.
179. Esselborn-Krumbiegel, H. Strategien der Leserlenkung in Demian und Der Steppenwolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.271-284
180. Ewers, L. Alte und neue Bücher / Bonner Zeitung, 26. 06. 1898

181. Field, G.W. Hermann Hesses Mahnung an die Menschheit // Hermann Hesse-Archivs im Köln, am 3.Juli 1957. 16 S
182. Freedman, R. Hesse-Welle und akademische Skepsis. Ein Stück Rezeptionsgeschichte. // Ponzi, Mauro (Hg.): Hermann-Hesse-Jahrbuch. Bd. 1. Tübingen, Niemeyer, 2004, S.302-328
183. Freienfels, R. Thomas Mann // Das literarische Echo, Jhrg. 10, 1907, S.386-394
184. Frenzel, E. Rockblick auf zweihundert Jahre literaturwissenschaftliche Motivforschung / Ergebnisse und Perspektiven des Motivs. und Themenforschung. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv und Themenforschung 1998-2000. Hrsg, von Theodor Wolpers. Göttingen: Vandenhöck & Ruprecht, 2002, S.21-39
185. Frenzel, E. Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart: Kroner, 1992, 931 S.
186. Füllerborn, U. Ein Durchbruch zur Moderne, Besitz und Sprache / Offene Strukturen und nicht possessives Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze. Herausgegeben von Gunter Blamberger Manfred Engel und Monika Ritzer, München: Wilhelm Fink Verlag, 2000, S. 307-321
187. Füllerborn, U. Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge / Rilkes Prosabuch und der moderne Roman, Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nicht possessives Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze. Herausgegeben von Günter Blamberger Manfred Engel und Monika Ritzer, München: Wilhelm Fink Verlag, 2000, S. 322-344
188. Gadamer, H. G. Wahrheit und Methode. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1975, 540 S.
189. Gadamer, H. G. Wirkungsgeschichte und Applikation // Auszüge aus Gadamer, Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1972, S. 284-295
190. Geldzug, O.K.G. Verzicht und Verlangen: Askese und Leistungsethik in Werk und Leben Thomas Manns. Berlin: Koster,1999, 316 S.
191. Gohr, S. Die Hand des Künstlers / Die Hand des Künstlers. Ausstellungskatalog Museum Ludwig. Kan, 1991, S.197-203

192. Goltschnigg, D. Auf der Suche nach der verlorener Identität. Moderne Identitäten. Wien, 1999, 298 S.
193. Grautoff, O. Der kleine Herr Friedemann / Der Bote für deutsche Literatur, 2.06.1899, 6 S.
194. Grautoff, O. Thomas Mann // Die Gegenwart, Jhrg. 34, Nr. 33, 15.08.1903, S.102-103
195. Grimm G. Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie, mit Analysen und Bibliographie. München: 1977, 446 c.
196. Gröger, H. Hermann Hesses Kunstauffassung auf der Grundlage seiner Rezeptionshaltung, Bern: Peter Lang, 2003, 311 S.
197. Gröpper, I. Individuation und absolute Ordnung im epischen Werk von Hermann Hesse. Marburg: Tectum, 2001, 138 S.
198. Grote, K. Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende Frankfurt a. M: Peter Lang, 1996, 202 S.
199. Grotzer, P. Die zweite Geburt. Figuren des Jugendlichen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Band I Arthur Rimbaud, James Joyce, Robert 229. Musil, Hermann Hesse, Jean-Paul Sartre, J.D.Salinger, Ulrich Plenzdorf, Georges Bernanos, Joseph Roth, Zürich: Amman, 1991, 253 S.
200. Gumpfenberg, H. von: Im Akademisch-dramatischen Verein las am Montag Thomas Mann. In: Münchner Neuste Nachrichten, 20.11.1901
201. Gyorffy, M. Hesse als Glasperlenspieler // Hermann Hesse. Humanist und Europäer. I. Internationale Hermann Hesse-Gedenkkonferenz in Ungarn. Hg. v. Gabor Kerekes / Orsolya Erdody. Budapest, 2005 (Budapester Beiträge zur Germanistik, 49), S. 38-45
202. Hansen, V. Thomas Mann. Sammlung Metzler. Realien zur Literatur. Frankfurt am Main: J.B.Metzler Verlag, 1984, 163 S.
203. Hart, H. Neues vom Büchermarkt. // Verhageln und Klasings Monatshefte, Jhr. 16, 1902, Nr. 3, S.104-107
204. Hartmann, K. Thomas Manns Buddenbrooks // Der Literat, Jhrg. 2, 1901, S. 348-354

205. Hattemer, M. Das erdichtete ich. Zur Gattungspoetik der fiktiven Autobiographie bei Grimmelsгаusen, E.T. A.Hoffmann, Thomas Mann und Rainer Maria Rilke. Bern: Peter Lang, 1989, 162 S.
206. Heftrich, E. Vom Verfall zur. Apokalypse. Über Thomas Mann. Bd. 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982, 331 S.
207. Heine, A. Lebende und Erlebende / Die Nation, Jhrg. 21, 1903, 542 S.
208. Helbig, J. Intertextualität und Markierung. Heidelberg, , Frankfurt am Main: Winter, 1996, 332 S.
209. Hermann, R. Im Zwischenraum zwischen Welt und Spielzeug. Eine Poetik der Kindheit bei Rilke Würzburg: Verlag Königshäusern & Neumann, 2002, 168 S.
210. Hess, G. Das Bild der Gesellschaft in der französischen Literatur / Gesellschaft-Literatur-Wissenschaft. München, 1967, 344 S.
211. Hesse, H. Ausgewählte Werke. 6 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994, 656 S.
212. Hesse, H. Betrachtungen und Berichte II. 1927-1961. Hg.v. Volker Michels. Frankfurt am Main (Sämtliche Werke, Bd.14), 2003, 450 S.
213. Hesse, H. Bibliographie. Primär und Sekundärschrifttum in Auswahl. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1973, 104 S.
214. Hesse, H. Briefe, Erweiterte Ausgabe. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag, 1964, 217 S.
215. Hesse, H. Das Glasperlenspiel. In: Ders.: Die Romane. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt am Main, (Sämtliche Werke, Bd. 5), 2001, 451 S.
216. Hesse, H. Der Dichter und die Zeitstimmung. Betrachtungen über Hermann Hesses „Steppenwolf“. St. Gallen: Fehr, 1944, 51 S.
217. Hesse, H. Der galante Geschmack / Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwellen. Hg. v. Thomas Burgstädt und Andreas Solbach. Dresden, 2001, S. 225 - 274
218. Hesse, H. Der poetologische Begriff in Hermann Hesses Prosawerk. Frankfurt, 2010, 299 S.

219. Hesse, H. Der Steppenwolf, Narziss und Goldmund, Die Morgenlandfahrt / Ders.: Die Romane. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt am Main, 2001 (Sämtliche Werke, Bd. 4), 524 S.
220. Hesse, H. Deutsche Taschenbuch, München: Verlag Gmbh& Co. KG, 2002, 144 S.
221. Hesse, H. Dichter, Sucher, Bekenner. München, 1978, 205 S.
222. Hesse, H. Dichtung und Gedanke. Stuttgart: Frommann, 1947, 96 S.
223. Hesse, H. Die Bilderwelt seines Lebens. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975, 344 S.
224. Hesse, H. Die Erzählungen 1911-1954. Hg. v. Volker Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001 (Sämtliche Werke, Bd. 8), 294 S.
225. Hesse, H. Die poetische Dimension seines Erzählens. Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2012, 312 S.
226. Hesse, H. Eigensinn macht Spaß. Individuation und Anpassung. Ausgew. u. hg. v. Volker Michels. Frankfurt am Main, 2002 (zuerst 1986), 403 S.
227. Hesse, H. Eine Bibliographie. Bern, München: Francke 1962, 350 S.
228. Hesse, H. Francesco Petrarca: Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts. München, 2003, 223 S.
229. Hesse, H. Hermann Hesse in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (Reinbek:) Rowohlt, 1981, 197 S.
230. Hesse, H. Hermeneutik // Reallexikon der deutsche Literaturwissenschaft. Hg. v. Harald Fricke. Bd. 2. Berlin, 2003, S. 29-31
231. Hesse, H. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung – VI. 1975, (Sammlung Metzler. 136), Stuttgart, 79 S.
232. Hesse, H. Karl Eugen Eiselen / Die Erzählungen 1900-1906. Frankfurt am Main: 2001, 619 S.
233. Hesse, H. Leben, Werk, Zeit. Berlin: Verlag der Nation (1974), 5 Aufl. 1982, 551 S.
234. Hesse, H. Literatur, 21. Jahrgang, Dusseldorf: Michael Limberg, 2014, 640 S.

235. Hesse, H. Rosshalde, Knulp, Demian, Siddhartha // Ders.: Die Romane. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt am Main, 2001 (Sämtliche Werke, Bd. 3), 257 S.
236. Hesse, H. Saturns Spuren: Aspekte des Wechselspiels von Melancholie und Volkskultur in der Frühen Neuzeit. Frankfurt, 2001, 154 S.
237. Hesse, H. Sein Leben und sein Werk. Berlin: S. Fischer, 1927, 242 S.
238. Hesse, H. Unterm Rad. Roman mit einem Kommentar von Heribert Kuhn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, 288 S.
239. Hesse, H. Über das Leben. In: Ders.: Betrachtungen und Berichte I. 1899-1926, (Sämtliche Werke, Bd. 13), Frankfurt am Main: Hg. v. Volker Michels, 2003, 202 S.
240. Hesse, H. Vom Bücherlesen / Hesses Erinnerungen. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 367-372
241. Hesse, H. Vom Wesen der Musik in der Dichtung. Stuttgart: Silberburg-Verlag, 1957, 120 S.
242. Hesse, H. West-östliche Dichtung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1957, 59 S.
243. Hesse, H. Zur Entstehung von Hesses Der Steppenwolf // „Höllnreisen durch mich selbst“, Hermann Hesse. Siddhartha. Steppenwolf. Zürich: Hg. v. Regina Bucher, 2002, S. 139-158
244. Hilscher, E. Thomas Mann. Leben und Werk. Berlin: 1986, 366 S.
245. Hoffmiller, J. Fiorenza // Die Gegenwart, Jhrg. 69, 1906, S. 44-59
246. Holscher, T. Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 9-19
247. Holthius, S. Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen: Stauffenburg, 1993, 117 S.
248. Holzappel, H. Subversion und Differenz. Das Spiegelmotiv bei Freud. Thomas Mann Rilke und Jacques Lacan, Essen. Die blaue Eule, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, 317 S.
249. Hucke, K.H. Der integrierte Außenseiter: Hesses frühe Helden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, 202 S.
250. Ilgenstein, H. Neue deutsche Romane // Die Gegenwart, 1903, Jhrg. 64, 359 S.

251. Imdahl, M. Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei. Abstraktion und Konkretion / Poetik u. Hermeneutik, Bd. 2. München, 1966, S. 112-123
252. Ingarden, R. Betrachtungen zum Problem der Objektivität, Zeitschrift für philosophische Forschung, 1967, Heft I und II, S. 243-260
253. Ingarden, R. Das literarische Kunstwerk: Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1931, S. 260 - 272
254. Ingarden, R. Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967. Tübingen: Max Niemeyer, 1969, 261 S.
255. Ingarden, R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen: Max Niemeyer, 1968, 364 S.
256. Iser, W. Das Fiktive und Imaginäre: Perspektive literarische Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 515 S.
257. Iser, W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung, München: Fink, 1976, 357 S.
258. Iser, W. Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Buyan bis Beckett. München: Fink, 1972, 420 S.
259. Iser, W. Die Appelstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz, 1970, 189-227 S.
260. Iser, W. Funktionen des Fiktiven // Poetik und Hermeneutik 1983, № 10, S. 102-128
261. Iser, W. Immanente Ästhetik // Ästhetische Reflexion in „Poetik und Hermeneutik II“, München, 1966, S.395-418
262. Iser, W. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, 251 S.
263. Iser, W. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 424 S.
264. Iser, W. Soziologische Aufklärung // Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme, Orladen, 1982, S. 203-219

265. Iser, W. Theorie der Literatur, Bd. 182: Eine Zeitperspektive. Konstanz, 1992, S. 253-276
266. Jauß, H.R. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Konstanz, 1967, in: Rainer Warning [Hg.], Rezeptionsästhetik, München: Fink, 2 1979, S. 126-162
267. Jauß, H.R. Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols. In: Romanische Forschungen 77, Stuttgart, 1965, S.174-183
268. Jauß, H.R. Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung. Tübingen, Bd. IV A und D, 1959, S. 219-234
269. Johann, K. Grenze und Halt Der Einzelne im "Haus der Regeln". zur deutschsprachigen Internatsliteratur, Heidelberg: Universitätsverag Winter, 2003, 727 S.
270. Joyce, J. Das Porträt des Künstlers als junger Mann, Suhrkamp, aus dem irischen Englisch übersetzt von Friedhelm Rathjen. Zürich: Manesse, 2012, 348 S.
271. Kadelbach, A. Was ist das? / Ein neuer Blick auf einen berühmten Romananfang und die Lübecker Kathehismen, "Buddenbrooks": Neue Blicke in ein altes Buch, Hrsg. von Manfred Eikholter und Hans Wisskirchen. 190. Begleitband zur neuen ständigen Ausstellung "Die Buddenbrooks" - ein Jahrhundertroman im Buddenbrookshaus. Lübeck: Dräger Druck, 2000, S. 36-47
272. Kashiwagi, K. Festmahl und frugales Mahl. Nahrungsrituale als Dispositive im Werk Thomas Manns, Freiburg in Breisgau: Rombach, 2003, 197 S.
273. Kayse, W. Wer erzählt den Roman / W. K.: Die Vortragsreise, Studien zur Literatur, Bern: Francke 1958, S. 82-101
274. Kemper, D. Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode. Germanistisches Jahrbuch GUS "Das Wort", Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.161-202
275. Kerr, A. Thomas Mann. Fiorenza. In: Der Tag. 5.01.1913

276. Klaus, G. Die Macht des Wortes. Ein Erkenntnis-theoretisch-pragmatischer Traktat, 4. Auflage, Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1968, 199 S.
277. Klotz, V. Ovids Metamorphosen als Proto-Novellistik. Zur Vor- Vorgeschichte des "Dekamerones" und seiner Nach-Nachfolger, Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 18, Berlin, 1994, S. 71-92
278. Körner, J. Erlebnis – Motiv – Stoff // Von Geiste neuer Literaturforschung. Festschrift für Oskar Walzel, hrsg. von J.Wahle und V.Klemperer. Potsdam: Wildpark, 1924, S. 378-394
279. Koopmann, H. Die politische Essayistik: Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart: Kröner, 1990, 997 S.
280. Koopmann, H. Thomas Mann: „Buddenbrooks“ Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1995, 96 S.
281. Kory, B.P. Hermann Hesses Beziehung zur Tiefenpsychologie. Traumliterarische Projekte. Studium zur Germanistik. Band 4, Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2003, 307 S.
282. Koselleck, R. Kritik und Krise. Eine Pathogenese der bürgerlichen Welt. Freiburg, 1959, 154 S.
283. Krüger, H.A. Romane / Die schöne Literatur, Jhrg. 3, Nr. 2, 18.01.1902, S.19-25
284. Kurzke, H. Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. München: Beck C.H., 2001, 671 S.
285. Kurzke, H. Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, 3. Auflage, Frankfurt am Main: Beck C.H., 2010, 366 S.
286. Lachmann, R. Gedächtnis und Literatur: Intertextualitaet in der russischen Moderne Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, 397 S.
287. Lammert, E. Thomas Manns Buddenbrooks // Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart hrsg. von Beno von Wiese, 2 B-de, Bd. 2, Düsseldorf: Bagel, 1963, S.190-233

288. Lindhoff, L. Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart: Weimar Metzler, 1995, 192 S.
289. Lorenz, M. Buddenbrooks // Preußische Jahrbücher, Jhrg. 110, 1902, S. 149-152
290. Lublinski, S. Thomas Mann: Die Buddenbrooks. Verfall einer Familie / Berliner Tageblatt, 13.09.1902, 6 S.
291. Lück, G. An Hermann: Der Leser als Produzent. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009, 200 S.
292. Mach, E. Die Analyse der Empfindungen. Jena, 1918, 323 S.
293. Mann, Th. Briefe 1889-1936. Hrsg. von Erika Mann, Weimar: Aufbau-Verlag, 1965, 431 S.
294. Mann, Th. Briefe an Otto Grautoff 1884-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Herausgegeben von Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag, 1975, 320 S.
295. Mann, Th. Mann, Heinrich: Briefwechsel 1900-1949. Herausgegeben von Hans Wysling. 3., erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag, 1995, 608 S.
296. Mann, Th. Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer 1932-1955. Herausgegeben von Peter de Mendelssohn. Mit einem Vorwort von Gottfried Bermann Fischer und Vorbemerkungen des Herausgebers, Frankfurt am Main, 1973, 891 S.
297. Mann, Th. Buddenbrooks. Verfall einer Familie, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1981, 819 S.
298. Mann, Th. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1992, 128 S.
299. Mann, Th. Der Zauberberg. Roman (1924). (Fischer Taschenbuch Verlag 800/1, 800/2). Zwei Bände. Frankfurt am Main, 1975, 1120 S.
300. Mann, Th. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. (Stockholmer Gesamtausgabe), 1967, 667 S.

301. Mann, Th. Fiorenza. Drei Akte (1906). Mit einem Nachwort von Winfried Hellmann. (Schulausgabe), Frankfurt am Main: S. Fischer, 1959, 115 S.
302. Mann, Th. Gesammelte Werke in 13 Bänden, Frankfurt am Main, 1974
303. Mann, Th. Königliche Hoheit. Roman. (1909). (S. Fischer Sonderausgabe). 1970, 7-10 Tsd. Frankfurt am Main, 1975, 384 S.
304. Mann, Th. Köpfe des 20. Jahrhunderts, Bd.45, Berlin: Colloquium Verlag,, 1975, 492 S.
305. Mann, Th. Kunst, Kritik und Politik 1983-1913. Author: Höbusch H., Tübingen und Basel: Francke Verlag,, 2000, 201 S.
306. Mann, Th. Lotte in Weimar. Roman. (1939). (S. Fischer Sonderausgabe), Frankfurt am Main, 1975, 408 S.
307. Mann, Th. Notizbücher, Edition in zwei Banden: Notizbücher 1-6, eben von Hans Wysling und Yvonne Schmidli, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1991, B 1, 308 S.
308. Mann, Th. Sämtliche Erzählungen (S. Fischer Sonderausgabe), 1974, 766 S.
309. Mann, Th. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Bd. 3, Frankfurt am Main: Fischer, 1968, 379 S.
310. Mann, Th. Selbstkommentare: "Buddenbrooks". Informationen und Materialien zur Literatur. Mann T. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990. 166 S.: Tonio Kröger. Novelle. (1903). 1965, 87 S.
311. Mann, Th. Wirkung und Gegenwart, aus Anlass des hundertsten Geburtstages am 6.Juni 1975, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2014, 79 S.
312. Mannheim, K. Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus, Darmstadt, 1958, 422 S.
313. Martens, K. Der Roman einer Familie. Buddenbrooks – Verfall einer Familie. In: Das literarische Echo, Jhr. 4, Nr. 6, Dezember 1901, S.380-383
314. Martens, K. Tristan. In: Das literarische Echo, Jhr. 5, 1903, S. 1251-1363
315. Meerheimb, H. von: Neue Romane / Monatsblätter für deutsche Literatur, 1901, 216-219 S.

316. Mendelssohn, P. Der Zauberer, a.a.O., Bd.1, Valet, Hans Rudolf: Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, S. Fischer, 1996, S. 112-116
317. Mendelssohn, P. Der Zauberer, a.a.O., Bd.2, 1073 S.
318. Mendelssohn, P. de 1996: I 717-719, und Wysling&Schmidlin 1997, S. 110-222
319. Mendelssohn, P. de 1996: II 1110 f., Bilse und ich, zum Prozess, 1906, S. 1098-1112
320. Michels, V. Autobiographische Schriften II, Frankfurt am Main: 2003, S. 101-106
321. Michels, V. Hermann Hesses "Der Steppenwolf", Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 353-376
322. Michels, V. Zur Aktualität von Hermann Hesses Glasperlenspiel / Begleitheft zur 2. Aufl. der Jubiläumsausgabe von Hesse, Hermann: Das Glasperlenspiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, 299 S.
323. Mileck, J. Hermann Hesse. München: Al Verlag, 1987, 397 S.
324. Mileck, J. Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 373-374
325. Miltenberger, A. Verborgene Strukturen in erzählenden Texten von 1900-1950, München: Herbert Utz Verlag. Wissenschaft, 1999, 180 S.
326. Minder, R. Kadettenhaus, Gruppendynamik und Stilwandel von Todenbruch bis Rilke und Musil, Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich Fünf Essays. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1962, S.76-95
327. Mog, P. Opfertode. Hesses „Untern Rad“ und die literarische Schulkritik der Jahrhundertwende, Hermann Hesse 1877-1962-2002 Tübingen: Attempo Verlag, 2003, S. 13-25
328. Molk, U. Das Dilemma der literarischen Motivforschung und die europäische Bedeutungsgeschichte von Motiv, Romantisches Jahrbuch, 42, Berlin, 1991, S. 91-120
329. Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie. Hrsg, V. Hans Sperber und Leo Spitzer. Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie Leipzig: Reiseland, 1918, 123 S.

330. Mukařovský, J. Kapitel aus der Ästhetik. Die Kunst als semiologisches Faktum, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, 146 S.
331. Naumann, W. Auflassung und Neugeburt in Goethes "Faust" // Das neuzeitliche "Ich" in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts, Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium. München: Wilhelm Fink Verlag, 1988, S.156-194
332. Nemenyi, E. Buddenbrooks // Ernsten Wollen, Jhrg. 5, 1904, S. 373-377
333. Nisslmüller, T. Rezeptionsästhetik und Bibellese: W. Iser's Leser-Theorie als Paradigma für die Rezeption Biblischer Texte. Regensburg, 1995, 296 S.
334. Ohl, H. Ethos und Spiel: Thomas Manns Frühwerk und die Wiener moderne, Rombach: Rombach Wissenschaft, 1995, 179 S.
335. Petersen, J.H. Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung-Typologie Entwicklung. Stuttgart: Metzler, 1991, 424 S.
336. Pfeifer, M. Hesse-Komentar sämtlichen Werken. München: Winkler, 1986, 419 S.
337. Pfister, M. Konzepte der Intertextualität / Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 52-58
338. Piel, E. Die Schrecken der wahren Wirklichkeit. Das Problem der Subjektivität in modernen Literatur. München: Beck, 1978, 283 S.
339. Popper, K.R. Naturgesetze und theoretische Systeme. S. 43-60 in: Gesetz und Wirklichkeit. Wien: Tyrolia, 1949, 298 S.
340. Rache, P. Sechs Novellen / Hamburger Fremdeblatt, 28.03.1903
341. Rank, O. Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse, Frankfurt am Main: Fischer Tagebuch Verlag, 1988, 220 S.
342. Rasch, W. Aspekte der deutschen Literatur um 1900. Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Herausgegeben von Viktor Zmegac Königstein, Königstein: Verlag Anton Hain Meisenheim GmbH, 1981, S. 18-48
343. Rilke, R.M. Thomas Manns „Buddenbrooks“ / Bremer Tageblatt und Generalanzeiger, 16.04.1902

344. Robles, I. Unbewältigte Wirklichkeit. Familie, Sprache, Zeit als mythische Strukturen in Frühwerk Thomas Manns, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003, 239 S.
345. Rodi, F. Anspielungen. Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten / Poetica 7, Berlin, 1975, S. 17-26
346. Rothmann, R. Stier: Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 271 S.
347. Ritter, J.G.K. (Hg) Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd.5 /J Ritter, Darmstadt, 1980, 1024 S.
348. Ryan, J. Umschlag und Verwandlung, München: Winkler, 1972, 170 S.
349. Schaukal, R. Der kleine Herr Friedemann / Die Gesellschaft- Jhrg. 14, Nr. 3, 1898, S. 1111-1115
350. Schneider, Ch. I. Das Todesproblem bei Hermann Hesse. Marburg: Elwert, 1973, 360 S.
351. Schopenhauer, A. Die Welt als Wille und Vorstellung, Leipzig, 1991, 676 S.
352. Schönhoff, L. Morituri / Der Tag, 11.01.1902
353. Schröter, K. (Hrsg): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit, Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1969, 556 S.
354. Seckendorf, K. Von Hermann Hesses propagandistische Prosa. Bonn: Bouvier, 1976, 218 S.
355. Simmel, G. Tendenzen im deutschen Leben und Denken seit 1870, Simmel G. Schopenhauer und Nietzsche (1907). Hamburg: Junius- Verlag, 1990, 354 S.
356. Solbach, A. Kontrolliertes Risiko / Die poetologische Problematik in Hesses Frühwerk. Frankfurt am Main: 2004, S.134-154
357. Sommer, R. Funktionsgeschichten. Überlegungen zur Verwendung des Funktionsbegriffs in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner terminologischen Differenzierung. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 40, 2000, S. 319-341
358. Stammen, T. Thomas Mann und die politische Welt /: Koopmann, Helmut (Hrsg): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart, 1990, S.18-53
359. Steiger, E. Tristan / Die Freistatt, Jhrg. 5, N-17, 1903, 330 S.
360. Stempel, W.D. Beiträge zur Textlinguistik. München: Fink, 1971, 216 S.

361. Stephens, A. Wie beim Eintritt in ein anderes Leben / Geburtsmetapher und Individualität bei Kleist, Das neuzeitliche "Ich" in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium. München: Wilhelm Fink Verlag, 1988, S. 195-217
362. Stockmann, A. Die verbreitetsten Romane des letzten Jahres // Stimmen aus Maria-Laach, Jhrg. 68, 1904, 564-565 S.
363. Striedter, J. Transparenz und Verfremdung. / Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion, Hg. W. Iser, Poetik und Hermeneutik II, München, 1966, S. 263-296
364. Tynjanov, J. Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur. In: Translation Studies, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, S. 7-36
365. Tynjanov, J. Über literarische Evolution. In: Translation Studies, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967 S. 37-60
366. Tynjanov, J. und Jakobson R. Probleme der Literatur-und Sprachforschung in Kursbuch 5. Tübingen, 1966, in Original -1928, S. 13-22
367. Veget, H.R. Die Erzählungen / Koopmann, Helmut (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart, 1990, 537 S.
368. Veget, H.R. Thomas-Mann-Kommentar. Zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler Verlag, 1998, 350 S.
369. Vargas, L. M. Die ewige Orgie. Flaubert und Madame Bovary, Reinbek bei Hamburg, 1991, 234 S.
370. Vietta, S. Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart: J.B.Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1992, 361 S.
371. Vodicka, F. Die Struktur der literarischen Entwicklung, München: Fink, 1976, 319 c.
372. Vodicka, F. „Struktura vivoje“ in Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk, Prag, 1969, 323 S.
373. Wagner-Braunsdorf, M. Die Behandlung des Christentums in Thomas Manns: „Buddenbrooks“ // Die Reformation, Jhrg. 3, 1904, S.427-429

374. Wagner-Egelhaaf, M. *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1971, 335 S.
375. Warning, R. *Opposition und Kasus – Zur Leserrolle in Diderots*, hg. Düsseldorf: K. Heitmann, 2012, 156 S.
376. Weinrich, H. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart, 1964, S. 102-106
377. Weiß, J. *Thomas Mann // Christliche Welt*, Jhrg.17, 17, 1903, Nr. 40, S. 952-955
378. Wellek, R./ Warren, Au. *Theorie der Literatur*. Frankfurt-Berlin, 1963, 418 S.
379. Wende, W. *Aufsätze und Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2004, S.202-223
380. Wenzel, G. *Novalis in den Anschauungen von Ricarda Huch, Thomas Mann und Hermann Hesse*, Halle an der Saale: Stekovics, 1997, 96 S.
381. Wilda, O. *Thomas Mann // Nord und Süd*, Jhrg. 28, 1904, S. 347-356
382. Willi, R.B. *Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman „Joseph und seine Bruder“*. Köln; Wien: Böhlau, 1971, 312 S.
383. Wilpert, G. *Die Rezeptionsgeschichte*. Hamburg: 2001, 319 S.
384. Wißkirchen, H. *Thomas Manns Werk in der europäischen Literaturkritik*. Stuttgart, 1990, 877 S.
385. Wohmann, G. *Mord durch allmähliche Vergiftung. Hermann Hesses „Unterm Rad“*, *Zwischen Eigen Sinn und Anpassung: Aussenseitertum im Leben und Werk von Hermann Hesse; Berichte und Referate / 10. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1999*. Hrsg. Von Michael Limberg, Bad Liebenzell; Calw; Gegenbach: Verlag Bernhard Gegenbach, 1999, S. 17-23
386. Wolf, Y. *Risikoleben und Textsicherheit / Hermann Hesses Narziss und Goldmund*. Solbach, 2004, S. 285-304
387. Würzbach, N. *Theorie und Praxis des Motiv-Begriffs. Überlegungen bei der Erstellung eines Motiv-Index an Child-Korpus*, *Jahrbuch für Volksliedforschung* 38, Frankfurt am Main, 1993, S. 64-89

388. Wysling, H. „Mythos und Psychologie“ bei Thomas Mann. Zürich: Polygraphischer Verlag AG, 1969, 23 S.
389. Wysling, H. Narzissmus und illusionäre Existenzform. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, 233 S.
390. Zimmermann, R. Lübeck im Roman der Gegenwart. Thomas Mann. Die Buddenbrooks, 1901. Ida Boy-Ed, Ein königlicher Kaufmann, 1910 // Preußische Jahrbücher, Jhrg. 141/142, Frankfurt am Main, 1910, S. 345-346
391. Ziolkowski, T. Der Schriftsteller Hermann Hesse. Wertung und Neubewertung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, 271 S.
392. Ziolkowski, T. Hesses Geschichtephilosophie, Hermann Hesse und die literarische Moderne. Aufsätze und Materialien Frankfurt am M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2004, S. 68-85
393. Ziolkowski, T. James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa / Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 35/4, Stuttgart, 1961, S. 594-616
394. Zmegac, V. Zum literarhistorischen Begriff der Jahrhundertwende (um 1900) / Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Herausgegeben von Viktor Zmegac. Königstein/Ts.: Verlagsgruppe Athenäum - Hain - Scriptor - Hanstein: Verlag Anton Hain Meisenheim GmbH, 1981, S. 594- 616

словари:

395. Almanca-azərbaycanca lüğət. İkinci nəşr / Red.: Çərəkəz Qurbanlı. Bakı: Şərq-Qərb, 2007, 647 s.
396. Almanca-azərbaycanca izahlı beynəlmiləl iqtisadi terminlər lüğəti. Pirnəzərova G. Bakı: 2010, 143 s.
397. Немецко-русский фразеологический словарь (составители: Л.Э.Бинович, Н.Н.Гришин). М.: Русский язык, 1975, 656 с.
398. Duden - Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim, 2011, 2112 S.
399. Grimm, J. und W. Deutsches Wörterbuch. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, Bd. 4, 1984

400. Pons. Kompaktwörterbuch für alle Fälle. Klett. 2002, 607 S.
401. Sprichwörterbuch/ Bibliographisches Institut, Bd. I-II. Leipzig, 1970, 152 S.
402. Wahrig. Wörterbuch der deutschen Sprache. Renate Wahrig-Burfeind (Autor).
Deutsches Taschenbuch Verlag, 2007, 1152 S.

Интернет-ресурсы

403. http://studme.org/163705205037/etika_i_estetika/retseptivnaya_estetika
404. http://uchebnikionline.com/literatura/osnovi_literaturoznavstva_ferents_ns/rets_eptivna_estetika.htm
405. http://www.uamconsult.com/book_855_chapter_9_6_RE%D0%A1EPTIVNYJJ_METOD_ISSLEDOVANIJA.html
406. http://www.rusnauka.com/18_DNI_2010/Philologia/69591.doc.htm
407. http://journals.tsu.ru/philosophy/&journal_page=archive&id=1282&article_id=22255

