

ВОПРОСЫ РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ

В данной статье рассматривается проблема рецепции литературного произведения, исследуются основные законы и механизмы художественного восприятия. Основные вопросы: анализ эстетической реакции, текстовые стратегии, направляющие чтение, влияние общественно-культурной жизни на литературный текст. В рамках обозначенного подхода анализируется рассказ «Пьер Менар — автор Дон-Кихота» Х. Борхеса, что позволяет наглядно проиллюстрировать выдвигаемые автором постулаты. Ошибка основных теорий литератур — заключается в том, что, исследуя контекст, идеологию автора, форму, содержание, они часто упускают из виду рецептивный опыт, т.е. само событие текста. Статья опирается на монументальные исследования в этой области констанцской рецептивной школы во главе с В. Изером, Х. Яуссом.

Долгое время традиционная эстетика и теория литературы подходила к оценке литературного произведения с точки зрения объекта. Различные школы и концепции представляли свое уникальное видение произведения, из-за чего часто возникали теоретические разногласия. Возможно ли объективно оценить произведение искусства? Какое толкование окажется истинно верным? На эти и многие другие вопросы пытается ответить рецептивная эстетика. Данная дисциплина концентрирует свое внимание не на литературном произведении как таковом, а на проблеме художественной коммуникации. Основной тезис: литературное произведение не существует отдельно от его читателя. Акт чтения — это всегда диалог, встреча читателя и литературного произведения.

Предпосылки рецептивного подхода существовали с давних времен. В первую очередь, это теоретическое осмысление художественного восприятия Аристотелем и его понятие катарсиса (очищение души зрителя с помощью аффектов сострадания и страха). Платон говорит о «магнетической силе» искусства, держащей в своей власти воспринимающего, рассуждает о возможном воздействии искусства на душу зрителя и, вследствие этого, необходимости введения цензуры как меры оценки произведения. Существовавшие в древности понятия апатии, симпатии и др. возрождаются в современных литературных теориях, исследованиях многозначности текста и художественной рецепции.

Разработка проблемы восприятия и чтения, намеченная рецептивной эстетикой, имеет под собой твердую теоретическую наследственность. Можно проследить линию преемственности и определенные теоретические отпочкования, лежащие на периферии основной традиции: это феноменология Э. Гуссерля, берущая свои истоки в гештальт психологии, эстетика Р. Ингардена, гештальт теории Ф. Перлза, герменевтика Г. Гадамера и как завершающий этап — рецептивная эстетика Г. Яусса и В. Изера. На другом поле можно выделить ученых-семиотиков, как, например, Р. Барт, У. Эко и Ю. Лотман, исследовавших структуру взаимоотношений человека с искусством.

Тем не менее, сегодня рецептивная эстетика лишь намечает возможные пути своего развития, по-искуснее действенного метода изучения литературного процесса. «Роль читателя» — не проблема интерпретации в чистом виде, но проблема со-бытия и

со-творения художественного текста. Литературное произведение выступает как «пластичный тип», осуществляющий себя в виде множества *реализаций*. Прочтений одного и того же произведения может быть крайнее множество, но все они будут существовать в четких границах, заданных формой и содержанием текста. Для рецептивной эстетики важно то, как читатель реагирует, как отвечает тексту, другими словами, что направляет акт чтения, стимулирует читательские чувства, активизирует творческие способности реципиента. Основные вопросы: анализ эстетической реакции, текстовые стратегии, направляющие чтение, влияние общественно-культурной жизни на литературный текст.

Читатель — завершающее звено литературной коммуникации. Текст — цепочка элементов, которые читатель приводит в движение. Испанский литературовед, член международной группы исследователей античной и современной поэтики и риторики А. Л. Эйре, утверждает, что читатель играет главную роль в процессе литературной коммуникации потому, что: 1. литературное произведение — это вид диалога между автором и читателем на базе литературного текста; 2. литературное произведение не существует до тех пор, пока не будет прочитано, принято, прокомментировано и рекомендовано [1].

Большой интерес к проблеме читательского восприятия на протяжении XX века проявляет и ряд писателей (В. Набоков, П. Валери, Х. Бохес, Х. Кортасар, М. Павич и др.); основная цель — стимулировать интерес читателя, сделать его активным участником (персонажем) литературного произведения. Интересна мысль И. Эренбурга о том, что чтение — неотъемлемая часть любой литературной работы, в которой читатель проделывает то же, что сделал писатель: сочиняет, пополняет текст книги своими ассоциациями, воспоминаниями, догадками, чувствами и мыслями [2].

Видный французский писатель Поль Валери в своих критических статьях обращается к проблеме художественного восприятия и роли читателя в литературе. Валери утверждает, что если мы говорим о литературе, необходимо говорить и о читателе. Писатель затрагивает проблемы контекста чтения (характерные черты эпохи, сообщества, культуры, индивидуальные факторы). Литература, по мнению Валери, зависит от манеры чтения, роли чтения в жизни индивида и общества, в котором он живет [3].

Аргентинец Х.Л. Борхес был не только выдающимся писателем, но и видным критиком и теоретиком литературы. Так же, как и Валери, Борхес особое место уделяет процессу восприятия художественного текста. Для Борхеса чтение — это диалог между читателем и книгой.

Произведение Борхеса «Пьер Менар, автор «Дон Кихота» — одновременно и эссе и «настоящий рассказ». Вымышленный персонаж Пьер Менар (представленный как реальный) пытается сочинить «Дон-Кихота». «Не второго «Дон-Кихота» он хотел сочинить — это было бы нетрудно, — но именно «Дон-Кихота». Излишне говорить, что он отнюдь не имел в виду механическое копирование, не намеревался переписать роман. Его дерзновенный замысел состоял в том, чтобы создать несколько страниц, которые бы совпадали — слово в слово и строка в строку — с написанными Мигелем де Сервантесом». Метод был таким: «Хорошо изучить испанский, возродить в себе католическую веру, сражаться с маврами или турками, забыть историю Европы между 1602 и 1918 годами...». Однако от этого метода пришлось отказаться. Надо было остаться Пьером Менаром и все же прийти к «Дон Кихоту». Далее выясняется, что Менар к «Дон Кихоту» все-таки пришел, т.е. тексты «словарно идентичны», хотя смыслы, которые они выражают, как утверждает Борхес, совершенно различны [4]. Вокруг этого парадокса построено все повествование. Литература оказывается реальнее самого писателя, т.е. художественный текст оказывается неравным самому себе, предполагает больше смыслов, чем в него собирался вложить автор. Борхес утверждает, что каждый писатель так или иначе повторяет своих предшественников, но каждый из таких повторов подразумевает новые смыслы. Читатель одухотворяет текст, наделяет его своим смыслом, как бы заново переписывает его, следуя за авторским замыслом. Писатель отмечает, что книги «пробуждаются по нашему зову. (...) Когда же мы ее откроем, когда книга найдет своего читателя, это уже эстетический феномен. И (...) одна и та же книга меняется уже потому, что меняемся мы...» [5].

Другой аргентинский писатель Х. Кортасар в своем романе «Игра в классики» через рассказчика говорит, что подлинный и единственный персонаж, который его интересует, это читатель. Автор в начале книги предлагает читателю несколько способов прочтения: 1. читать обычным образом и закончить главой номер 56 (за которой следуют дополнительные главы); 2. следовать данной в тексте «схеме чтения», предлагающей читателю другую последовательность глав, раскрывающую иные перспективы. Также подразумевается, что читатель сам может выбрать манеру прочтения, стать активным соучастником произведения. Х. Кортасар рассказывает, что читатели в письмах присылали свои варианты прочтения романа, в которых произведение представало в новых красках, а смысл произведения видоизменялся.

Все произведения Х. Кортасара, в той мере, в какой их понимал сам автор, рассчитаны только на читателя со-участника, для которого чтение в то же время являлось бы и творчеством. Кортасар призывает читателя самому реконструировать текст из предложенных ему частей, призывает его стать «сообщником», «товарищем в пути». Автор через свое alter ego — писателя Морелли так выражает эту мысль: «Читатель мог бы стать соучастником, страдающим тому опыту, через который проходит писатель, в тот же самый момент и в той же самой

форме». Задача не взнуздывать эмоций или каких-либо других чувств, но дать реципиенту строительный материал, «глину», на которой лишь в общих чертах намечено то, что должно быть сформировано, и которая несет в себе следы чего-то, что, возможно, является результатом творчества коллективного, а не индивидуалистического. «Это как бы фасад с дверями и окнами, за которыми творится тайна, каковую читатель-сообщник должен отыскать (в этом-то и состоит общность), но может и не отыскать (в таком случае — посочувствуем ему). То, чего автор романа достиг для себя, повторится (многократно, и в этом — чудо) в читателе-сообщнике» [6].

Книга начинает существовать, только когда ее открывает читатель. Так «Хазарский словарь» М. Павича начинается с белой страницы, на которой изображен могильный камень со словами: «На этом месте лежит читатель, который никогда не откроет эту книгу. Здесь он спит вечным сном».

Другие романы писателя: «Пейзаж, нарисованный чаем» — роман-кроссворд, который надо читать то по вертикали, то по горизонтали; «Последняя любовь в Константинополе» — роман, построенный по схеме гадания на картах Таро: элементы текста надо тасовать и читать на манер раскладывания пасьянса. Структура этих романов предлагает читателю большое количество «дорог» прочтения, стремится уравнивать в правах автора и читателя.

Какую цель преследуют современные авторы, создавая произведения с фрагментарной и порой хаотичной структурой? Новаторские методы авторов (коллаж, монтаж, роман-лабиринт, роман-кроссворд) — это, в первую очередь, попытка привлечь к творчеству читателя, разбудить его мышление, стремление через него открыть новую глубину художественного мира.

Литературное произведение ассоциируется у авторов с картой, дорогой, путем или домом с множеством залов и комнат, в который можно войти с разных сторон и исследовать шаг за шагом. Причем каждый читатель будет по-своему проходить по тому или иному литературному маршруту: выделять как значимое одно и опускать другое, пробуждать к жизни уникальные ассоциации, по-своему реальность произведения. Такое чтение — путешествие, особая «литературная практика», направленная на познание действительности, развитие художественного мышления.

Современные работы по теории литературы и рецептивной эстетике в качестве анализа предпочитают произведения современных авторов, утверждая, тем не менее, что их структурные особенности и специфика восприятия — это крайние проявления тех явлений, которые определяют и произведения классической литературы.

Мы делаем вывод, что литературное произведение не равно самому себе, всегда подразумевает больше, чем в него вкладывает реципиент или же автор, несмотря на свою целостность, содержит в себе множество возможных прочтений. Таким образом, в первую очередь следует говорить об автономности произведения. Исходя из этого положения, в эстетике середины XX века выдвигается концепция «смерти автора», где автор как историческая личность утрачивает свое значение, т.е. критика отказывается от объяснения текста, исходя из обнаружения в произведении «ипостаси Автора» как носителя некой истины произведения и утверждает его многозначность. Автор и читатель практически уравниваются в правах: смысл текста появляется только

в процессе «чтения-письма» (чтения — сотворчества), которое в теории Р. Барта соответствует «*тексту-письму*» и, в свою очередь, противопоставлено «*тексту-чтению*». «*Текст-письмо*» направлен на раскрытие внутреннего потенциала текста, в то время как «*текст-чтение*» — это продукт, ограниченный строгими смысловыми рамками, рассчитанный на считывание единого установленного смысла [7]. Ярко идея «чтения-письма» проиллюстрирована в рассказе «Пьер Менар, автор Дон-Кихота», где главный персонаж отказывается читать текст традиционным способом и в попытке приблизиться к авторскому замыслу начинает его переписывать, сопровождая свое письмо устными ассоциациями и анализируя спорные моменты. Переписав несколько глав из романа «Дон-Кихот», Пьер Менар не искажил ни одного слова, но смыслы, которые он извлекает благодаря своему острому уму и изобретательности, оказываются отличными от тех, которые был извлек из текста современник Сервантеса или любой другой читатель с отличным жизненным опытом. Чтение оказывается глубоко интеллектуальной работой, дарящей наслаждение, и которая не только не уступает письму, но и может его превосходить.

Основная мысль концепции «смерти автора»: человек поработен «диктатом истины» — идеологии социума, что не дает возможности услышать и выразить свой собственный голос, т.е. творчески реализовать себя в процессе чтения. Акт чтения необходимо понимать как «сотворение». Основная теоретическая задача: дезорганизовать искусственно созданную логику единственно возможного значения, раскрыть читателю множественность и открытость текста.

Идея «смерти автора» — это не радикально новое теоретическое положение, но скорее, отражение современного состояния творческого процесса. Видный перуанский прозаик В. Льюса отмечает, что одной из основных заслуг знаменитого французского философа и теоретика литературы Р. Барта, выдвинувшего концепцию «смерть автора», является то, что он показал, как надо читать, понимать и ценить современные экспериментальные произведения типа «Смена кожи» О. Паса или «62 модель для сборки» Х. Кортасара [8]. Продолжая мысль В. Льюсы, можно утверждать, что теория «смерти автора» — это ответ актуальному состоянию развития культуры, где воспринимающий субъект полностью поработен диктатом масс-медиа и социальных институтов, загоняющими его в жесткие рамки потребителя. Такое состояние жизни общества проистекает из «тоталитарного мышления», которое не подразумевает волевого голоса, т.е. возможности ответа. Задача современного автора — «разбудить» читателя, добиться для него оптимальной степени свободы, создать через произведение условия, отвечающие логике познания. Чтение как сотворчество — это не потребление, не желание получить от книги легкое удовольствие, но соучастие.

Концепция «автономности» искусства, возможности диалога с реципиентом была сформулирована еще А. Гумбольдтом: «Всякое произведение искусства, как и создавшего его художника, можно рассматривать как самостоятельный индивид. Это живое целое. Оно имеет внутреннюю силу и жизненный принцип, благодаря которому оно воздействует определенным образом» [9]. Произведение искусства — это полноправная личность, обладающая не только специфическим мышлением, но и жизненной активностью. Произведение становится частью се-

миосферы, способной не только пластично подстраиваться под культурный контекст, но и самой вести активную жизнь в ее пространстве. Хорошо эту мысль сформулировал русский художник-авангардист В.В. Кандинский: «Истинное произведение возникает таинственным, загадочным, мистическим образом «из художника». Отделившись от него, оно получает самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно становится существом. (...) Оно живет, действует и участвует в созидании духовной атмосферы» [10]. Процесс восприятия произведения искусства — это разговор двух реально существующих и мыслящих субъектов.

Что касается теории Р. Барта, то она становится значима в развитии семиотики, проясняет ряд важных моментов «игры структуры» и процесса означивания текста. Для рецептивной эстетики основным является положение о «прозрачности границ» между текстом и читателем, т.е. возможности взаимопроникновения различных элементов дискурса, возможности «множественного прочтения», что не означает языкового и смыслового хаоса, но является залогом новых конфигураций «чтения-письма» (чтения-сотворчества). Свобода такого разговора относительна и в каждом конкретном случае ограничивается рамками диалогических отношений текста и читателя, вписанных в контекст эпохи. Важно понимать, что диалогичность отношений «текст-читатель» утверждает их как равных собеседников, а «прозрачность границ» определяет «открытость» разговора.

Процесс восприятия сопровождается сопоставлением возможных смысловых компонентов в рамках высказывания; определяется динамическими отношениями между текстом и читателем, где каждого можно рассматривать как отдельную подвижную структуру.

Ю. Лотман определяет феномен рецепции как диалог с текстом. Текст — это «интеллект», требующий наличия собеседника. Интеллектуальный потенциал диалога прямо пропорционален интеллекту его участников. Ученый утверждает, что между текстом и читателем существует диалогическая связь: «Текст ведет себя как собеседник в диалоге: он перестраивается (в пределах тех возможностей, которые ему оставляет запас внутренней структурной неопределенности) по образцу аудитории. Адресат отвечает ему тем же — использует свою информационную гибкость для перестройки, приближающей его к миру текста» [11]. Конечный смысл — результат взаимодействия текста и читателя. Для движения вперед, для жизни такого диалога необходима открытость текста и сознания индивида. Аргентинский писатель Х. Кортасар обращается к читателю: «Что Ван Гог твой восторг? Он хотел, чтобы ты стал с ним заодно, чтобы ты нашел в себе силы, как он когда-то, без страха взглянуть в Гераклитов огонь» [12]. Разговор произведения и читателя возможен только при творческой интенции последнего. Реципиент осознает текст как живой, подвижный организм, обладающий огромным интеллектуальным потенциалом, который раскрывается только через активную авторскую позицию.

Отношения «текст-читатель» — это не разговор двух систем в режиме «вопрос-ответ», но диалог смыслов и контекстов, образующий многомерность литературного произведения. Читатель приводит элементы текста в движение, образуются раз-

личные смысловые связи и единства. В процессе рецепции художественное целое оживает. Внутри произведения сосуществуют различные смысловые единства, движение и переплетения которых напрямую зависят от соприкосновения с внешним миром читателя и его общей семиосферой. Т.е., говоря об актуализации произведения, мы говорим о тексте и читателе как об одном организме внутри которого через пассивный синтез различных смысловых единств выкристаллизовывается единая ситуация высказывания.

Рассматривая чтение как смысловую ситуацию, основывающуюся на диалогических отношениях, мы приходим к следующим выводам:

1. Текст — высказывание, существующее в многомерной контекстуальной ситуации. 2. Ситуация высказывания — смысловая плоскость (различные пространственно-временные плоскости), в которой *сосуществуют* однородные и разнородные смысловые единства. 3. Сосуществование — смысловая связь художественных элементов, обладающих способностью к организации различных смысловых единств, порождению новых значений. 4. Образ читателя изначально включен в произведение, определяет собой обратную сторону авторского замысла, включенного в текст.

Акт рецепции не ограничивается расшифровкой денотативных элементов, подразумевает глубокие ассоциативные и коннотативные связи как внутри, так и вне текста. Текст на лингвистическом уровне — всего лишь средство передачи определенной информации, т.е. — герметическая оболочка, которую раскрывает читатель. *На лингвистическом уровне текст — вещь, на внелингвистическом — смысл.* Диалогические отношения связаны с пониманием, со смыслом, разворачиваются во внелингвистической плоскости, которая есть ситуация мысли. Венчающим звеном сосуществования смысловых элементов текста выступает читатель, воспроизводящий и понимающий произведение.

Чтение — понимание другого субъекта. М. Бахтин отмечает, что необходимо различать отношение к вещи и отношение к смыслу, воплощенному в слове или любом другом знакомом материале. «Отношение к вещи, к ее чистой вещественности не может быть диалогическим (...). Отношение к смыслу всегда диалогично» [13]. Мы говорим о тексте как о другом субъекте потому, что его материал — живые, подвижные смысловые элементы, с которыми вступает в общение читатель. Смысловые элементы способны хранить, передавать, вбирать в себя информацию, вопрошают как отдельного читателя, так и социум в целом. Текст раскрывает свой интеллектуальный потенциал только через предрасположенность читателя к разговору. Таким образом, отношение к смыслу — это обращение к другому субъекту; реципиент одухотворяет текст. Читатель ни в коем случае не говорит сам с собой, но оказывается в ситуации общения с реально существующими смыслами, которые способны провоцировать и вопрошать. Правильно утверждение Х. Кортасара о том, что «ничто не завершается и не начинается у того, кто живет в системе, которую определяет лишь сиюминутная сетка координат» (12, 168). Незавершенность текста всегда существует только для читателя и вместе с читателем, так же как и звучание текста — всегда талант и чуткость реципиента, его способность к адекватному творческому воспроизведению. Т.е. именно интенциональность читателя, его стремление к познанию будет залогом становления текста,

внутри которого проявляется пространство для образования новых связей.

Диалогический характер рецепции отсылает нас к проблеме многозначности текста и конкретности прочтения литературного произведения.

Противоречие рецепции текста заключается в том, что восприятие не может быть исчерпывающим, носит выборочный и односторонний характер, а произведение по своей природе многозначно. Реципиент всегда мыслит произведение как определенную систему, поддающуюся познанию и определяющуюся внутренней логикой. Система ограничивает поле возможного восприятия, но так же упорядочивает, делая его доступным. Это не означает сведение смысла к диктату единственного значения, но создает условия, в рамках которых могут сосуществовать смысловые элементы произведения и быть доступными читателю. Произведение, в свою очередь, имеет такую структуру, которая специфицирует себя (подстраивает) для читателя согласно с формой логической системы. Литературное произведение во всем многообразии возможных интерпретаций построено таким образом, который позволяет при чтении обнаружить полное согласие и по средствам соединения разных смысловых пластов воссоздать его целостный образ.

Так, на одном полюсе мы имеем многозначность художественного текста, на другом — односторонний характер восприятия. Ограниченность восприятия не сводит произведение к одному значению, но предполагает другие смыслы, которые в данном прочтении выносятся за скобки, что оставляет тексту его прерогативу быть открытым. Читатель понимает, что пространство диалога не может быть исчерпано, всегда остается определенная двусмысленность и недосказанность, что легко доказывается повторным прочтением данного текста, при котором диалог будет проходить уже в других обстоятельствах и скрывать за собой другие смыслы. Как отмечает Р. Барт, задача реципиента — попытаться уловить и классифицировать (ни в коей мере не претендуя на строгость) не все смыслы текста (это было бы невозможно, поскольку текст бесконечно открыт в бесконечность: ни один читатель, ни один субъект, ни одна наука не в силах остановить движение текста), а скорее те формы, (...) через которые идет возникновения смыслов. (...) Наша цель — помыслить, вообразить, пережить множественность текста, открытость процесса означивания [14]. С точки зрения читателя, важно само представление об открытости диалога, возможности высвечивания новых перспектив. В этом отношении ситуация чтения практически адекватна ситуации познания, где представление об открытости является основным условием развития научной идеи.

Ошибочно ограничивать текст «единственным значением». Теория «единственного значения», как правило, основывается либо на отсылках к внешнему контексту (референтивной функции), либо на идеологии, что закрывает, обесценивает текст. Очевидно и то, что весь потенциал текста невозможно раскрыть за одно прочтение, но важно само представление о многозначности, представлении о тексте не как о диктате идеи или истины, но как об открытом в мир интеллекте, как о вечно становящемся событии, что определяется личностной интенцией реципиента.

Таким образом, следует избегать основных заблуждений рецептных теорий: 1. крайний прагматизм: произведение имеет один способ его воспроиз-

ведения, который соответствует, как правило, авторской (критической) идее о произведении; 2. крайний субъективизм: каждый читатель волен по-своему интерпретировать текст; воссоздавать текст, подменяя его смысловую основу. В первом случае речь идет о «насилии над текстом», считыванием а-приори заданного смысла, во втором — о вседозволенности интерпретации, где текст лишается не только своей истории, но и искажается авторский замысел. Таким образом, в обоих случаях диалог в системе «текст-читатель» рушится, в результате чего читатель не понимает или искажает смысл написанного. В своем рассказе «Пьер Менар, автор Дон-Кихота» Борхес показывает, что проблема рецепции лежит в диалогическом характере произведения, а текст следует понимать не как застывшее явление, но как вечно становящийся и открытый для интерпретации феномен. На Пьера Менара, главного героя рассказа, решившего переписать «Дон-Кихота», оказали влияние два текста «неравного достоинства»: фрагмент из Новалиса, где говорится о полном отождествлении написанного с неким автором, и, с другой стороны, — один из тех текстов, которые к примеру, меняют местами авторов и героев, помещают Гамлета на Кеннебьер, а Дон-Кихота на Уолл-Стрит. Новалис утверждает, что, может быть, убежден, что понял автора, только если он в силах полностью отождествиться с ним в любом движении духа, если он способен, не искажая его «своеобычности», перевести и преобразить его на сто разных ладов [15]. Герой Борхеса, переписывая текст, пытается посмотреть на Дон-Кихота глазами Сервантеса, что из-за различия контекстов становится невозможно, но благодаря чему у Пьера Менара устанавливается такой контакт с текстом, в результате которого у него складывается собственное понимание романа, актуальное и важное для него прежде всего как мыслящего субъекта. Пьер Менар воображает, вдумывается в произведение, таким образом приближается к авторскому замыслу, который не есть конечный смысл, но — проводник по тексту, а ситуация диалога «текст-читатель», которая разворачивается в акте рецепции, создает условия для его субъективного и творческого понимания. Опыт Пьера Менара отличается от опыта Сервантеса, от опыта его современников, и поэтому логично утверждать, что при встрече с опытом литературного произведения, с его историей смысл произведения меняется.

Критика, теория литературы не могут ограничить произведение единственным прочтением, не должны накидывать на читателя жесткие категориальные рамки, но, наоборот, вдохновлять читателя на творческое прочтение. Не надо впадать и в излишний релятивизм, где теорию многозначности сводят к

хаосу прочтений. Суть вопроса — понять, что литературное произведение многозначно потому, что находится в постоянной взаимосвязи с внешним миром, с читателем. Акт чтения — это разговор, встреча опыта произведения и читателя. Такие художественные памятники, как «Гамлет», «Божественная комедия», «Дон-Кихот» и др., служат ярким тому подтверждением. Эти тексты до сих пор вызывают полемику среди критиков, служат основой для теоретических анализов, вдохновляют авторов на создание собственных произведений, а ученых и философов наталкивают на новаторские идеи. Читательский отклик на эти произведения говорит об их глубоком интеллектуальном потенциале, «нескончаемом разговоре» читателя и автора, результатом которого является культурное становление не только отдельного индивида, но и общества в целом.

Библиографический список

1. Eire A.L. *Retyrica clásica y teorna literaria moderna*, Madrid: Arco, 1997. P. 51.
2. Эренбург И. Доверенное лицо читателя // Человек читающий, Homo Legens. // Сост. С.И. Бэльза, М.: Прогресс, 1989. С. 78-81.
3. Валери П. Об искусстве, М., Искусство, 1993.
4. Борхес Х.Л. Харьков: Фолио, 1999. С. 82-87.
5. Борхес Х.Л. Поэзия // Человек читающий, Homo Legens. // Сост. С.И. Бэльза. М.: Прогресс, 1989. С. 403.
6. Кортасар Х. Игра в классики: роман, СПб: Амфора, 2002, С. 414-417.
7. Барт Р. S/Z // Вступительная статья: Г.К. Косикова, М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 32-33.
8. M Llosa, *contra viento y marea*, Barcelona: Seix Barral, 1983.
9. Гумбольдт А. фон. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. С. 224.
10. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 99.
11. Лотман Ю.М., Семиосфера, Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2004. С. 219-220.
12. Кортасар Х. Я играю всерьез. М.: Академический проект, 2002. С. 78.
13. Бахтин Н. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. с. 492.
14. Барт. Р. Избранные работы // Вступительная статья: Г.К. Косикова, М.: Прогресс, 1989. С. 426-426.
15. Борхес Х.Л. Проза разных лет. М.: Радуга, 1984. С. 289.

КОВЫЛКИН А.Н., аспирант.

Статья поступила в редакцию 26.12.06 г.

© Ковылкин А. Н.

Книжная полка

Гиленсон Б.А. *История зарубежной литературы конца 19 — начала 20 века*: учеб. пособие / Б.А. Гиленсон. — М.: ИЦ «Академия» 2006. — 480 с.

В учебном пособии освещается одна из наиболее интересных, художественно богатых эпох истории мировой литературы, которая охватывает время от 1860 — 1870-х годов до окончания Первой мировой войны. Характеризуются такие философско-эстетические течения, как натурализм, символизм, импрессионизм и др., а также феномен «новой драмы». Прослеживается взаимодействие словесного искусства с философией, живописью, музыкой.

Для студентов филологических факультетов вузов. Пособие будет полезно для преподавателей старших классов школ и гуманитарных колледжей, а также для всех читателей, интересующихся мировой литературой и культурой.

Рекомендовано УМО.