УДК 82.9:168.522

ЧИТАЧ ЯК ТЕОРЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ ХХ СТОРІЧЧЯ

Марія Зубрицька

Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна,
e–mail: journft@franko.lviv.ua

Стаття присвячена теоретичному осмисленню категорії читача як співтворця значеннєвої структури тексту. У статті детально проаналізовані всі теорії ХХ сторіччя, для яких категорія читача була визначальною. У статті відведено особливу увагу окремим аспектам рецептивної естетики та теорії читацького відгуку

Ключові слова: читач, зразковий читач, поінформований читач, віртуальний сенс, рецептивна естетика

На початку ХХІ століття вже прописною істиною стало твердження, що будь-який автор будь-якого письмового тексту повинен володіти особливою майстерністю чи навіть мистецтвом живого комунікування з майбутньою аудиторією реципієнтів. Відсутність такого наміру моделювати та відчувати потенційні реакції майбутньої читацької аудиторії вказує на неповноцінну реалізованість усіх функцій письмового тексту, що призводить до очевидного комунікативного розриву. Саме так було впродовж всього ХІХ ст., коли розмежування між представниками художньої творчості та рештою читацького загалу досягло апогею. Багато авторів цієї епохи не могли погодитися з категорією пересічного читача, тому вони творили або для езотеричного кола приятелів, або для вузького кола реципієнтів, що представляли, на їхню думку, вишукані смаки нового покоління читацької публіки. Питання кореляційного взаємозв'язку між автором і потенційними реципієнтами було завжди в полі зору відомих філософів, культурологів та представників красного письменства. Ще задовго до бурхливих дискусій про роль читача у творенні значень тексту, Р. Коллінґвуд дав своє стисле вирішення цієї проблеми: "Якщо мистецтво – це діяльність, яку пов'язують із вираженням емоцій, то читач настільки є митцем, що й письменник"[1, с.118]. В українському контексті ще у 30-х роках минулого сторіччя Юрій Липа запропонував свою візію взаємозалежності автора та читача: "Коли думають про читача, то не як про окреслених, байдужуватих "консументів", а як про незнаних їм, але близьких духом горіючих незаспокоєним почуттям друзів, майже побратимів"[3, с.125].

Упродовж усього ХХ століття філософи, культурологи та літературознавці намагалися теоретично осмислити категорію читача чи у світлі рецептивної естетики, чи теорії інтерпретації, чи теорії читацького відгуку. Так чи інакше, всі концепції читача в теоретичних пошуках ХХ століття зводилися до тези: кожний письмовий текст містить у собі образ свого

читача, а отже, можна говорити про те, що читач є однією з дійових осіб будь-якого твору. Звідси появилася ще одна аксіома: процес письма органічно пов'язаний з процесом читання, тому: "Літературний об'єкт – це така затійлива дзиґа, яка існує лише в русі. Для його появи потрібний конкретний чинник читання: існує він настільки, наскільки триває це читання. Без цього немає нічого, крім чорних цяток на папері" [13, с.293].

Один із засновників школи рецептивної естетики, німецький літературознавець Г.-Р. Яусс [10] запроваджує поняття *естетичної дистанції* – міру несподіваності художнього тексту для читача і, згідно з теорією рецептивної естетики, його поетичну вартість. У тих випадках, коли естетична дистанція віддалює твір від сподівань його читачів, відбувається процес його історичної трансформації. Ця дистанція, яка спочатку вказує на захоплення чи осуд у сприйнятті нового способу бачення, для наступних поколінь читача поступово зникає, і те, що спочатку вважалося немислимим, починають сприймати як щось само собою зрозуміле. Тобто, відбувається зміна горизонту сподівань, етап засвоєння новаторського твору рутинною свідомістю реципієнта.

На думку Яусса, саме естетичний досвід дозволяє читачеві забігати вперед, робити прорив у майбутнє, відкривати нові горизонти та осягати нові можливості. Глибинна сутність естетичного досвіду полягає не в загостреному сприйнятті нового, і не в приголомшливому враженні, яке несе зі собою знайомство з новим світом, а в поверненні втраченого часу, в осягненні давно забутого минулого, шлях до якого лежить через "ворота повторного пізнавання". Поряд з естетичною дистанцією Яусс запроваджує термін *віртуальний сенс*, який позначає відкритість мистецтва до ефектів несподіваності та провокаційності, що здатні радикально змінювати усталені читацькі уявлення та стереотипи. Виявляючи віртуальні "гарячі точки" текстової інформації та пов'язуючи їх з певними образними асоціаціями, читач насправді формулює ненаписаний сенс тексту. Щобільше, цей процес активізує можливості декодування, які тепер стають однією з умов існування письмового тексту, внаслідок чого читач сприймає власний сформульований сенс як свій досвід.

Представники школи рецептивної естетики (В. Ізер, Г.-Р. Яусс) трактували процес читання як перманентний конфлікт двох тенденцій: з одного боку, потреби читача в ілюзії та в ототожнюванні при читанні тексту, а з другого боку – його потреби в іронії, яка водночас ставить під сумнів усі структури тексту. Французький філософ М. Мерло-Понті по-своєму, в чисто феноменологічному вимірі описав цей конфлікт: "Мій зв'язок з книжкою починається з усталеного зв'язку зі словниковим багатством нашої мови, з ідеями, які є частиною нашого оснащення, подібно до того, як наше спостерігання за іншими є, на перший погляд, спостеріганням жестів і поведінки "людського роду". Але якщо книжка насправді чогось мене навчає, якщо той інший є, насправді, іншим, то він мусить мене в якийсь момент вразити, здезорієнтувати, і ми з ним мусимо зустрітися не як подібні до себе, а

як різні, що вже закладає певне перетворення як мене, так і його, і наші відмінності не можуть бути якостями, а мусять стати значеннями" [11, с.75].

За останні тридцять років було запропоновано низку нових термінів на означення категорії читача: "імпліцитний читач" В. Ізера, "зразковий читач" У. Еко, "архічитач" М. Ріффатера, "інформований читач" С. Фіша, "уявний читач" Е. Вульфа. Поряд з цими термінами фігурує термін "*реальний" читач-сучасник*. Очевидно, що реальність такого читача метафорична, і цей читач відомий нам за слідами його реакції, що зафіксована в певних літературних документах. Реконструкція такого "реального" читача залежить від міри збереженості документів епохи, але чим далі від нас ця епоха в часовому розумінні, тим важче встановити іпостась реального читача. Проблема полягає ще в тому, чи така реконструкція створює насправді образ реального читача епохи, чи вона є реалізацією тих сподівань, які автор покладав на свого адресата.

На думку Ізера [8], поняття "читач-сучасник" охоплює три значення: 1) реальне історичне обличчя, яке ми відновлюємо на підставі історичних документів певної епохи; 2) читач, якого ми уявляємо, виходячи із нашого знання про соціальну та історичну ситуацію тієї епохи; 3) читач, роль якого запрограмована в тексті і формується, наприклад, із звернення "Як вже й здогадався мій співбесідник". Щоб дослідити проблему взаємодії між текстом та читачем, В. Ізер звертає увагу на ті властивості тексту, які роблять його читабельним і які впливають на процес нашого відчитування. Наприклад, у своїх ранніх працях В. Ізер запровадив термін "імпліцитний читач", якому і присвятив окрему працю [9]. Якщо літературознавець проводить аналіз тексту, то він маніпулює поняттям *ідеальний читач* – тобто, суб'єкт, здатний повністю реалізувати потенційне значення тексту. На відміну від реального читача-сучасника, ідеальний читач – це чисто уявне поняття, яке не має жодного зв'язку з дійсністю. Ідеальний читач повинен мати абсолютно ідентичний код із кодом автора. Очевидно, що такий процес ідеального порозуміння автора з читачем досить небезпечний для літератури, оскільки його кінцевим результатом стане повна вичерпаність тексту. Правда, існують певні різновиди текстів, які для цього і призначені, як, наприклад, так звана розважальна література чи те, що ми називаємо легким чтивом. Але чи можна читача розважальної літератури називати "ідеальним"?

У. Еко спробував дати своє визначення автора через призму ролі читача: "Автор – це той, хто пропонує певну кількість перспектив і можливостей, які раціонально організовані й укомплектовані деталями для правильного розвитку"[5, с.62]. Тобто, щоб зробити текст комунікативним, автор принаймні повинен бути впевненим в тому, що він і його читач користуються однією множиною кодів. Отже, на мінімальному рівні будь-який текст активно створює свого уявного читача через: а) специфічний мовний код; б) через певний стиль – бо, коли, наприклад, текст починається з малозрозумілої технічної термінології, то це відразу виключає із потенційного рецепційного поля читача, незнайомого з цією термінологією. Текст завжди містить у собі інформацію, що адресована на певний тип читача, і яка має особливі маркери, які вказують, що це власне дитяча література, фантастика, пригодницька

література, есеїстка тощо. Чимало текстів розраховують на енциклопедичність знань читача, тобто вони запрограмовані на "поінформованого читача". До таких текстів, скажімо, належать і "*Маятник Фуко"* У. Еко, і "*Улісс"* Дж. Джойса.

Інший аспект співпраці читача та тексту, за У.Еко, – це контекстуальний відбір значень. Коли читач стикається з лексемою, він не знає, яке саме значення треба актуалізувати. Всі значення представлені в свідомості читача, в його "енциклопедії", – термін "енциклопедія" італійський семіотик розумів у найширшому значенні, тобто йдеться про об'єм пам'яті, однак у процесі читання на передній план виходить лише одне значення, яке приглушує інші. Крім контекстуального, існує ще так званий непрямий відбір значення, коли один і той самий вислів має різні значення в різних семіотичних системах. Система вибору значення вказує на необхідність існування в читача "інтертекстуальної компетенції" (Ю. Крістева). Тобто, в об'ємі пам'яті читача зберігаються так звані "розповідні схеми" (М. Ріффатер) та певні правила спілкування з літературним твором. Наприклад, якщо початок тексту звучить "Десь колись, в якійсь країні" – то це закодований вислів, який дає сигнал, по-перше, що події відбуваються в невизначеній, позачасовій епосі, а по-друге, що ці події "нереальні", і насамкінець, що автор подає нам видуману історію. Тобто, в пам'яті читача зберігаються також правила жанру та інших літературних прийомів і засобів.

Якщо текст вимагає від читача "інтертекстуальної компетенції", то від тексту вимагають присутності оператора – теми. Але в художньому тексті недоцільно говорити про присутність лише однієї теми. Насправді текст може функціонувати лише на основі поєднання теми речення, теми дискурсу та теми розповіді. Теми не завжди чітко окреслені, у більшості випадків читач повинен здогадатися, де прихована справжня тема, як наприклад, маємо це в романі "*Улісс*". Отже, тема – це єдність значень окремих елементів твору. Можна говорити як про тему всього тексту, так і про тему окремих його частин. Кожний текст має тему, лише окремі чисто експериментальні літературні вправляння можуть не мати теми. Актуальна тема – це тема, яка перебуває в полі сучасних культурних запитів. Буденні теми не пристосовані до мінливості читацької аудиторії. Навпаки, чим значущішою, глибшою та абстрактнішою є тема, тим тривалішою є її життєздатність, про що й засвідчують такі теми, як тема добра і зла, любові й ненависті, краси та потворності тощо.

Однак вибір теми не є достатнім. Щоб підтримувати цікавість читача і його увагу, варто враховувати емоційний фактор, бо саме емоції, які викликає той чи інший текст, є основним засобом підтримування уваги. Скажімо, всі художні тексти побудовані на симпатії чи антипатії, на співчутті чи відразі, інакше кажучи, на аксіологічних властивостях. Тому тема, як правило, має емоційне забарвлення, і автор розробляє її в оцінювальному аспекті. Саме цей оцінювальний аспект викликає ніби особисту зацікавленість читача в розвитку теми. Поняття теми є підсумковим, таким, що об'єднує увесь текстуальний простір. Виділення із твору частин, що об'єднані тематично, називається розкладом твору. Шляхом розкладу твору ми доходимо до частин, які не

підлягають поділові, тобто до найдрібнішого тематичного матеріалу. Така найелементарніша тематична частина, що не підлягає поділові, власне і творить мотиви, які поєднуючись між собою, формують тематичний зв'язок твору.

Після актуалізації дискурсивного рівня, зразковий (ідеальний) читач встановлює фабулу тексту. Він не встановлює фабулу після прочитання, а власне "переживає" її крок за кроком. Так, кожний момент читання тягне за собою певні зміни в сюжеті, і читач повинен здійснювати проміжні операції – заповнювати смислові розриви, щоб мати цілісну картину. Тобто, читач "передбачає" сценарій розвитку, чому сприяють антиципаційні аспекти значеннєвої структури тексту. Кінець тексту не лише підтверджує чи відкидає припущення та сподівання читача, а й засвідчує правдивість чи неправдивість усієї системи гіпотез, на які насмілилась читацька уява.

Цікавою є концепція *поінформованого читача,* яку обґрунтував американський літературознавець С. Фіш у праці "*Література в читачеві: афективна стилістика*" [6]. Це читач, який "компетентно" говорить на мові, за допомогою якої створено текст, і який повністю володіє семантичним знанням, що підводить його до розуміння, – тобто володіє знанням про ідіоми, лексичні конструкції, професійні терміни та добре ознайомлений із літературними традиціями. Як визначити міру поінформованості читача? На думку С. Фіша, читач завдяки своїй компетенції сам творить значення тексту, його реакції пов'язуються в єдиний ланцюжок у процесі читання, а значення утворюється саме в процесі зміни реакцій на той чи інший фрагмент. Основні ідеї С.Фіша викладені в його книзі "*Уражений гріхом: читач у "Втраченому раї" Мільтона*"[7]. Унікальність поеми Мільтона, на думку Фіша, полягає в тому, що читач стає учасником подій і критиком власних дій. Мільтон створює у свідомості читача, – а саме свідомість читача стає місцем подій у поемі, -- драму людського падіння, змушуючи його самого стати жертвою цього падіння. Інакше кажучи, відбувається процес утягування читача у світ художнього твору, що, на думку Фіша, мало б бути метою кожного талановитого автора.

На відміну від С. Фіша, М. Ріффатер, французький літературознавець, зосередив свою увагу на постаті пересічного читача, і відповідно запровадив свій термін *архічитач* на позначення статистично середнього читача [12]. Тобто, архічитач у М. Ріффатера – це узагальнюючий термін для групи читачів, які володіють різною компетенцією, однак емпірично здатні актуалізувати потенційні значення тексту. У пізніших своїх працях Ріффатер відійшов від концепції "архічитача" та зосередив свою увагу на таких основних проблемах: наскільки є визначеною свобода читача і як саме відбувається процес рецепції художнього тексту. Французький структураліст-семіотик розрізняє дві стадії процесу читання: евристичну та ретроактивну. Декодування значень художнього тексту починається на етапі евристичного читання. Мовна компетентність дозволяє читачеві сприймати "аграматикалії" – під цим терміном Ріффатер розуміє слова і вирази, які відхиляються від нормативної граматики і лексикону. В іншому місці Ріффатер розуміє під аграматикаліями знаки вторгнення іншого тексту, – наприклад, цитування без посилань.

Ще один термін, який запровадив Ріффатер – це "гіпограми": слова чи групи слів, убудовані в синтагму, конструкція якої відображає внутрішні семантичні окреслення ключового слова. Інакше кажучи, гіпограма у розумінні Ріффатера до певної міри збігається з поняттям інтертекстуальності у Р. Барта, а відмінність між ними полягає в тому, що Бартова концепція інтертекстуальності передбачає більшу свободу читача в сприйнятті цієї міжтекстуальності. Ріффатер наполягає на тому, що єдина свобода, якою насправді володіє читач – це впевненість у тому, що його читання незавершене, і його завдання не виконане доти, допоки не будуть з'ясовані всі аграматикалії. Тобто, один і той самий текст повинен викликати навіть у читачів із різним рівнем компетентності адекватні асоціації, які передбачив автор. Якщо читач неспроможний розшифрувати гіпограму відразу, то це впливатиме на його подальші реакції під час читання художнього твору, і він шукатиме їх в інших частинах тексту.

Друга стадія процесу читання, згідно з Ріффатером, – це ретроактивне читання, тобто читання не від початку до кінця, а додаткове переосмислення того, що ми вже прочитали. На цій стадії народжується глибша інтерпретація, і тому цю стадію називають іще герменевтичним читанням. Максимальний ефект від ретроактивного читання – це створення значення, що, як правило, виявляє себе в кінці художнього твору. Тому, на думку Ріффатера, одиницею значення не може бути ані слово чи речення, ані частина тексту, а власне увесь текст. Ріффатер, розвиваючи ідеї Ч. Пірса, запроваджує термін "інтерпретант",.

Інтерпретант – це реальний або уявний еквівалент знака-провідника з іншої семіотичної системи. Ріффатер розрізняє лексематичні та текстуальні інтерпретанти. Лексематичними він називає двійні знаки, тобто слова-посередники, які водночас належать двом текстам: текстові, який ми в даний момент читаємо, і текстові, який раніше створив інший автор. Спочатку читач сприймає двійний знак як аграматикалію, як щось таке, що невластиве даному текстові, але як тільки він встановить його походження і починає сприймати текст у всьому зв'язку з іншими літературними текстами, то несумісність двійного знаку з текстом зникає. Як приклад двійного знаку можна навести каламбури, відкриті посилання на іншого автора чи інші назви, які натякають на приховане значення. Текстуальний інтерпретант, на відміну від лексематичного, не є словом, що відсилає до тексту, в якому читач повинен знайти герменевтичний ключ, а фрагментом тексту, що дійсно процитований з іншого художнього твору. Причому типографічних сигналів – лапок тощо – може і не бути. Текстуальний інтерпретант керує читачем двома способами: по-перше, допомагає читачеві зосередитися на інтертекстуальності, і саме на тому, як в даному художньому тексті відбувається міжтекстуальний конфлікт між кодами різних систем, і по-друге, інтерпретант функціонує як модель для творення гіпограм майбутніх текстів. Текст у розумінні Ріффатера настільки заглибленій у міжтекстуальну дійсність, що залишається сумнів щодо унікальності та авторської оригінальності, оскільки маємо справу зі знайомими використаними кодами та прийомами. І читачеві випадає доля не захоплюватися новим авторським баченням картини світу, а тими зв'язками,

які майстерно поєднали гіпограми, що породила інтертекстуальність. Тобто, Ріффатер створив образ такого світу літератури, в якому все взаємопереплетене і взаємопов'язане, і де існує єдина система кровообігу літератури, тобто текст породжує значення, відсилаючи від одного тексту до іншого. Думка французького літературознавця про народження літератури з уже наявної спадщини, звісно в культурологічному дискурсі ХХ сторіччя не є нова. Маємо очевидний перегук із ідеями М. Бахтіна, який у феноменологічному ключі розглядав функціонування мови: "Жодне висловлювання не може бути ні першим, ані останнім. Воно є лише ланкою в ланцюжку, і поза цим ланцюжком його не можна вивчити"[1, с. 406-416].

Отже, існує дві проблеми, пов'язані з категорією читача, які треба строго розмежовувати. Перша проблема – художній текст і "уявний" чи гіпотетичний читач, який перебуває поза межами тексту. Якщо всі прочитання відрізняються одне від одного настільки, наскільки неповторні індивідуальності читачів, то відпадає необхідність вивчати "контексти", авторський задум, реалії, встановлювати генеалогію твору. А це означає не що інше, як відмову від культурного надбання.

Друга проблема: читач у структурі художнього тексту, тобто, читацька присутність як художній феномен, що полягає у її здатності бути початком, що організовує художнє ціле. Отже, тут роль читача зводиться до організації художньої цілості. Така роль дає змогу уникнути надмірного суб'єктивізму та засвідчити присутність у структурі тексту якогось незмінного ядра, тієї серцевини, що ефективно функціонує у всі часи.

Окремої уваги заслуговує функція посередників між текстом та читачем. Посередники – це всі ті, хто, не маючи безпосереднього відношення до процесу творення художнього комунікату, втручаються в процес його циркуляції, займаючи місце між комунікатом і потенційним реципієнтом із метою полегшення процесу комунікування. Очевидно, що функція посередника є утилітарна, тобто, він покликаний сприяти скороченню та подоланню дистанції між двома полюсами – відправником художньої інформації та її отримувачем, а також створювати інтерпретаційний клімат. До групи найвідоміших посередників, звісно, належать реклама, радіо та телепередачі на тему художньої літератури, художня чи літературна критика.

І насамкінець я хотіла б згадати про харківську школу теорії художньої рецепції, зачинателем якої символічно називають О.Потебню та його учнів. Ідеї та думки видатного українського мовознавця просвітлюють простір усіх теорій читача в ХХ сторіччі, і ці ідеї надзвичайно співзвучні з провідними ідеями представників школи рецептивної естетики. Так, зокрема, у своїй концепції художнього сприйняття О. Потебня виходив із тези, що читач здатний збагатити смисл твору шляхом його творчого прочитання. "Читач може краще від самого поета осягнути ідею його твору, оскільки сила і суть твору полягає не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він впливає на читача"[4, с.140].

1. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів; Літопис, 2002.

2. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства. – Москва, 1999.
3. Липа Юрій. Бій за українську літературу. – Варшава, 1935.
4. Потебня А. А. Поли. собр. соч. – Москва, 1964. – Т. 1.
5. Eco U. The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts. – London, 1979.
6. Fish S. Literature in the Reader: Affective Stylistics // New Literary History. – 1970. – No 2.
7. Fish S. Surprised by the Sin. The Reader in "Paradise Lost". – New York, 1967.
8. Iser W. Der Akt des Lesens. Theorie acsthetischer Wirkung. – Munchen, 1976.
9. Iser W. Der implizite Leser. – Munchen, 1972.
10. Jauss H.-R. Literaturgeschichte als Provakation. – Frankfurt am Main, 1970.
11. Merleau-Ponty, Maurice. Proza świata. Eseje o mowie. – Warszawa, 1999.
12. Riffaterre M. Essais de stylistique structural. – Paris, 1971.
13. Sartre, Jean-Paul. Qu'est que la litterature? // Les temps modernes. – 1947. – No 17.

THE READER AS A THEORETICAL CATEGORY IN THE CULTURAL STUDIES DISCOURSE OF THE 20TH CENTURY

Mariya Zubryts'ka

Ivan Franko Lviv National University,
Universytetska Str.1, 79000, Lviv, Ukraine
Tel. office: (032) 296–47–75
e–mail: journft@franko.lviv.ua

The paper deals with a theoretical approach to the reader category as a co-creator of the text's meanings. The article presents a detailed analysis of all the 20th c.- theories, focuses on the reader's issues. Special emphasis is made on the Reception Aesthetics Theory approach.

Key words: reader, model, informed reader, virtual sense, Reception Aesthetics.

Стаття надійшла до редколегії 19.06.2006
Прийнята до друку 22.06.2006