

УДК 028.6

ОЛЬГА ОРЛОВА

(Полтава)

ОБРАЗ ЧИТАЧА В СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Ключові слова: літературна комунікація, образ читача, образ автора, художнє сприйняття, рецепція, авторські настанови.

Визнання літератури комунікативним актом духовного спілкування людей пов'язане з появою інформаційних і семіотичних теорій ХХ століття. Категорії тексту, автора, читача в теоріях психологічної школи, структуралізму, феноменології, рецептивної естетики, постструктуралізму набули нового значення учасників комунікативного процесу. На відміну від традиційних поглядів на читача, який іде за автором («наче кінь за кучером», за порівнянням Г. Гессе), нові теорії першість у творчому процесі художнього сприйняття надають читачеві, який уступає з автором у діалогічні відносини (у цьому випадку Г. Гессе виділяє два типи читача – «мисливець» та «мандрівник»). Як зазначає М. Зубрицька, «категорія читача опинилася в полі зору практично всіх літературознавчих шкіл та напрямів і стала пунктом перехрестя найоригінальніших теоретичних ідей у літературно-критичній думці ХХ століття» [5, с. 7]. Діалогічну природу літератури набагато раніше інформаційної глобалізації відчували письменники. Лев Толстой писав: «Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известное рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление» [9, с.84-85]. Автор світових шедеврів у коло літературного спілкування окрім реальних своїх читачів помістив і потенційних, які ще не прочитали твору, проте, на думку письменника, теж опиняться під владою одного художнього враження.

З усього розмаїття теорій читача як адресата літературного спілкування виділяються історико-функціональний та психологічний підходи. Історико-функціональний (термін уведений М. Храпченко) аспект зорієнтований на сприйняття художніх творів конкретними читачами різного соціального, професійного статусу та віку. Вивчення та узагальнення читацького досвіду різних історичних епох, окремих регіонів чи соціальних верств дає можливість простежити взаємовплив національних літератур, закономірності сприйняття окремих літературних форм та жанрів, рух читацьких симпатій та смаків. Шляхи впливу літератури на життя суспільства, зокрема життя читачів, вивчаються за допомогою відгуків, листування, мемуарів, щоденників читачів-сучасників. Суттєвим джерелом вивчення історично конкретно читача є дослідження звернень нових поколінь реципієнтів до літератури минулого у вигляді цитат, екранізацій, перекладів. Одним із перших представників історико-функціональної теорії читача вважають О. Білецького, котрий у 20-ті роки закликав до активного вивчення проблеми читача та його ролі в літературному процесі: «...история литературы не только история писателей, но и история читателей, ...без массы, воспринимающей

художественное произведение, немислима и сама творческая производительность, ... история литературы должна интересоваться распространением в массе литературных форм, их борьбой за существование и преобладание в читательской среде» [2, с. 256]. Учений визначив напрями вивчення функціональності читачів – порівняння естетичної цінності творів для читачів-сучасників та читачів наступних поколінь, класифікація літературних явищ кожної епохи за читацькими соціальними та культурно-психологічними групами. О. Білецький уживав термін «фіктивний читач» для позначення узагальненого читача, на якого автор спрямовує «прийоми своєї творчості та поетику» і який у свою чергу впливає на художню систему письменника. До особливої групи читачів учений відносив читачів наступних поколінь, серед яких він виділив групи читачів: ті, що «нав'язують автору свої ідеї», ті, що «нав'язують автору свої образи» та ті, що «беруться за перо». Накреслені О. Білецьким наукові перспективи для літературознавства залишилися нереалізованими, адже дослідження рецепції літератури та проблеми читача набули у той час переважно соціологічного спрямування. Велика теоретична та експериментальна робота з вивчення проблем сприйняття літератури та читача почалася лише з 70-х років у дослідженнях В. Прозорова, Б. Кормана, Ю. Левіна, О. Никифорової, Л. Славиної, П. Якобсона, Ю. Борева, М. Гея, В. Брюховецького, Р. Гром'яка, Г. Сивоконя та інших.

Паралельно з історико-соціологічною оцінкою читача набував розвитку психологічний підхід, започаткований ученням О. Потебні. Ця теорія мала більше наукових перспектив, ніж соціологічна, особливо після досвіду надмірної ідеологізації теорії читача в період соціалістичного реалізму. Представники Харківської психологічної школи ототожнювали процес художнього сприйняття з процесом художньої творчості та надавали читачеві більших привілеїв, ніж автору. О. Потебня писав: «...читач може краще від самого поета осягти ідею його твору. Сутність, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, у невичерпному можливому його змісті» [7, с. 140]. Роль автора в рецептивних теоріях обмежується визнанням енергії дії на читача, активна ж роль організації діалогічного процесу надається лише тому, хто сприймає художній текст, одухотворяючи його власними очікуваннями, уявою, почуттями. Крайнім вираженням такої теорії читача стала позиція постструктураліста Р. Барта, зокрема його відома теза про «смерть автора», парадоксальність якої пояснюється прагненням обмежити авторську присутність у написаному ним тексті до повного її виключення з процесу декодування змісту.

У працях М. Бахтіна теорія читача набула логічного завершення та теоретичного обґрунтування, вона і до сьогодні залишається цілісною естетичною моделлю. Читач, на думку відомого літературознавця, присутній у тексті завжди, різняться лише його позиція та місцезнаходження. Ставлення до героїв твору формує етичну позицію читача, коли він сприймає життя літературних персонажів як життя реальних людей, уживається в їхні проблеми, роздуми та міркування, переносить описані почуття, вчинки та роздуми на власне життя. Естетична діяльність читача починається з моменту, коли він виходить з позиції етичного співпереживання і стає співрозмовником автора. Зустріч читача з автором – це головна його естетична діяльність,

яку М. Бахтін називав співтворчістю. Наявність і рівновага етичного та естетичного характеризують повноцінне художнє сприйняття, про яке мріють митці та до якого прагнуть читачі.

Теорія М. Бахтіна надає підстави для відокремлення типів читачів як учасників літературної комунікації. Етична та естетична діяльність читача є предметом вивчення відповідно соціологічної та психологічної теорій читача. Функціональний аспект вивчення літератури передбачає наявність реального, історично обумовленого читача. Термін «реальний читач» в історико-соціологічному контексті вживається без додаткового оцінного значення, дослідників насамперед цікавить вплив соціального статусу, культурного рівня, віку реципієнта на сприйняття твору, на ступінь проникнення читача в структуру твору. Так, дослідник процесів сприйняття В. Прозоров виділив три рівня змін, що відбуваються з читачем протягом читання – рівень уваги, рівень співучасті, а згодом – рівень відкриття [8, с. 12].

З появою комунікативної теорії літератури читач-адресат набув типологічного розмежування. Реальним або *експліцитним* почали називати читача, не здатного сприйняти всю естетичну повноту авторського послання, якого цікавить лише етичний зміст твору – сюжетні події, вчинки та характери героїв. Експліцитного читача ще називають наївним читачем, який покірно йде за автором, часто не розуміючи його гри, натяків, асоціацій.

Інший тип – читач, здатний сприймати не тільки життєву реальність, зображену у творі, а й відчувати та оцінювати присутність у ній автора. Цей здатний до естетичного спілкування читач сприймає художній текст не як замкнене у собі ціле, а як відкриту систему, діалогічне висловлювання, зорієнтоване на певний тип сприйняття. Ф. Ортега-і-Гассет цінність твору визначає наявністю саме такого типу сприйняття в його структурі: «...на увагу заслуговує лише та книга, яка дає нам відчуття того, що її автор здатний конкретно уявити свого читача, а його читач відчуває міцну руку автора» [5, с. 259]. Ідеться про здатного до естетичної співтворчості читача, який отримав назву «*імпліцитний читач*». Це термінологічне поняття найбільш детально розроблене німецьким рецептивним естетиком В. Ізером у 70-х роках ХХ століття. У своїй теорії читача німецький учений виділив різновиди читача, два з яких (2 та 3) – імпліцитні: 1) реальне історичне обличчя; 2) читач, якого ми уявляємо, виходячи з наших знань про соціальну та історичну ситуацію тієї чи тієї епохи; 3) читач, роль якого запрограмована в тексті [6, с. 221]. Паралельно з терміном В. Ізера «імпліцитний читач» з'явилися інші терміни, які теж позначили читача-адресата, здатного до творчого сприйняття літератури та естетичної діяльності. Польський учений М. Гловинський увів до теорії літератури поняття «віртуальний реципієнт», виділяючи два його різновиди за засобами презентації змісту: «пасивний читач» та «активний читач». Е. Вольф додав до дискусії термін «задуманий читач», а Я. Лінтвельт та В. Шмід – «абстрактний читач». Г. Грімм поділив цю інстанцію на «уявного читача» та «концепціонального читача», останній термін указує на зв'язок із концепцією автора. Б. Корман використовував аналогічний за значенням термін «концепірований читач», парний до поняття «концепірований автор», це ж визначення вживають услід за Б. Корманом сучасні російські дослідники М. Римар та В. Скобелев.

Водночас велика кількість письменників і критиків користуються терміном, наближеним до поняття «імпліцитний читач», але з підкреслено позитивним відтінком – «ідеальний читач» або «зразковий читач». Ю. Лотман, Б. Корман, У. Еко ідеальним читачем називають активного адресата, здатного до співтворчості, до активного літературного комунікування. Таким чином, наявність термінологічної неузгодженості не заважає з'ясуванню функцій діяльності читача, його комунікативного статусу, адже всі терміни підкреслюють абстрактний, узагальнений характер читача, якого не існує в реальності, але існування якого обумовлене законами літературного тексту, усією логікою його структури, для якого, власне, і створюються тексти – імпліцитний, абстрактний, ідеальний, віртуальний, концепірований, уявний. Ідеться про читача, що заглиблюється не тільки в сюжетні перипетії та характери героїв, а й у авторські, приховані в підтексті та переносних значеннях естетичні послання, які «провокують» до співтворчості, до активної естетичної діяльності.

Існує ще один різновид читача – створений автором і введений до системи персонажів – *образ читача*. Існують багаті літературні традиції створення читачів-героїв, яких ще називають «фіктивними читачами», у творах Л. Стерна, Г. Фільдинга, Е.-А. Гофмана, Е. По, М. Гоголя. У романі М. Чернишевського водночас співіснують «проницательный читатель», «простой читатель», «добрейшая публика», кожний з них виконує свою художню функцію прогнозування емоційної читацької реакції на зображуване. Іншою функцією образу читача в структурі твору називають своєрідну форму гри з реальним, емпіричним читачем, з якого автор формує потрібний йому тип читацького сприйняття. За спостереженнями О. Воробйової, образ читача подібно до образу автора «вчитаний» із тексту та виступає як свого роду «маска», роль, що пропонується емпіричному читачеві» [3, с. 59]. Про гру автора з читачем писав Ю. Лотман, визначаючи процес спілкування автора з імпліцитним читачем «конфліктною грою», у ході якої кожен з учасників літературного діалогу намагається перебудувати семіотичний світ свого співрозмовника й водночас прагне зберегти власну самостійність. У художньому творі, як і в будь-якому комунікативному процесі, важливим є баланс взаємної самостійності – суверенність автора та читача.

Творчість Миколи Гоголя надає багатий матеріал для спостереження за взаємодією образу автора та образу читача. Наш геніальний співвітчизник належить до митців ХІХ століття, але моделюванням свого читача, складною грою з ним випередив складні постмодерні читацькі технології ХХ століття. Читацькі інтенції, закладені автором в одну з петербурзьких повістей – «Невський проспект», спонукають реального читача до активної естетичної діяльності. У повісті з перших слів програмується настрої діалогічної розмови, але не задушевної бесіди двох приятелів і не підкресленого благоговіння перед поважними читачами ранніх повістей, перед нами – емоційний виступ-повчання людини, обізнаної з тонкощами столичного життя, перед аудиторією, яка ніколи не бачила головної вулиці північної столиці Росії. Дозволимо собі припустити, що ці люди поки живуть у провінції, а досвідчений столичний мешканець виступає гідом перед наївними провінціалами, які мріють і в перспективі можуть потрапити в Петербург. У безпосеред-

ності захоплення красотою великого міста відчувається провінціальність і самого розповідача. Той, хто народився в Петербурзі й звик до густонаселених центральних вулиць, не буде з такою пристрасністю описувати костюми, аксесуари, рід занять тих, кого бачить на вулиці-сцені: «Вы здесь встретите бакенбарды единственные... Здесь вы встретите усы чудные... Здесь вы встретите такие талии, какие даже вам не снились никогда...» [4, с. 11-12]. Це одивлене сприйняття видає приїжджого, який ніколи раніше не бачив такого параду людей та костюмів. Непетербурзьке походження видає часто повторюване словосполучення «русский мужик», на частотність якого звернув увагу Ю. Барабаш [1]. Тільки житель малоросійської глибинки міг так назвати мужика в центрі Петербурга.

Детальний опис служивого народу, його вбрання, знання часу роботи департаментів і канцелярської ієрархії викривають під маскою розповідача чиновника, розповідь якого пересипана словами канцелярського вжитку: «адрес-календарь», «справочное место», «всеобщая коммуникация», «коллегия». Але, коли яким стає рід занять розповідача, він це спростовує фразою, сповненою прихованою іронією: «Боже, какие есть прекрасные должности и службы! как они возвышают души! но, увы! я не служу и лишен удовольствия видеть тонкое обращение с собой начальников» [4, с. 11-12]. Розповідач, не змінюючи обраної інтонації захоплення, вносить елемент певної загадковості щодо власної особи. Можна назвати це грою розповідача з читачем, який навмисно підводить свого провінційного приятеля до хибного висновку, можливо, для більшої власної значущості.

Під смаки включеного в структуру оповіді читача підлагоджені сюжети про двох приятелів з Невського – Піскарьова та Пирогова, один з яких виконаний у традиціях романтичної історії закоханості, а другий – грубуватою любовною пригоди. Читаючи ці життєві розповіді, читач опиняється у звичному для нього стані – оцінює життєві історії та вчинки героїв, тобто сприймає етичний бік твору. Розмова з читачем не зникає протягом усієї повісті, проте інтонації її постійно змінюються. М. Зубрицька так визначила загальне значення діалогу між автором (розповідачем) із читачем: «...одна з найдавніших традицій та авторських технологій вплітання в структуру тексту звичайної розмови з читачем. Саме ця традиція впродовж історії європейської літератури була, є і, очевидно, надалі буде невичерпним джерелом інтимізації взаємостосунків автора чи тексту з реципієнтом» [4, с. 252]. Сюжетна частина розповіді, особливо перша історія художника Піскарьова, відбувається майже без інтимізації. Лише один раз у роздумах про професію героя інтонація набуває тієї ж пристрасності, як і на початку твору: «Это исключительное сословие очень необыкновенно в том городе, где все или чиновники, или купцы, или мастеровые немцы. Это был художник. Не правда ли, странное явление? Художник петербургский! Художник в земле снегов, художник в стране финнов, где все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно» [4, с. 17]. У цьому емоційному зверненні до читача відчутна особистісна нота. Розповідач наче докоряє читачеві у тому, що той поспішив нависити йому ярлик чиновника, не допускаючи для нього творчого заняття в цьому місті снігів. У зміні настрою розповіді та її інтонації, коли замість краси та яскравості Невського проспекту підкреслюється сірість та блідість

північної столиці, чується авторський голос, який на повну силу зазвучить у фінальному слові про оманний світ петербурзьких ліхтарів. Зміна інтонації розповідача може бути й певним застереженням читачеві на майбутнє – не вважати головним те, що здається таким лише на перший погляд. Історія Піскарьова – не тільки романтична історія наруги над чистим коханням, а й трагедія художника, який заблукав у ним же створеному штучному реалізмі. Йому слід було малювати все життя «бесчувственные мины старух», якщо не зумів зрозуміти та прийняти складну фантазмагорію реальності. Справжній художник (неважливо, петербурзький чи італійський), за авторською логікою, повинен бачити за театральною мішурою та світлом ліхтарів ту силу, яка запалює їхнє облудливе світло.

Інший тип героя в повісті – поручик Пирогов, який прекрасно почуває себе в цінностях реального життя без ускладнень і зайвих роздумів. Розмова розповідача з читачем у цій частині стає більш активною, але змінюється стилістична забарвленість діалогу. В мовленні розповідача з'являється іронія, удавана глибокдумність, відверта гра слів. Автор пропонує читачеві заповнити лакуни в тексті, але вибирає для цього банальні скандальні моменти – уявляти пристрасті обдуреного чоловіка: «Но я представляю самим читателям судить о гневе и негодовании Шиллера» [4, с. 53]. Розповідач начебто закликає читача до роздумів: «Дивно устроен свет наш! Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша! Получаем ли мы когда-нибудь то, чего желаем?» [4, с. 55]. Але високий пафос початку розмови закінчується речами, які не пов'язані ні з долею героїв, ні з грою долі, – рисаками та кулінарними смаками. Розповідач провокує читача, викликаючи в нього відчуття абсурду, дисонансу між високим та низьким, характерним для переважної більшості персонажів повісті, створених із блискучим комізмом. Чого варті описи німецьких майстрів: «Возле Шиллера стоял Гофман, не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера» [4, с. 44]. Для свого наївного читача розповідач намагається все прокоментувати, щоб не переплуталися герої з відомими однофамільцями, але бажання розповідача відділити письменників від ремісників лише підсилює комізм ситуації.

Більшість реплік переконують у складності розповідача, за іронією якою ховається філософська глибина, вміння за життєвими ситуаціями побачити фантазмагоричну гру світла і темряви, божественного й диявольського. Реальний читач не ідентифікує себе з образом наївного читача-провінціала, і в цьому можна побачити стратегію автора, який сам ховається за маску розповідача та пропонує таку ж маску читачеві, за стилістикою повісті «Невський проспект» – скоріше не маску, а капелюшок або сюртук. Відсторонення від образу читача формує імпліцитного читача, здатного зрозуміти авторський підтекст, тонку іронію у зверненнях до того ж «фіктивного читача». Процес читання творів М. Гоголя завжди супроводжує поліфонічне звучання голосів автора, розповідачів, персонажів, читачів, які впливають на сприйняття – у чомусь гальмують, повертають, прискорюють, заперечують, доповнюють. Для письменника це був органічний процес творчості, до якого він запрошував і читача, пропонуючи йому маски, власні коментарі, які, окрім свого прямого призначення, мають ще і прихований момент

гри зі справжнім, рівним автору читачем, здатним зрозуміти його інтонації, настрої, переживання та розвинути їх далі вже у своїй власній естетичній діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барабаш Ю. «Свого языка не знає...», або Чому Гоголь писав російською» / Ю. Барабаш // Слово і час. – 2011. – № 2. – С. 3–17.
2. Білецький О. Об одной из очередных задач историко-литературной науки // Збір. праць: у 5 т. / О. Білецький. – К. : Наукова думка, 1966. – . – Т. 3. – 1966. – С. 255–273.
3. Воробьева О. П. Реализация фактора адресата в художественном тексте в аспекте лингвокультурной традиции / О. П. Воробьева // Филологические науки. – 1992. – № 1. – С. 59–66.
4. Гоголь Н. В. Невский проспект // Собр. худож. произведений : в 5 т. / Н. В. Гоголь. – 2-е изд. – М. : Академия наук СССР, 1960. – . – Т. 3. – 1960. – С. 7–57.
5. Зубрицька М. Homo legens: Читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
6. Ізер В. Процес читання : феноменологічне наближення / В. Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [текст] : научное издание / під ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2002. – С. 349–366. – (Слово. Знак. Дискурс).
7. Потебня А. Из записок по русской грамматике [для студ. фил. фак. пед. ин-тов] / А. Потебня. – М. : Просвещение, 1985. – Т. IV. – Вып. I. – 319 с.
8. Прозоров В. В. Художественный текст и читательское восприятие (К теории вопроса) / В. В. Прозоров // Филологические науки. – 1978. – № 1. – С. 11–17.
9. Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Полн. собр. соч. : в 100 т. / Л. Н. Толстой. – М. : Художественная литература, 1951. – . – Т. 30. – 1951. – 435 с.

ОЛЬГА ОРЛОВА

ОБРАЗ ЧИТАТЕЛЯ В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Статья посвящена одной из важнейших и малоисследованных литературных категорий. «Образ читателя» рассматривается в контексте современных рецептивных теорий и с учетом коммуникативной природы художественного произведения.

Ключевые слова: литературная коммуникация, образ читателя, образ автора, художественное восприятие, рецепция, авторские установки.

OLGA ORLOVA

THE IMAGE OF THE READER IN THE STRUCTURE OF ART WORK

The article deals with one of the most important and unknown literary categories. The «image of the reader» studied in the context of modern receptive theories according to the communicative nature of the art work.

Key words: literary communication, image of the reader, image of the author, artistic perception, reception, author's purpose.

Одержано 29.08.2011 р., рекомендовано до друку 15.11.2011 р.