

ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧЕ ПОНЯТТЯ

Ирина Нагай

Бердянски държавен педагогически университет, Бердянск, Украйна

irinanagay62@gmail.com

ART RECETION AS A LITERARY CONCEPT

Irina Nagay

Berdyansk State Pedagogical University, Berdyansk

irinanagay62@gmail.com

Abstract: *The article specifies the concept of the term “reception”, examines its interpretation in various fields of science; makes an attempt to adapt the term in reference to fiction, researches the influence of different literary schools on the formation of the concept of “reception”. The paper analyzes the interaction between literary text and the reader, the reader’s perception of a literary text. The interest in the reception as in the process of borrowing and adapting society various texts that have arisen in different cultures and at different times, takes place against the background of displacing the interest from the author and the reader to the text. In this context, the work is examined not as an existing artistic value on its own, but as a part of the system in which it (the work) is in interaction with the recipient. As a result, the work is studied as a historically opened phenomenon, whose meaning and value are historically moving, changing and are the subject of rethinking. Literary reception is generally described as the reader’s perception of the artistic text. Such issues have been a part of the historical and literary studies of foreign schools of literary criticism for a long time. Reception comes from the idea that the product fully realizes its potential only in the process of meeting, contacting the literary text with the reader.*

Key words: *art reception, perception, a literary text, analysis, literary concept*

У статті конкретизується поняття терміна “рецепція”, розглядається його тлумачення в різних галузях науки; робить спробу адаптувати цей термін стосовно художньої літератури, досліджує вплив різних літературних шкіл на формування поняття “рецепція”. У статті проаналізовано взаємодію художнього тексту з читачем, сприйняття читачем літературного тексту. Зацікавленість у рецепції, як у процесі запозичення та адаптації суспільством різноманітних текстів, що виникли в різних культурах та в різний час, виникає на тлі витіснення інтересу з боку автора та читача до тексту. У цьому контексті твір розглядається не як сама по собі існуюча художня цінність, а як частина системи, в якій він (твір) перебуває у взаємодії з реципієнтом. В результаті твір вивчається як історично відкрите явище, значення та значення якого історично рухаються, змінюються та є предметом переосмислення. Літературна рецепція загалом описується як сприйняття читачем художнього тексту. Такі питання вже давно є частиною історико-літературознавчих студій

зарубіжних шкіл літературознавства. Прийом походить від думки, що товар повністю реалізує свій потенціал лише в процесі зустрічі, контактування літературного тексту з читачем.

Ключові слова: художня рецепція, сприйняття, літературний текст, аналіз, літературна концепція.

У сучасних літературно-критичних статтях часто зустрічаються звернення до різних видів рецепцій, втім однозначного, чітко визначеного терміну «художня рецепція» на сьогоднішній день немає, що і визначає актуальність даної розвідки. В історії гуманітарних наук проблема сприйняття мистецтва часто вважалася прикладною, а не власне теоретичною. Відтак художньою рецепцією переймалися риторика, мораль, психологія, теорія масової комунікації, які були зацікавлені в результатах впливу мистецтва, а не в осягненні його природи.

Сучасна теорія літератури загострює увагу на тісному взаємозв'язку художніх творів та епохи, національної культури, індивідуальних психологічних особливостей реципієнтів, крізь призму яких здійснюється художнє сприйняття об'єкта (у даному випадку художнього тексту). Таким чином, художня рецепція зумовлена об'єктивними соціально-історичними передумовами і суб'єктивними особливостями читача. Досвід рецептивних досліджень свідчить, що неправомірно розглядати твір як втілення раз і назавжди даної цінності або одного певного і незмінного сенсу. Твір може кожного разу по-різному, по-новому впливати на аудиторію і в синхронному, і в діахронному зрізі. Кожна людина – унікальна і унікальною, тільки їй притаманною, є її рецепція художнього твору. Реципієнтом є кожна людина, бо рецепція, як зазначає фізіологія, є сприйняття навколишньої дійсності за допомогою чутливих нервових утворень – рецепторів. Звичайно, це визначення не є літературним, але його можна вважати основним, базовим, для визначення поняття «рецепції».

Твір, вийшовши з-під пера письменника, стає об'єктом рецепції не лише всередині тієї культури, якій він належить, а й в іншомовних культурах. Результат іншокультурної рецепції завжди значно відрізняється від результату внутрішньокультурної рецепції. Тому вивчення твору має, в ідеалі, враховувати максимально широкий спектр його сприймань, оскільки – тільки в цьому випадку ми зможемо розглядати кожний окремий твір як факт якогось загального феномену – всесвітньої літератури.

Повноцінне розуміння кожної окремої національної літератури неможливе без ставлення до неї як до частинки (органічної і живої) літератури загальної. Особливо актуальним таке ставлення стає через інформацію, внаслідок чого світ перетворюється у єдине інформаційне ціле. Відгуки на найвіддаленіші у просторі події існують у часі поруч із самою подією.

У той же час твір іншомовної літератури, потрапивши в новий контекст і ставши його частиною, бере участь у перебудові всієї парадигми культури, нарівні з творами, створеними всередині неї. Тому кожен твір, який став фактом рецепції іншомовної національної літератури і зазнав переосмислення з погляду нової традиції, виявляється невід'ємним компонентом її історії.

Вивчення літературних зв'язків висвітлює самотність літератури яка сприймає, так і літератури, яку сприймають, оскільки своєрідність явищ завжди яскравіша у порівнянні один з одним. Відтак, про важливість порівняльного вивчення літератур та необхідність створення концепції всесвітньої літератури всередині ХХ століття уже заговорили багато вчених: М.П.Алексеев, В.М. Жирмунський, Д.С. Лихачов, В.І. Кулешов, І.Г. Неупокоєва. У цей час активно проводилися наукові симпозиуми, присвячені питанням порівняльного літературознавства, публікувалися їх матеріали, збірники статей, монографії, у яких були висловлені ідеї, що пропонували принципово новий підхід до розуміння літературного процесу.

Дійсно, не можливо ігнорувати той факт, що між культурами відбувається безперервний обмін інформацією. В.М. Жирмунський підкреслював, що “для історика літератури, який вивчає конкретні випадки літературного впливу, питання про відмінності та їх соціально історичну обумовленість не менш важливе, ніж питання про подібність” (Жирмунський, 1979: 295).

Порівняльне літературознавство (компаративістика) в Європі поступово почало оформлятися у ХІХ столітті, у зв'язку з усвідомленням факту існування “загальної світової літератури”. Суттєву підготовчу роботу тут проробили німецькі просвітителі (Ґете, Гердер, Гумбольдт) і особливо романтики з характерними для їх естетики принципами історизму та універсальності.

На практиці спочатку відбувалося накопичення фактів подібностей, відгуків, контактів між окремими літературами, письменниками, творами. Наступним етапом стала спроба методологічного осмислення предмета і мети порівняльного вивчення літератури. Значним внеском у розвиток цієї проблеми стала праця А.Н. Веселовського “Історична поетика”, з якої надалі вийшла вся школа російського порівняльного літературознавства, а крім того і школи, що склалися в країнах “соціалістичного табору”.

Компаративістський підхід стає до 60-х рр. ХХ ст. одним з найпопулярніших, особливо на Заході. Найбільш впливовими у цей час були французька і американська школи. Американська школа відстоювала ідею про те, що настав час відмовитися від поняття “національної літератури” як застарілого, що відображає “забобони політичного націоналізму” і звернутися до «загального аспекта», тобто

розглядати художній твір як вираження “універсальної” сутності людини взагалі. Французькі компаративісти, навпаки, зосередили увагу на національній специфіці порівнюваних літератур, оголосивши, що компаративістика “спить біля національних рубежів” і покликана вивчати насамперед процеси обміну темами, ідеями і почуттями між двома або кількома культурами.

Французька компаративістика у момент свого виникнення орієнтувалася на природничі науки і їхні методи. Сам термін “*littérature comparée*” виник тут за аналогією з терміном Кюве “*anatomie comparée*” (порівняльна анатомія). І. Тен і Ф. Брюнетьер, що стояли біля витоків компаративістики у Франції, будували свої теорії з урахуванням ідей Ч. Дарвіна і Е. Геккеля. Концепції позитивізму і дарвінізму вплинули на праці вчених наступних поколінь: Ж. Текста, Г. Лансона, Ф. Бальденсперже, П. Ван Тігема. Представники французької школи займалися накопиченням фактичного матеріалу, якому не прагнули давати естетичної оцінки. Вони зосередилися, головним чином, на питаннях “впливів”, і механізми “впливу” цікавили їх більше, ніж механізми “рецепції”.

Російське та українське літературознавство другої половини ХХ сторіччя всіляко намагалося відмежуватися від західної компаративістики, що накопичувала та вивчала конкретні факти міжлітературних зв'язків, і займалася в основному дослідженням типологічної схожості (подібності). Показово, що деякі визначення предмета порівняльного літературознавства вітчизняними дослідниками, взагалі не беруть до уваги контактено-генетичні зв'язки.

Утім, у роботах таких вчених як М.П. Алексєєв, В.М. Жирмунський, В.І. Кулешов, а також А. Діма і Д. Дюрішин, що представляли науку соціалістичних країн, ця односторонність успішно долається. Всі вони пишуть про те, що типологічна схожість (подібність) і генетичні зв'язки, як правило, буває дуже важко механічно розмежувати, оскільки літературний вплив можливий лише у тому випадку, коли в приймаючій культурі визріли передумови для подібного “імпорту”. “Адже саме генетична спорідненість нерідко робить явища однорідними, подібними. І навпаки, явища, що виникають незалежно один від одного, потім притягуються за спорідненістю душ, між ними встановлюються контакти, і взаємодія піднімається на новий щабель”. (Жирмунський, 1979: 112)

Українське літературознавство тривалий час, а саме у добу Київської Русі, мало принагідний характер, а в епоху Ренесансу було латинізованим (подекуди — полонізованим) і в основі своїй відмежованим від національного літературного життя. Лише окремі тогочасні поетики (зокрема “Сад поетичний” М. Довгалевського) зверталися за ілюстративним матеріалом до слов'янських

(давньоукраїнських) текстів. До того ж над авторами цих поетик (особливо наприкінці XVII і протягом XVIII ст.) тяжіла не лише авторитарність “реабілітованих” античних поетик, а й схоластичність християнської ідеології та українофобська політика імперської Росії, яка тримала Україну в колоніальній залежності. Поступовий вихід з такої ситуації розпочався на рубежі XVIII—XIX ст., із зародженням нової української літератури, але ще понад півтора століття українське літературознавство змушене було проходити всі етапи свого наукового становлення в умовах залежності і тому — в напіврозвинутому стані.

В першій третині XIX століття літературно-теоретична думка в Україні розвивалася в річищі естетики. У 10–30-ті роки теорія літератури не розглядалася як окрема наука, а входила до складу поетики та риторики, предметів, які традиційно вивчалися в вишах того часу, зокрема І.С. Рижським, першим ректором Харківського університету. Спираючись на західноєвропейські авторитети, він вважав, що предмет мистецтва, а також основні естетичні категорії є незмінними і вічними. Лише можливості людини виявляти та розуміти суть прекрасного в природі та мистецтві можуть зазнавати змін та саме це впливає на властивості людини відображати природу за допомогою свого таланту. Дуже імпонує думка І.С. Рижського про те, що «нерозумно нехтувати своє власне, якщо воно ні в чому не поступається чужому», тобто варто цінувати переваги свого, національного в житті та творчості.

У 40–60-х роках прихід до літератури таких відомих авторів-літературознавців, як М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш, Я. Головацький та ін., остаточно підтвердив думку про те, що український народ має право на власну літературу.

Микола Іванович Костомаров займає помітне місце в історії українського літературознавства. М. Костомаров першим почав збір та систематизацію вітчизняного історико-культурного матеріалу, опрацювання першоджерел та започаткував створення історії української літератури. На його думку, коріння національної самобутності крилося в багатій українській історії. Оцінюючи зроблений М. Костомаровим огляд творчості майже всіх письменників вітчизняної літератури перших десятиліть XIX століття, можна зробити висновок, що важливість його праці полягає не в кількості розглянутих авторів і творів, а в тих ідейно-естетичних принципах, які вперше були сформульовані в українському літературознавстві. Серед головних вимог до літературного твору Костомаров на перше місце висуває правдивість і оригінальність відображення національного життя та національного характеру персонажів.

Новий крок у розвитку теоретичного мислення в Україні пов’язаний з творчістю геніального вітчизняного поета та мислителя

Тараса Григоровича Шевченка (1814—1861 рр.). Помітним теоретико-естетичним маніфестом, що був націлений на становлення реалізму та народності вітчизняної літератури, стала передмова Т. Шевченка до нездійсненого видання «Кобзаря» (1847 р.). Шевченко одним з перших українців порушує проблему прекрасного, коріння якого він вбачав у реальному житті. «Щоб знати людей, - писав Кобзар, — то треба пожити з ними. А щоб їх списувать, то треба самому стать чоловіком, а не марнотрателем чорнила й паперу. Отоді пишть і друкуйте, і труд ваш буде трудом чесним». Мистецькі ідеали Шевченко вбачав у самій дійсності: «Його (Брюллова. — О. Г.) ідеали сповнені краси й життя, а тому Кобзар бачить їх „такими милими, такими близькими, рідними”» [, 64]. Стоячи на позиціях реалістичного мистецтва, він у той же час послідовно виступає проти натуралізму, або «дагеротипного наслідування природи», відірваних від навколишньої дійсності польотів творчої уяви письменника. У полеміці з польським ученим компаративістики Лібельтом Т. Шевченко відстоював думку, що справжній художник не може керуватися лише власними суб'єктивними уявленнями та бажаннями. Є у Т. Шевченка слушні думки про особливості творчого процесу, роль у ньому художнього домислу. Кобзареві належить також ряд висловлювань про характер і роль принципової й висококваліфікованої літературної критики, зразки якої він подавав, принагідне відгукуючись у «Журнале», листах та деяких інших працях про книги українських, російських і західноєвропейських літераторів. У поняття критики Т. Шевченко вкладав думки народу про мистецькі явища, оцінку їх через бачення простих читачів чи глядачів, що посилювало гуманістичні засади літератури та мистецтва.

Як один із засновників професійної літературної критики в історію українського літературознавства увійшов Пантелеймон Олександрович Куліш (1819—1897 рр.). Особливо плідною була його літературно-критична та історико-літературна діяльність наприкінці 50-х — у 60-ті роки. Епілог до публікації історичного роману «Чорна рада» в журналі «Русская беседа» (1857 р.) «Об отношении малороссийской словесности к общерусской» став його першою спробою здійснити огляд сучасної йому національної літератури.

Якзнавець літератури та історії свого народу, П. Куліш утверджував право українців мати свою власну літературу, бачив обнадійливі перспективи її подальшого розвитку, збагачення стильової та родожанрової системи. Літературознавство й фольклористику («науку словесності» у його термінології) П. Куліш розумів передусім «яко науку самовзнання народнього». Критерієм досконалості художнього твору він вважав, окрім «вірності живопису з натури й глибини сердечного почуття» [, 477], ще й досконалисть, вишуканість форм. Таке класичне поєднання форми та змісту літературознавець вбачав у поемі

Т. Шевченка «Наймичка». Для написання високохудожнього твору необхідна тривала цілеспрямована праця, постійне самовдосконалення митця. Талант необхідно підштовхувати до свідомої праці за законами прекрасного. Вирішальна роль у процесі художньої творчості, на думку П. Куліша, належала мистецькій особистості.

Щодо порівняльного літературознавства, його розвиток в Україні тісно пов'язаний з іменами І. Драгоманова, М. Дашкевича, І. Франка. Саме вони застосовували в Україні засади порівняльного вивчення літератури. За визначенням літературознавчого словника-довідника Р. Гром'яка, Ю. Коваліва та ін., компаративістика – це «порівняльне вивчення фольклору, національних літератур, процесів їх взаємозв'язку, взаємодії, взаємовпливів на основі порівняльно-історичного підходу (методу)». (Гром'як, 2005:67)

Одним з найпошлюбніших прихильників компаративістики був професор Київського університету М. Дашкевич. На його думку великі письменники минулого не вигадували сюжетів своїх творів, а почерпали їх з народного фольклору або ж з інших творів. Він вважав, що в літературному творі важливі не оригінальна фабула, а її обробка, духовний зміст та пропонував необхідність порівняльно-типологічних досліджень для визначення своєрідності й майстерності авторів національних творів.

Одним із засновників компаративістики в Україні справедливо вважають М. Драгоманова. Велике значення мала розробка М. Драгомановим концепції народності літератури. Він також пропагував важливість загальнолюдських естетичних цінностей у розвитку культури українського народу.

Вагома роль у розвитку літературознавства в Україні належить І. Франкові, який проводив порівняльний аналіз творчості українських і зарубіжних письменників, напрямків і течій у різнонаціональних літературах. Він вперше в історії українського літературознавства обґрунтував взаємозалежність національного і загальнолюдського в літературі.

Вагомий внесок в розвиток української компаративістики, а саме в дослідження взаємин української і російської літератур з літературами країн Європи було зроблено вченим-компаративістом, академіком О. Білецьким. Він вважав, що «історію української літератури не можна вивчати іманентно або обмежуватись тільки встановленням її зв'язків з російською та іншими слов'янськими літературами. Справжнє уявлення про українську літературу можна одержати лише розглядаючи її в міжнародному масштабі, залучаючи для порівняння широкий літературний матеріал, на тлі якого стане зрозумілою її національна специфіка». (Білецький, 1964: 78)

Теоретична проблема рецептивної свідомості була об'єктом

наукового вивчення та перебувала в центрі уваги літературознавців ще з кінця XIX століття. У розробку названої проблеми значний внесок зробили такі вчені, як В. Асмус, М. Бахтін, О. Білецький, Ю. Борев, Е. Захаров, Б. Корман, А. Потебня, В. Прозоров, В. Халізов, Л. Чернець, А. Штейнгольд, та ін. Вони плідно вивчали комунікативні початки літератури, розглядаючи художні твори як своєрідні «послання», орієнтовані на чиєсь сприйняття.

Що стосується робіт, присвячених сприйняттю української літератури в Західній Європі, то їх одиниці. Про необхідність розвитку цього аспекту порівняльних досліджень писав ще в 1977 р В.І. Кулешов у своїй книзі “Літературні зв’язки Росії та Західної Європи в ХІХв (Перша половина)”. Однак ситуація з того часу мало змінилася. Особливо щодо літературних зв’язків в ХХ столітті, які на даний момент майже зовсім випали з поля зору вчених.

Таким чином, потреба в дослідженнях, які б дали можливість дивитися на українську літературу через призму іншомовних культур, дійсно назріла. Утім, досвід, накопичений попередніми етапами розвитку порівняльного літературознавства, об’єднаний з досягненнями суміжних галузей знань, дає підставу не просто виявити й описати типи і форми рецепції, але і пояснити механізми “вписування” творів у новий контекст через читацьке сприйняття, щоб вивчити глибинні причини звернення іншонаціональної літератури до української.

Описуючи генетичні зв’язки між літературами, порівняльне літературознавство другої половини ХХ століття користувалося такими термінами як “літературні залежності”, “літературні зв’язки”, “взаємодія”, “взаємовплив”, “вплив”, “сприйняття”. Багато вчених, висловлюючись на користь того чи іншого терміна, обґрунтовували свою точку зору, виходячи зі своїх уявлень про механізм, згідно з яким здійснюються міжкультурні контакти.

Найбільш продуктивним для дослідження рецепції представляється підхід словацького вченого Д. Дюрішина. Термін “сприйняття”, запропонований Дюрішином, враховує погляд на явище, що приймається, через призму явища, що приймає, і тому більшою мірою відповідає обраному ним підходу. Але найбільш продуктивним видається термін “рецепція”, оскільки він перекидає місток до тих галузей гуманітарних знань взагалі і літературної теорії зокрема, які вивчають проблему сприйняття. Таким чином, термін “рецепція” дозволяє значно розширити спектр досліджуваного явища, поєднати різні методики аналізу, що виникли у межах численних підходів до літературного твору.

Саме слово “receptio” прийшло із середньовічної латини і зародилося в надрах схоластики. Один з основоположників рецептивної

естетики Х.Р. Яусс наводить запозичений зі схоластики вислів: *Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur* (буквально: все, що сприймається, сприймається так, як може сприйняти той, хто сприймає), який вважає чи не відправною точкою теорії рецепції. Поступово “рецепція” перетворилася на одне з базових понять у сфері вивчення культурних взаємодій та історичної спадкоємності.

Спочатку поняття рецепції (від лат. *receptio* - прийом, сприйняття) застосовувалося в галузі природничих наук та означало процес трансформації стимульної енергії (механічної, термічної, електромагнітної, хімічної та ін.) в нервові сигнали, які здійснювались рецепторами. Крім рецепції сенсорної в сучасній науці затвердилося поняття фармакологічної рецепції, що виникала в результаті взаємодії різних хімічних та біологічно активних речовин (медіаторів, гормонів та ін.) з надмолекулярними утвореннями клітин, що приводило до фізіологічних реакцій органів і тканин.

Крім того, термін «рецепція» тісно пов'язаний з дослідженнями у сфері права. Так, рецепція римського права роз'яснюється як відновлення дії (відбір, запозичення, переробка і засвоєння) того нормативного, ідейно-теоретичного змісту права, яке виявилось придатним для регулювання нових відносин більш високого ступеня суспільного розвитку, основним змістом якого стало використання досвіду минулого в створенні нового права.

У філософії, мистецтвознавстві та теорії літератури історія вивчення проблеми художнього сприйняття походить від часів античності – від Аристотеля і його вчення про катарсис. Відому роль дослідження природи художнього сприйняття відіграло і в естетиці Іммануїла Канта, який вважав, що сам по собі художній об'єкт є нейтральним і залежить від культурного контексту сприйняття. Невипадково в його теорії особливого значення набула категорія смаку.

На відміну від І. Канта, Гегель в основному зосередився на питаннях художнього процесу, але торкнувся і проблеми сприйняття твору мистецтва. Він зазначав, що художній твір існує для публіки, яка вимагає, щоб в об'єкті художнього зображення вона могла знаходити себе, свої справжні вірування, почуття і уявлення, і щоб вона мала можливість стати співзвучною зображуваним предметам. Головною умовою подібності художнього сприйняття Гегель вважав співзвучність зображуваного художником світу і духовного світу читачів, – теза, яка випередила одну з центральних установок рецептивної естетики.

Значний інтерес для осмислення проблеми особливостей рецепції філософії І. Канта в європейській філософії мають праці Ю. Перова, Б. Маркова, Д. Разеева, Н. Трубецького, Г. Флоровського, Ф. Куклярського, А. Закржевського, Г. Рачинського.

Інтерес до рецепції як до процесу запозичення і адаптації

суспільством різноманітних текстів, що виникли в різних культурах і в різні епохи, відбувається на фоні зміщення інтересу від автора і тексту до читача. У цьому контексті твір розглядається не як існуюча сама по собі художня цінність, а як складова системи, в якій він (твір) знаходиться у взаємодії з реципієнтом. Як наслідок – твір починає вивчатися як історично відкрите явище, зміст і цінність якого рухливі, мінливі й надаються до переосмислення.

Під літературною рецепцією зазвичай мається на увазі сприйняття читачем художнього твору. Подібна проблематика здавна входить до історико-літературних досліджень зарубіжних шкіл літературознавства. Рецепція виходить із ідеї, що твір повністю реалізує свій потенціал тільки в процесі зустрічі, контакту літературного тексту з читачем. Засновником цього напрямку прийнято вважати польського філософа і естетика Романа Інгардена, який увів у вжиток поняття «комунікативна невизначеність», «конкретизація», «актуалізація», «естетичний досвід». Однак найбільш послідовне і розгорнуте вираження принципи рецептивної естетики отримали у працях дослідників, що склали так звану «Констанцьку школу», що сформувалася у ФРН в 1960-х рр. Основними представниками цієї школи є Ганс Роберт Яусс, з чия ініціативи в 1963 році була створена дослідницька група «Поетика і герменевтика» при університеті в Констанці, і Вольфганг Ізер. Варто зазначити, що Г. Яусс, В. Ізер були представниками неогерменевтичної лінії німецької школи рецептивної естетики.

Теорія рецепції почала складатися в 50-і рр. ХХ ст. в юриспруденції, теології та філософії. Її поява була безпосередньо пов'язана з переорієнтацією досліджень у цих галузях з позитивістського підходу на герменевтику, яка відводила вирішальну роль проблемі сприйняття. З 1967 р подібного роду переорієнтація починає відбуватися і у філологічних науках. Вона стала можлива на базі рецептивної естетики, яка створювалася, головним чином, німецькими вченими (Х.Р. Яуссом, В.Ізером).

У Росії ХІХ ст. проблема художнього сприйняття стала важливою складовою частиною критичної спадщини В.Г. Белінського, якому належить на перший погляд очевидне і з точки зору теорії рецепції надзвичайно цінне спостереження про те, що література не може існувати без публіки, як і публіка без літератури. Белінський розробив і саме поняття публіки як якоїсь спільноти, яка утворює єдність, історично розвивається як ціле, проте нагадує одиничну особистість, з властивим їй смаком, певним поглядом на речі.

Критик підкреслював, що письменникові не можна писати для себе, зневажаючи натовп, але не можна і сліпо наслідувати смаки і запити публіки, оскільки завдання справжнього мистецтва – виховувати, формувати такого читача, який здатний піднятися до рівня художнього

відкриття. По суті, використовуючи іншу термінологію, Белінський передбачав концепцію рецептивної естетики про “горизонти читацького очікування”, зміна якого є необхідною і неминучою.

Вагомий внесок у розвиток теорії художнього сприйняття внесли представники української, так званої, “харківської психологічної школи” в літературознавстві – О. Потебня і його учні: А. Горнфельд, Б. Лезін, Д. Овсянико-Куликовський, А. Харцієв. О. Потебня, проводячи аналогію між твором і словом, виходив з того, що зміст завершеного твору розвивається вже не в художникові, а у тих, хто розуміє.

Д. Овсянико-Куликовський підкреслював, що закони художнього сприйняття тотожні законам художньої творчості, так само як процес співпереживання тотожний процесу переживання, процес розуміння сенсу - процесу створення сенсу. У той же час, Овсянико-Куликовський вказував, що повторення це не може бути абсолютним і, передбачаючи появу сучасної герменевтики, робив висновок про неможливість повного і адекватного розуміння.

А. Горнфельд зосередив свою увагу на релятивізмі художнього сприйняття. Він заперечував існування раз і назавжди даного сенсу, ідеї художнього твору, який, на його думку, є лише формою, нерухомим засобом, що породжує зміст у читачі. Отже, розуміти – значить вкладати свій зміст, і історія кожного художнього створення є справжня зміна цих нових смислів, нових розумінь, а художній твір дає відповіді на наші запитання; наші, бо художник не ставив їх собі і не міг ставити. Такої ж точки зору дотримується і герменевтика.

Харківська психологічна школа щільно підійшла до концепції художнього сприйняття як діалогу автора і читача. Її положення вплинули на теоретиків літератури і психологів, які розвивали проблеми художньої рецепції в 20-30-і роки ХХ ст.: М.М. Бахтін, В.В. Виноградов, В.М. Волошинов, Л.С. Виготський.

Характер рецепції художнього твору залежить не тільки від самого художнього тексту, але й великою мірою від особливостей читача-реципієнта. Згідно з деякими теоріями сучасного літературознавства, в рецептивній діяльності виділяються дві рівноцінні сторони: читач і автор. Як вважав М. Бахтін, відносини читача і автора можуть бути розглянуті як рівноправний діалог. Вчений був переконаний, що оптимальна рецепція художнього твору передбачає синтез глибокого розуміння авторських намірів і розкриття духовно-творчого досвіду читача (Бахтін, 1986: 12). Та на практиці форми рецепції художнього тексту можуть бути самими різноманітними. В. Жирмунський трактує рецепцію як «епізодичне ... свідоме запозичення ідей, матеріалів, мотивів, що беруться за зразок, з метою поставити його на службу власним естетичним, етичним, політичним та іншим інтересам» (Жирмунський, 1979: 295). Але найбільш вірним є визначення рецепції як опанування загальноновизнаної культурної

спадщини для її засвоєння. Художній текст тільки в тому випадку буде впливати на читача, коли останній зможе пройти дуже складний шлях від безпосереднього сприйняття тексту, обдумування основної ідеї змісту до його естетичної оцінки. Питання безпосереднього сприйняття художнього тексту є дуже важливим при розгляданні проблеми рецепції.

Істотний внесок у вивчення проблеми рецепції внесла герменевтика – вчення про розуміння, тлумачення, інтерпретацію текстів. Спочатку існували і якийсь час розвивалися паралельно дві гілки герменевтики: класична і біблійна. Класична герменевтика посилалася ще в античності тлумаченням творів Гомера та інших поетів. Біблійна герменевтика – тлумаченнями текстів Священного писання. Поворотним моментом розвитку герменевтики був етап усвідомлення того факту, що класична і біблійна герменевтика, розвиваючись паралельно, йшли близькими шляхами, і що існує якесь загальне мистецтво інтерпретації.

Засновником сучасної герменевтики вважається німецький теолог Фрідріх Шлейєрмахер, що жив на рубежі XVIII-XIX століть. У той час як античні тлумачі підходили до акта інтерпретації з погляду логічних і риторичних категорій, Шлейєрмахер висунув як початковий імпульс – несвідоме. З погляду німецького вченого, цілісність розуміння творчості художника досягається не за рахунок вивчення його хронології і зовнішньої логіки, але за рахунок осягнення внутрішньої логіки творчого світу автора як єдиної, цілісної конструкції. У своїх студіях він приділяв особливу увагу процесу розуміння.

Сучасна герменевтика робить спеціальний акцент на тому, що твір мистецтва неможливо зрозуміти сам по собі, як одиничний продукт творчої діяльності. Оскільки твір мистецтва є матеріалізацією культурного досвіду, то його інтерпретація отримує сенс лише тоді, коли вона має вихід у нескінченність культурної традиції.

Інтерпретація тлумачиться у герменевтиці як переклад в широкому сенсі слова – з однієї мови на іншу, з однієї семіотичної системи до іншої. Причому у процесі перекладу інтерпретоване явище набуває нового вигляду, який одночасно і багатший й бідніший первісного. Діяльність інтерпретатора становить не лише пізнавальний, але і творчий процес.

Наступним етапом в осмисленні процесу взаємодії між твором мистецтва і його споживачем стала рецептивна естетика. В історії естетики проблемі рецепції довгий час не приділяли спеціальної уваги. Першими про неї заговорили дослідники, що працюють у прикладних галузях гуманітарних знань, таких як риторика, мораль, соціологія мистецтва, психологія, теорія масової комунікації, за природою своєї діяльності змушених враховувати реакцію “споживача”.

Рецептивна естетика, як видно з назви, оголосила своїм завданням дослідження естетичного процесу очима читача, глядача, слухача, – “рецептора” художнього твору. Головною проблемою рецептивної

естетики є проблема “споживання” твору мистецтва, його функціонування, взаємодії з аудиторією, засвоєння і присвоєння думок і почуттів автора читачем.

Рецептивна естетика виникає в надрах герменевтики і тісно пов’язана з нею концептуально і термінологічно. Невипадково в деяких переліках представників рецептивної естетики можна зустріти ім’я Гадамера, який традиційно вважається одним із стовпів герменевтики ХХ сторіччя. Основоположниками рецептивної естетики є Х.Р. Яусс і В. Ізер, що виступили в кінці 60-х рр. (так звана “Констанцька школа”). Дуже важливою датою у вивченні рецепції став квітень 1967 року, коли у своїй лекції в університеті Констанца Г. Яусс виклав дослідницьку літературознавчу парадигму “the poetics of reception” та презентував термін «горизонт очікувань», який позначає сукупність естетичних, соціально-політичних, психологічних та інших уявлень, що визначають відношення автора до суспільства, а також відношення читача до твору. Він вважав, що реконструкція «горизонту очікувань» допомагає відновити історію рецепції даного тексту та вписати його в історичний процес розвитку літератури. Таким чином, Г. Яусс вважав недоцільним розділяти історію і літературу, історичне і естетичне поняття, а також наголошував на важливості вивчення не тільки необхідної творчої активності особистості при читанні художніх творів, а ще й сучасну для реципієнта ситуацію. Дуже цікавою та такою, що заслуговує уваги, є спроба прихильників так званої «Констанцької школи» моделювати процеси сприйняття художнього твору з опорою на термін «горизонт очікувань». «Горизонт очікувань» складається з найрізноманітніших установок і вимог, орієнтацій і стратегій, характерних для реально існуючих читачів і їх груп. У світлі сказаного однією з важливих наукових проблем при вивченні художньої рецепції стає питання про міру відповідності - невідповідності «горизонтів очікування» реципієнта (читача, критика) самої сутності словесного мистецтва і його реального стану в даний період. У кінці 70-х рр. Гюнтер Грімм зробив спробу систематизувати понятійний апарат і категорії рецептивно-естетичного підходу. Представники рецептивної естетики виходять з положення про неправомірність підходу до твору як втілення раз і назавжди даної цінності і одного незмінного сенсу. На їхню думку, твір має властивість по-різному впливати на аудиторію і в синхронії, і в діахронії. У зв’язку з цим, однією з центральних проблем рецептивної естетики стає проблема “перекладу” в широкому сенсі слова, який передбачає інтерпретацію твору публікою, що належить іншій епосі, іншій культурній традиції, іншому культурному середовищу.

Відповідно до теорії рецептивної естетики, подібно до того, як партитура музичного твору актуалізується лише в процесі виконання, причому, в кожному конкретному випадку звучить по-різному, художній твір отримує матеріальну об’єктивацію саме у момент прочитання,

кожне з яких глибоко індивідуальне. Об'єктивізація твору (у термінології прихильників рецептивної теорії “вбудовування сенсу”) припускає різні способи: “конкретизацію” (термін, що йде від Інгардена, що припускає наповнення змістом “порожніх місць” і “ділянок невизначеності” власними уявленнями і емоціями на основі індивідуального “горизонту очікування”) і актуалізацію (пожвавлення, уречевлення деталі або епізоду читачем, певною мірою запрограмоване самим літературним текстом).

Зміна сенсу і цінності твору в діахронії і синхронії є процесом об'єктивним. Багато дослідників сьогодні зосередилися на ідеї незавершеності, незамкнутості структури художнього твору, завдяки читачьому сприйняттю. З погляду рецептивної естетики “до акту споживання твір існує лише як матеріалізований знаковий код, як потенційний сенс, що потребує актуалізації ... Твір і реципієнт є двома полюсами реалізації художнього сенсу, однаково істотними і однаково дієвими.” Таким чином, рецептивна естетика розглядає твір як феномен нескінчений і відкритий, ні одне розуміння й оцінка не може його вичерпати, а знімає лише певний пласт значень. У той же час, акт художнього сприйняття набуває нового значення і розглядається як завершальний щабель у формуванні сенсу і цінності твору.

Історія літератури, з точки зору рецептивної естетики, – це не історія появи художніх творів, а історія їх інтерпретацій. Сенс художнього твору сприймається не як якась позачасова субстанція, а як історично сформована цілісність. У зв'язку з цим, Х.Р. Яусс вводить термін “віртуальний сенс” тексту, тобто сенс передбачати майбутній розвиток, невідомі ще світоглядні та поведінкові моделі, відповідати на питання, яких не порушував ні автор, ні його сучасники. Історія рецепції в теорії Яусса є процесом поступового розгортання закладеного в творі смислового потенціалу, який актуалізується поетапно, але ніколи не може бути вичерпаний до кінця.

Рецептивна естетика розглядає історію літератури як комплексний процес, який враховує не тільки діалектику взаємин впливу і сприйняття / рецепції – тобто, “автор”→“твір”→“читач”, але й “реальність”→“читач” і “традиція”→“читач”.

Вольфганг Ізер виходить з думки про те, що вивчати варто не текст сам по собі, а справлене ним враження. Причому в його трактуванні (і тут він підтримує Ейзенштейна) активність читача обмежується межами, заданими текстом. Важливу роль у концепції Ізера грає поняття “контекст”, що припускає весь комплекс уявлень автора про дійсність, яка викликає у читачеві певні емоційні та інтелектуальні реакції. Реакції ці обумовлені, на думку вченого, не тільки попередніми текстами, але й соціальними та історичними нормами соціокультурним контекстом в широкому сенсі слова, всім тим, що празькі структуралісти визначали як “позаестетичну реальність”.

У Яусса та ж ідея пов'язана з центральним поняттям його естетики: "горизонт очікування". Під "горизонтом очікування" розуміється комплекс естетичних, соціально-політичних, психологічних та інших уявлень, що обумовлюють, з одного боку, ставлення автора, а, отже, і його творів до суспільства, а з іншого боку - читача до твору. Відповідно, можна виділити два типи "горизонтів очікування": публіки і твори.

"Горизонт очікування" публіки становить певну інтерпретаційну мережу, яка склалася у свідомості читача до знайомства з твором на основі його естетичного досвіду. Досвід цей одночасно і глибоко індивідуальний, і обумовлений культурною традицією.

"Горизонт очікування" твору тісно пов'язаний з введеною Ізером категорією: "імпліцитний читач". Створюючи свій твір, автор має на увазі певну публіку і припускає, що його праця буде прочитана певним чином. Читача, на якого орієнтується письменник у своїй уяві, В.Ізер і називає "імпліцитним". Однак готовий текст має властивість вислизати від намірів творця і може бути сприйнятий зовсім не так, як автор планував. "Горизонт очікування", закодований у творі, і "горизонт очікування" читача можуть не збігатися (Яусб 1995: 59).

Паралельно з німецькою школою рецептивної естетики дослідження в галузі читацького сприйняття вели і американські вчені. Початок їх теж припадає на 60-70-і рр. ХХ ст. Він пов'язаний з іменами Стенлі Фіша і Нормана Холланда, провідними представниками критиків цієї орієнтації. Надалі, на основі їхніх праць оформився цілий рух, що одержав назву "рецептивна критика" або "школа читацької рецепції" (receptive criticism; reader-response criticism school).

Мета американської рецептивної критики – точний опис сприйняття читачем тексту в процесі читання, який послідовно розвивається в часі, тобто фіксація відгуків свідомості читача в акті читання. Рецептивна критика вводить уявлення про літературний твір як про процес, створений в акті сприйняття за допомогою читання. Твір отримує своє значення лише в результаті взаємодії друкованого тексту з роботою свідомості читача. На думку С. Фіша, літературний твір може вважатися закінченим тільки після сприйняття його читачем. Він застосовує часовий принцип до розгляду сприйняття читача, при якому значення і форма твору збігаються в часі з читацьким сприйняттям. Він вважає, що відгук читача виникає відповідно до його власного контексту, тобто життєвого досвіду читача, включаючи суму його знань. Сенс твору залежить від вражень від тих епізодів з життя читача, які передували моменту читання. Враження – це і є реакція читача. Процес читання С. Фіш зводить до ланцюга осяянь, які виникають після прочитання кожного чергового уривку тексту, що містить в собі якесь судження. Осяяння, моменти інтуїтивного розуміння якихось істин наступають лише в паузах, що виникають у процесі читання [6, с. 872].

Американська школа читацької рецепції формувала свої погляди в

суперечках з новою критикою, і тому, впадаючи в крайність, заявляла, що текст взагалі не існує поза читацьким сприйняттям. Він є лише матеріалом, на основі якого розгортається процес взаємодії автора і читача. На відміну від представників німецької школи рецептивної естетики, які пов'язують сприйняття з соціальною та тимчасовою стратифікацією, більшість американських дослідників дотримується думки, що рецепція завжди глибоко індивідуальна. Тому їх концепції в основному спираються на психологічні теорії, такі як психоаналіз (Д. Блейх, Н. Холланд, М. Шварц), когнітивна психологія, психолінгвістика (Р. Андерсон, Д. Румельхарт).

Надмірно загострюючи увагу на неповторних особливостях кожного окремого акту сприйняття, школа читацької рецепції ускладнює класифікацію рецепції і порушує уявлення про діалогічну взаємодію тексту і читача, в якому обидві сторони активні. Тому ми більшою мірою є прихильниками теоретичних положень Констанцької школи.

За роки незалежності в Україні були створені сприятливі можливості для поглибленого вивчення та осмислення історії розвитку літератури всіх етносів, і в цьому процесі все більше зростає значення вивчення її в контексті вітчизняної та зарубіжної рецепції.

Отже, спираючись на розмірковування раніше згаданих вчених, а також на базове, на нашу думку, визначення поняття «рецепції», пропонується наступне: художня рецепція – це сприйняття і відтворення на основі сприйнятого (прочитаного, пережитого, побаченого, усвідомленого) власних текстів (думок, ідей, вражень, картин). Дане тлумачення рецепції вимагає розмежування термінів - «рецепція» (форма сприйняття), «інтертекстуальність» (діалог текстів, тому що в кожному тексті можна простежити посилання на попередній), «інтерпретація» (власне трактування раніше створеного).

Значення рецепції для сучасної літератури велике. Кожен автор, створюючи текст, передає читачеві свої думки, ідею, свій сюжет. Зрозуміло, тексти створюються не безглуздо: я пишу, а значить, я або викладаю на папір свої емоції (найбільше підходить до лірики), викликані душевними переживаннями, життєвою ситуацією, спостереженням картин природи, або картинами майстра, читанням книги і т. п.; або створюю епічний сюжет, який також може бути взятий з життя або навіяний іншим твором.

Таким чином, оперуючи тільки своїми словами, своєю манерою написання та художніми прийомами, ми так чи інакше відтворюємо раніше вже існуюче, те, що сприйнято нами: чи то навколишня дійсність, чи то авторське творіння. З роками наша літературна спадщина «приростає», і сучасні автори мають перевагу більш широкого вибору «посилань» у порівнянні зі своїми попередниками. Можливо, це явище не завжди належно поціноване, але воно заслуговує на існування і перспективу дослідження.

Список літератури

- Бахтин, М. (1986). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Наука.
- Белецкий, А. (1964). *Результаты двуязычия в говорах румейского языка на Украине (Тюркизмы румейского языка)*. Самарканд.
- Бореев, Ю. (1985). *Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика*. Москва: Наука.
- (1877). *Постепенное развитие науки истории литературы*. Москва: Наука.
- Захаров, Е. (2002). *Литературная критика и проблемы художественного восприятия*. Саратов.
- Галич, А. (2001). *Теорія літератури: Підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів*. Київ: Либідь.
- Гром'як, Р. (2005). *Методика реалізації рецептивного підходу до літературних явищ у компаративних студіях*. Київ: Фоліант.
- Жирмунский, В. (1979). *Сравнительное литературоведение*. Ленинград: Наука.
- Жирмунский, В. (1981). *Гете в русской литературе*. Ленинград: Наука.
- Жирмунский, В. (1962). *Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки*. Москва, Ленинград: Наука.
- Кулешов, В. (1965). *Литературные связи России и Западной Европы XIX в.* Москва: Наука.
- Николюкин, А. (2001). *Рецептивная критика. Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва: Интелвак.
- Яусс, Х. (1995). *История литературы как провокатор литературоведения*. Москва: Новое литературное обозрение №6, №12.
- Booth W.C. *The Rhetoric of Fixtion*. – Chicago: Univercity of Chicago Press, 1983. – 572 p.
- Jauss, H. (1990). *The Theory of Reception: A Retrospective of its Unrecognized Prehistory. Literary Theory Today*. Cambridge.
- Wikipedia, the free encyclopedia. <http://en.wikipedia.org>
- www.ukrstat.gov.ua

МОНОЛОГЪТ НА КРОКОДИЛА ОТ ПРИКАЗКАТА НА К. И. ЧУКОВСКИ: КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА ИЗТОЧНИЦИТЕ И ОТПРАТКИТЕ

Александър Степанов

доцент, кандидат на филологическите науки

Тверски държавен университет

преподавател по руски език и литература

Институт за чужди езици, Университет в Ланчжоу (Китай)

poetics@yandex.ru

MONOLOGUE OF K. I. CHUKOVSKY'S CROCODILE: ON THE ISSUE OF SOURCES AND PARALLELS

Alexander Stepanov

Literature, PhD. (Philology), Associate Professor

Tver State University

Lecturer

Institute of Foreign Languages and Literatures Lanzhou University

(Lanzhou, China)

poetics@yandex.ru

Abstract. *This article analyses the sources of Crocodile's monologue from the tale by K. I. Chukovsky and its parallels in the Russian poetic texts, predominantly of the 19th century. The monologue written in iambic tetrameter with masculine's pair rhymes, stands out from the polymetric composition of the poem in its length, «civic» sound, citations, parody. It evokes associations with a number of texts of metrical, lexical, motivic, and plot commonality. All of them go back to the «Prisoner of Chillon» by G. Byron translated by V. A. Zhukovsky, and from among the original Russian works it is «Mtsyri» by M. Yu. Lermontov. In Chukovsky's fairy tale, the original structural-semantic complex is parodically reinterpreted. Creating the «younger», «children's» branch of the revolutionary epic (B. M. Gasparov and I. A. Paperno), the author primarily resorted to the heritage of Russian classical poetry. By adapting it to the child's perception, he also left a semantic gap in the story that is accessible to the sophisticated reader. Crocodile's monologue, which contains the motives of freedom, imprisonment, confession, suffering, and oppression, prepared the young reader for the perception of romantic and democratic poetry that awaited him at a new stage of literary development («works for youth»).*

Keywords: *prosody, masculine rhyme, semantics, rhythmic parallels, K. I. Chukovsky, Russian poetry for children.*