

Проблема читателя в современном литературоведении

30 апреля 2009
Музей современного искусства РБ
им. Н. Латфуллина

Б. В. Орехов (к.ф.н., ст. преп. каф. зарубежной литературы и страноведения, ст. преп. каф. русского языка БГПУ им. М. Акмуллы), **М. С. Рыбина** (асс. каф. зарубежной литературы и страноведения БГПУ им. М. Акмуллы), **С. М. Шаулов** (к.ф.н., доц. каф. зарубежной литературы и страноведения БГПУ им. М. Акмуллы), **Р. Р. Вахитов** (к.филос.н., доц. каф. истории философии и науки БашГУ), **В. А. Аношкин** (студент театрального факультета БашГУ), **С. С. Шаулов** (к.ф.н., ст. преп. каф. русской литературы и фольклора УГАИ им. Э. Исмагилова), **А. А. Галямов** (к.ф.н., доц. каф. русской филологии БашГУ), **Е. А. Слободян** (к.ф.н., ст. преп. каф. русского языка БГПУ им. М. Акмуллы), **Ю. М. Камильянова** (к.ф.н., доц. каф. литературоведения ВЭГУ)

Р. Г. Назиров
(1994 г.)

Проблемы читательского восприятия¹ (неавторизованный конспект лекций)

Проблемы художественного восприятия.

Проблем художественного восприятия касались уже античные философы (Платон, Аристотель). Аристотель ввёл понятие катарсиса, т. е. новое определение жанра через восприятие. Пытаясь истолковать определение Аристотеля, учёные создали несколько теорий катарсиса. В чём секрет восприятия трагедии?² Теория страстей и аффектов целиком переводит эту проблему в область психологии. При изучении психологии восприятия исследуются самые общие законы восприятия. Однако восприятие художественной литературы — более сложное явление, не сводится, например, к восприятию внешнего мира, и требует специальных законов. Область исследования является пограничной для ряда дисциплин (психология восприятия, эстетика, семиология культуры и социология культуры).

¹ Конспект публикуется на основе записей, сделанных на лекциях Р. Г. Назирова М. С. Рыбиной, которая подготовила этот текст к печати.

Искусство есть социальный феномен, оно существует только в восприятии людей (артефакт) [неизвестная миру египетская пирамида, возможно, и существует как физический объект, но не является артефактом]. Метафора Дж. Донна (эпиграф к роману Э.Хемингуэя «По ком звонит колокол?»). «В литературном мире нет смерти, и мертвецы также вмешиваются в дела наши и действуют вместе с нами, как живые» (Н. В. Гоголь).

Всё художественное восприятие (ХВ) подразделяется современной наукой на 3 этапа: рецепция, осмысление, оценка. Разные искусства воспринимаются разными органами чувств или несколькими одновременно (балет). Независимо от способа фиксации, литература воспринимается не зрением, не слухом, а вторичным механизмом восприятия (воображением). Процесс восприятия литературы является опрокинутым процессом творчества. Художник сокращает действительность, производит селекцию материала, подчиняя её своему плану или замыслу. Сконцентрированную информацию читатель развёртывает обратно. Искусство — самый экономный способ сохранения информации. В литературе идеи и чувства превращаются в слова, чтобы вновь стать идеями и чувствами реципиента.

Художественное восприятие первоначально исследовали на материале театра. Веками изучение ХВ вращалось вокруг проблемы катарсиса. В XVIII веке появилось понятие вкуса. Эстетика вкуса разрабатывалась И. Кантом в «Критике способности суждения» (*Kritik der Urteilstkraft*, 1790). Кант создал формалистскую эстетику: «Прекрасное есть то, что без понятий представляется как предмет всеобщего благорасположения» «Прекрасно то, что одной своей формой у всех людей вызывает бескорыстное удовольствие». Кант впервые создал целостную эстетику, основанную на ХВ. Его предшественником был Э. Бёрк (*Edmund Burke*) «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757). Критики Канта не желали отказываться от мысли связать эстетическое с этическим. Искусство модерна, напротив, культивирует противопоставление красоты и добра.

Восприятие искусства имеет, конечно, социальную окрашенность, но это зависит не от классовых различий, а от степени культуры и досуга. ХВ определяется подготовленностью реципиента.

Гегельянская трактовка искусства — мистификация, искусство не является выражением ни абсолютного, ни Святого духа. Искусство не ставит себе моральных целей в первую очередь.

Новый импульс этой проблеме придал А. А. Потебня. Он задумался над тем, что авторское понимание текста бессильно перед читательским восприятием. Структура произведения и структура восприятия принципиально различны, необходимо различие потенциалов. При полном тождестве субъекта и объекта сообщения коммуникация невозможна. Абсолютизировав это верное наблюдение, Потебня заострил трактовку восприятия как соавторства. Каждый читатель придаёт произведению свой смысл. Можно возразить, что творчество имеет продуктивный, а чтение — репродуктивный характер. Инициатива диалога исходит от художника, художник предлагает код восприятия произведения. Сам факт сотворчества существует, когда произведение интерпретируется совершенно иначе, чем предполагал автор.

Эволюция читательских вкусов и система восприятия в целом.

А. И. Белецкий (письмо к Ковалёву 30.04.1955): «Читатель не только объект, он фактор литературного процесса, соучастник работы писателя, всё время думающего о нём и ведущего с ним диалог». Воображаемый собеседник — авторская модель читателя. Через такую модель реальный читатель представлен в тексте. Художественное произведение двустороннее (создано автором, но учитывает читателя). История читателя — история художественного восприятия. Для истории эстетических реакций необязателен анализ шедевров мирового искусства. Нас интересуют успехи и неудачи книг, что более всего нравилось в ту или иную эпоху, типичные ошибки восприятия в разные эпохи.

Античность.

В античной системе восприятия в литературе превыше всего ценился эпос (Гомер) и трагедия. В политической жизни городов большое значение имела сатирическая (ямбическая) поэзия. Любовная лирика уже существовала (Сапфо, Анакреонт). Существовала и религиозная поэзия (Гесиод).

Для античной системы восприятия характерно предпочтение пластической наглядности, и в словесных описаниях видна тенденция к наглядности (размер, объём), пластика (позы, движения). Искусство воспринимается в основном зрительно. Полностью гомеровский эпос читали знатоки, а народ получал его фрагментировано (в виде трагедий). В античной системе восприятия существует и сильная моральная окраска. Высшее достоинство живого человека или художественного произведения определяется единым словом калокагатия. Понятие калокагатии характерно для античной этики и эстетики (слиянность красоты и гражданской доблести), оно не относилось к рабам, варварам и женщинам. Уже в античности появилось удивительное явление — копирование литературных героев (Александр Македонский следовал Ахиллу).

В Древней Греции культура была массовой (всеобщая грамотность для свободного населения, общественные игры и спектакли устраивались за счёт богатых граждан). Всё общество в целом было вовлечено в культурное творчество. Культура в греческом понимании включает телесную и духовную культуру. Очевидно в классический период (V—III вв. до н. э.) такая гармония удавалась обществу. В эпоху эллинизма утончённый культурный синтез приобретает всё более элитарный характер. Искусство концентрируется при царских дворах. Возрастают меценатские функции государства. Народная культура, именно в эпоху эллинизма, впервые очень сильно расходится с элитарной, возникает напряжение. Именно позднюю классику и эллинизм переняли римляне.

Разбойничье гнездо, Рим, было удачно расположено (особенно Рим расцвёл, завоевав богатую и культурную страну этрусков). Второй этап — захват Греции. Синтез этрусской, италийской и греческой культур репрезентирует культуру Рима. Рим не создал ничего нового, правда, создал портретную скульптуру большей выразительности. Кроме того, в Риме расцветает лирика (Гораций, Овидий, Катулл). Рим даёт блестящие образцы сатиры (первоначально сатура). Римская литература в одной лишь области равна греческой — в историографии. В римскую эпоху, но в восточной области возникает позднеантичный (буколический) роман (Лонг «Дафнис и Хлоя», Апулей «Метаморфозы, или Золотой осёл»).

Поздняя античность совершенно утрачивает эпос. Древние римляне обожали зрелища, однако с начала Империи в римской толпе развиваются низменные вкусы. Ещё Цицерон называл римскую толпу, чернь, *plebs urbi*. Практиковавшаяся в древнем Риме, особенно в императорскую эпоху казнь преступников, христиан, колдунов, которых бросали на растерзание диким зверям (*ad bestias*).

Глубокий кризис античной культуры породил новые непривычные явления. Античная культура испытывает тоску по Востоку. Эллинизм подготовил принятие греками и римлянами некоторых восточных религий (зороастризм, митраизм, культ Кибелы, христианство). Христианство в течение двух столетий выдерживает борьбу с другими религиями. Христианство оказало огромное влияние на культуру, привело к изменению системы восприятия.

Христианство постепенно уничтожает все массовые культурные зрелища античности. Культура очень сильно оцерковляется. Живопись — прежде всего икона. В Древней Руси — икона исключительное изобразительное искусство, скульптура не входит в культ. Христианство дало исключительный толчок развитию музыки, музыка стала частью религиозного культа. Св. Амвросий Медиоланский был создателем первых католических гимнов «*Te deum laudamus*». Затем возникает григорианский хорал. В католической церкви была изобретена и постоянно совершенствовалась нотная запись. Христианство ввело новые духовные ценности: новый тип религиозности (в античности — страх перед богами, религиозность была в какой-то мере суеверием; в христианстве любовь к Богу обещает ответную любовь (Бог внеприроден, трансцендентен, любовь к Богу — *pietas*, христианская любовь к ближнему — *charitas*). В античной культуре высоко ценилась женская красота, в восточной — красота девушки, девственности. В культурной традиции существует соперничество женщины-матери и девушки (психологический спор матери и дочери). Христианство нейтрализует это соперничество в образе Богородицы (Девы Марии). Парадокс Девы Марии позволил христианству возвеличить образ материнства.

В христианстве искусство воспринимается двояко. С одной стороны, всемогущество Бога устрашало («Спас ярое око»), напротив, в позднее Средневековье появляется лучезарное нежное изображение («Троица» А. Рублёва).

Античная культура великолепно развивала традицию смеха, в христианстве смех под запретом. Ещё в иудействе мудрый человек не смеётся, а тихо улыбается. Христианство враждебно смеховой культуре. (М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», А. М. Панченко, Д. С. Лихачёв «Смеховой мир Древней Руси»). Смеховая культура периферийна. Церковь в поздний период Средневековья попыталась интегрировать народную культуру (интермедия в мистерии, пародия (*parodia sacra*), введение комических историй в Пасхальную литургию (*risus paschalis*)). Средневековая культура постепенно накапливала элементы, которые взорвали слишком строгие принципы...

Возрождение — реабилитация человека, культ личности. Идеал свободы личности характерен для западной культуры по сей день. Культ свободной человеческой личности означает гуманизм и индивидуализм (две стороны одной медали). Средневековое мировоззрение не приемлет ни гуманизма, ни индиви-

дуализма (например, «Тарас Бульба»).

Факты предвозрождения в России были, но национальная энергия России ушла на освоение пространства (самое крупное государственное образование).

Эпоха Возрождения породила новое восприятие культуры (Рафаэль убил религиозную живопись, внесение чувственности убивает религиозную экзальтацию). Эволюция этого принципа продолжилась через барокко, романтизм к модернизму. Односторонняя ориентация на чувственное восприятие обедняет искусство.

Индивидуальное художественное восприятие.

Условия художественного восприятия: социокультурное восприятие, досуг, интерес. Восприятие художественного произведения проходит 3 этапа: рецепция, осмысление, воображение. Наше воображение непрерывно рисует в уме читаемый текст. Литературная рецепция опосредована через воображение. В осмыслении проявляется личность реципиента. Типология чтения бывает разнообразна, данная типология (Р. Г. Назиров) обусловлена личностным началом от минимальной самостоятельности личности к максимальной.

I ступень — *некритическое восприятие*: 1) «Наивное» чтение: характерно для детей, отличается мгновенной самоидентификацией с героями. «Наивный» читатель не учитывает условности искусства, воспринимает художественный вымысел как реальность, либо, осознавая условность искусства, стремится «играть» образами. Детское непосредственное восприятие сказывается в литературных играх детей. Многие взрослые, сохраняя частичную инфантильность, тоже воспринимают литературу наивно (подражание любимым героям в быту, одежде, манере говорить и т.д., например, эпоха Вертера). Литература воспринимается как сообщение о подлинных событиях. (XIV век. Италия. Равенна. Данте (он побывал в Аду)).

Для наивного восприятия характерны сильное впечатление, относительно низкий уровень художественного развития, инфантилизм. «Наивный реализм» наиболее массовый тип художественного восприятия. «Наивное» восприятие составляет базу массового успеха в литературе.

II ступень — *критическое восприятие*: 2) Первая стадия культуры — мещанское утилитарное восприятие. Утилитаризм проявляется в требовании от искусства развлечения, лести национальным, классовым и т.д. чувствам читателя. Для этого восприятия характерно требование морализаторских концовок (happy end). Гегель «Кто мыслит абстрактно?» («Wer denkt abstrakt?», 1807).

Утилитарно-практическое восприятие оказывает вредное влияние на литературу. Чтобы поставить пьесу в Германии Г. Ибсен вынужден был изменить финал «Кукольного дома», специально для немецкой публики был написан happy end. По некоторой наивности мещанское утилитарное восприятие близко к «наивному» восприятию, но отличается консерватизмом, ханжеством и агрессивностью. Утилитарно-моралистическое восприятие создает почву для коммерческой беллетристики. Мещанское утилитарное восприятие — необычайно питательная почва для националистической пропаганды. Мещанское утилитарное восприятие отдает предпочтение материальным ценностям, физиче-

ской силе и красоте. Плоским морализаторством отличалась советская критика. Склонность к доносительству.

III степень — *позитивно-критическое восприятие*: 3) Позитивно-критический тип (П-КВ) восприятия характерен для высокого уровня художественного восприятия. Оценки этого читателя расходятся с суждениями большинства. Этот тип восприятия является базой для аналитического прочтения литературы (независимость суждений, нарушение механизма клише). Главная ошибка советской педагогики заключалась в авторитарном преподавании.

4) К позитивно-критическому типу близко, хотя и не тождественно, артистическое восприятие (АВ) — восприятие литературы самими писателями или литературно-одарёнными людьми. Артистическое восприятие может ближе всего подходит к сути художественного произведения, так как эти читатели владеют секретами мастерства. Это взгляд на литературу изнутри. Такое восприятие имеет огромные преимущества, но и существенный недостаток, заключающийся в субъективизме и избирательности. АВ не хватает широты взгляда (Гёте и Шиллер не приняли Гёльдерлина. Различие художественных установок привело к полемике, а затем и вражде между Маяковским и Есениным).

IV степень — *субъективно-вкусовое восприятие*: Читатель субъективно-вкусового типа восприятия абсолютизирует своё субъективное мнение и толкует произведение превратно (под влиянием эстетической установки, субъективной симпатии или антипатии, патологических отклонений. Возможна ошибка восприятия (относительно безобидна), например, В.Стасов усмотрел в картине Г. И. Семирадского «Светочи христианства» (1876) протест против гонений царизма и связал картину с «Бураками на Волге» И. Е. Репина.

Особой разновидностью субъективно-вкусового восприятия является эстетское прочтение (принципиально противоположное общественным вкусам).

Крайним случаем С-ВВ является «шизофреническое» восприятие (Ап. Григорьев, описание сборов Лариных в Москву).

.....
 ...

Р. Ингарден утверждал, что стихотворение живёт лишь настолько, насколько оно конкретизировано. Конкретизация есть то или иное осуществление ожиданий. При этом возможны такие конкретизации, которые не до конца соответствуют авторской интенции и наоборот привносят в текст новые смыслы. Например, политический намёк может быть неимманентным самому стихотворению, а возникает из неточного согласования текста с читательским ожиданием. Случалось, что при определённой целевой установке и читательском ожидании стихотворение изначально неполитическое, прочитывалось политически. Если говорить об актуальности стихов, то никакая поэзия не сравнится с газетой (В. Маяковский). Актуальность не является первой задачей поэзии, но стихотворение может оказаться актуальным (приобретает для читателя дополнительные значения). В тех случаях, когда политическая актуальность находится в равновесии с поэтичностью, мы имеем гражданскую поэзию.

Непосредственной коммуникативности добивались от поэзии Б. Брехт и В. Маяковский. Но, если на деле и достигали этой коммуникативности, то

благодаря поэтичности, а не политической актуальности. У Маяковского много политических стихов, но не все они коммуникативны. Ему удавались стихи, где он сумел соединить политический плакат с поэзией и остроумием («Прозаседавшиеся»: реализация метафоры и игра слов).

Почему возможно смещённое восприятие? В принципе, реципиента не интересует действительность, интересно значимое дополнение действительности: новая «точка зрения», поворот темы (например, мифологические сюжеты древнегреческого театра в субъективной трактовке автора).

Павел Максимович Якобсон «Психология художественного восприятия» (1964). Целостный процесс восприятия произведения, «ожидания» реципиента разноуровневые:

- 1) ожидание рифмы,
- 2) ожидание интересных приключений,
- 3) ожидание прекрасного,
- 4) ожидание ответа на нравственные вопросы.

Основное ожидание — ответ на вопрос: «Что собой представляет автор?». Низший уровень — ожидание рифмы, высший — ожидание целостной эстетической системы произведения. Возможно обыгрывание нарушенного ожидания («Ода на поимку Таирова» А. К. Толстого, 1871).

У опытного читателя конкретизация происходит полуавтоматически, в действительности это сложный многоуровневый процесс, сплав интеллектуальной деятельности и эмоций. По мнению Р. Ингардена, читательское восприятие происходит на 4-х уровнях:

1-й уровень — читательская реконструкция элементов текста в плане языка (определение ритмического рисунка поэмы или сказовой манеры повествования). В то же время на этом уровне идёт реконструкция и в плане содержания (например, в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» действие начинается с середины, т. е. мы реконструируем жизнеподобную хронологию). Одновременно идёт схватывание идеи произведения на основе разрозненных моментов.

2-й уровень — жанрово-стилистическое соотнесение (т. е., по ходу чтения мы соотносим их группы с нашим читательским опытом и мысленно помещаем на некий фон литературных текстов).

3-й уровень — конфронтация изображённого в произведении мира с известной нам реальностью. В результате этой конфронтации явления художественного мира (данные более или менее схематично) приобретают конкретные и индивидуальные черты. Мы личным опытом наполняем то, что сказал поэт. Читатель обогащает изображённый мир множеством деталей.

4-й уровень — дополнение художественного текста переживаниями, рефлексией и мнениями, которые он сумел возбудить в читателе.

Конкретизация литературного произведения завершается оценкой, поэтому конкретизацию считают активным ответом читателя на коммуникативную инициативу автора. Конкретизация есть акт единоличный, однако она обусловлена социальными и культурными факторами (наличие общих убеждений, верований, вкусов, уровень образования и т.д. ведут к относительному равенству литературной культуры). Поэтому индивидуальные конкретизации одного и того же

произведения сравнимы и содержат один и тот же элемент. Реакция читателей, общественный резонанс предлагает себя автору как критерий успеха/неуспеха.

Основные эстетические реакции.

Основные эстетические реакции обусловлены социально, исторически и психологически. Разница между эстетической реакцией и эстетической категорией в науке и эстетике: ЭК определяет качество художественного произведения. ЭР определяет качество восприятия.

Древнейшая эстетическая реакция людей — нерасчленённое (синкретическое) чувство полноты жизни. Оно выражается, например, в ритуальном танце. Синкретическое чувство полноты жизни:

- 1) Реакция на прекрасное. Чувство прекрасного очень элементарно, но оно видоизменялось на протяжении всей истории человечества.
- 2) Реакция на страшное. Чувство ужасного возникает уже у обезьян.

Чувство прекрасного:

По Г. Спенсеру, прекрасным воспринимается то, что было полезным и перестало им быть. Представление о красоте природы бессознательно связано с погодно-климатическими условиями. Античное чувство красоты было многогранным и изменялось на протяжении развития. Центральным понятием было не красота, а мера и гармония. Античность выносит за пределы эстетики дисгармонию и безобразное.

«Золотое сечение» можно наблюдать и в природе. Гармоничность включает в себя цифровую пропорцию, числовое начало.

В античном чувстве прекрасного делалась опора на идеальные пропорции человеческого тела, поэтому такое значение имела для Античности скульптура.

На периферии чувства прекрасного возникали рискованные сближения (намеренно эротичные статуи, например Венера Каллипига). В классической скульптуре не было вызова, провокации.

Платон понимал красоту очень расширенно, включая не только эстетические, но моральные и прагматические критерии. Так, высшее проявление красоты у него — добродетельная жизнь, в которой совмещены справедливость и философская мудрость.

Платон и Ксенофонт подчеркнули внутреннюю контрастность эстетических реакций. Красота дает наслаждение, радость, но вызывает страдание и тоску (внутренняя связь эстетического наслаждения с инстинктом любви). Прекрасным нельзя овладеть, красота оставляет в человеке чувство недоступности.

Наряду с чувством прекрасного (калокогатия) получило развитие чувство трогательного («Илиада», песнь VI «Свидание Гектора с Андромахой»). Эффект трогательного так же характерен для эпоса, как и эффект величественного. Трогательное вызывает умиление, нежную жалость и симпатию к морально высокой физической слабости (ребёнок).

Совершенно другой эффект происходит от возвышенного. Впервые вопросом возвышенного задались в поздней Античности (Псевдо-Лонгин «О возвышенном» (Peri hypsoys), на фр. язык этот трактат перевёл Н. Буало).

Начиная с XVIII века категория возвышенного получила большое развитие.

Эдмунд Берг связывал реакцию возвышенного с географическими природными масштабными явлениями (гроза, извержение вулкана и т.д.).

И. Кант в «Критике способности суждения» (*Kritik der Urteilkraft*) писал, что возвышенное (*Erhabene*) попеременно привлекает и отталкивает нас, внушая нам очарование, близкое к страданию (*negative Faszination*). Кант оценивал его как отрицательное. Это же самое чувство описывал Ф. Ницше и восхищался им. Но возвышенное слишком узко трактовать как упоение опасностью. Эффект возвышенного в гордости от преодоления страха.

Трагическое: Катарсис (гр. *catharsis* — очищение) — эффект радостной скорби. Гибель героя достойна осмысления. Гибель трагического героя вызывает сочувствие и восхищение красотой и осмысленной героической смертью.

Ужасное в искусстве получило развитие начиная с барокко и в романтизме. Античность не любила изображать ужасное, готика — только в пластике. Существует эмоция сладкого ужаса у В. А. Жуковского, в «Вие» Н. В. Гоголя, в «Коринфской невесте» (*"Die Braut von Corinth"*) Гёте.

Мрачное или торжественно-скорбное (англ. *joy of grief* 'радость печалования') от «The Joy of Grief» Ossian) особенно характерно для сентиментальной литературы XVIII века.

Комическое (архаический комос, грубое веселье). Некоторые теоретики различают смешное и смеховое. Смешное производит юмористический эффект (смех обезоруживает смеющегося). Л. Толстой «Война и мир» (смех, который снимает злобу).

Отвратительное (сатирический, направленный смех): комически-надутое и глупо-серьёзное, т. е. всякое несоответствие внешне-значительной формы явления его мизерной сущности, может разоблачаться прямым остроумием (насмешкой) или скрытым (ирония). Обычно ирония применяется тогда, когда опасно прямое осмеяние. Понятие остроумия (фр. *esprit*) — эффект неожиданного разрушения сакральности или внезапного разоблачения явления социально чтимого как пошлого и банального.

Необходимо различать остроумие и юмор. Осмысление юмора началось в эпоху Возрождения. Юмор очень широк, но неагрессивен, юморист осмеивает весь мир + себя (например, «Дон Кихот» Сервантеса, «Ревизор» Гоголя). Наиболее силён лирический юмор, в котором соединяются смех и грусть (Диккенс, «Старосветские помещики» Гоголя, «Огни большого города» Ч. Чаплин).

Есть частные эстетические реакции:

Эффект отчуждения (*die Verfremdung* Б. Брехт) — нечто знакомое и банальное подаётся как экзотическое и странное (например, «Трёхгрошовая опера» Б. Брехта, Д. Хармс, Н. Олейников «Таракан»).

Эффект «обманутого ожидания» — результат нарушения массовых психических стереотипов. Эстетический эффект сопровождается двойственной эмоцией: две эмоции сталкиваются, но их гармонизирует созданная автором ситуация.

Для настоящего эстетического восприятия необходимо ситуативное соответствие (например, современное восприятие «Обрыва» И. А. Гончарова), хотя бы минимальное. Писатель бессознательно рассчитывает на какую-то нормальную реакцию.

Л. С. Выготский: «Искусство есть общественная техника чувств». Ф. Шиллер: «В искусстве есть элемент игры». Преподавание литературы должно быть эмоционально и включать элемент игры. Логический анализ нужнее в научном исследовании, чем в преподавании (детальный анализ убивает эстетическое удовольствие).

В читательском коллективе существуют все типы художественного восприятия. Преобладают — позитивно-критический, утилитарно-практический и наивный. Необходимо ориентироваться не на средний уровень, а на уровень несколько выше среднего.

Всякое коллективное восприятие социально обусловлено.

Б. В. Орехов: В качестве точки входа в проблему перед нами спецкурс Р. Г. Назирова «Проблемы читательского восприятия» и статья Т. Венедиктовой¹. Эти тексты очень любопытны, но хотелось бы проблематизировать разговор и обозначить, что мы будем обсуждать.

С. С. Шаулов: У меня есть два наблюдения и ряд вопросов. Во-первых, конспект лекций Назирова значительно масштабнее, чем статья Венедиктовой, что понятно: статья, скорее, из области филологической публицистики. Но при этом они очень неплохо друг с другом коррелируют, несмотря на разницу в подходах. Во-вторых, ни в лекциях Назирова, ни у Венедиктовой нет исторического подхода. У Назирова он декларируется и у него есть краткий обзор культурных эпох. То же повторялось в его курсе культуры и религии. Это некоторая концепция, на которую накладывается типология читателя. Но типология эта не диахронична. Это синхроническая типология, взятая в определённый исторический момент. И, кстати, в рамках этого исторического момента её и надо рассматривать: это позднесоветская эпоха, когда этот текст и родился. Отсюда отсылки к практике преподавания, причём не университетской, а школьной, где он пишет об авторитарности этого преподавания. В большой степени эта типология читателя полемична даже не научной, а образовательной парадигме. Типология Венедиктовой менее разработана (я там увидел только два полюса): она точно так же недиахронична и вытекает из уже современной филологической ситуации. Почему я и сказал, что это текст из области литературоведческой публицистики: он остро злободневен, актуален. Отсюда вопрос: возможно ли на базе так понятой типологии решать проблемы исторического литературоведения. Ещё учитель Назирова Белецкий, которого он там цитирует, давно говорил, что нужно строить историю литературы как историю читателя. Но в настоящем своём виде эта типология этой задаче не отвечает. Возможно ли эту типологию к историко-литератур-

¹ Венедиктова Т. Актуальная метафорика чтения (проблема описания) // «НЛО» 2007, №87.

ным задачам приспособить? И, если возможно, то как? И вообще возможна ли чисто теоретически история литературы как история читателя? Или мы вынуждены оперировать какими-то артефактами (как Назиров говорит), то есть, воспринимаемыми нами текстами уже совершенно не в той ситуации. Второй вопрос. Р. Г. Назиров преимущество отдаёт третьему и четвёртому типам чтения: артистическому и позитивно-критическому. Позиция понятна. С другой стороны, возражение Венедиктовой о том, что такое отношение к чтению как к культуре — очень здравое возражение. Тогда что есть естественная среда обитания книги? Может быть, в разные исторические эпохи литературные произведения пишутся из представления о разных типах чтения? Далее. То, что Венедиктова выводит в итоге из чтения-потребления, приходя, на мой взгляд, к утопической метафоре «перфоманса», мне не очень понятно, как должно выглядеть на практике, и что из этого следует для нашей науки.

Р. Р. Вахитов: Я совершенно согласен с Сергеем. Здесь чёткой методологии и нет. Как всегда получается, что мы немного синхронно мыслим: я согласен, что должен быть исторический подход. А значит, вряд ли можно было бы предложить какую-то универсальную концепцию чтения, хотя я не исключаю, что в эйдетическом плане, в плане платоновской идеи, она и существует. Но что касается двух этих текстов, то при всём моём уважении к Назирову, мне показалось, что у него абстрактная классификация, не учитывающая историзма. Что касается Венедиктовой, то при всей публицистичности её текста, на это намёк я там увидел. Я на это смотрю глазами лосевской парадигмы. Мне показалось, что здесь не два полюса, а именно три. Она говорит о чтении как культуре, восприятию книги как инстанции высшей истины, предельно сакральной.

С. С. Шаулов: Для неё это, скорее, негативная оценка.

Р. Р. Вахитов: Безусловно. Мы сейчас можем оставить в стороне её оценки и систематизировать. Есть чтение, в котором книга восходит к Библии, Священному Писанию. И во многом это чтение типично для русской национальной культуры. Даже атеистическая светская культура (например, субкультура нашей интеллигенции) во многом проникнута религиозными мотивами.

А. А. Галаямов: «Как! Ты не читал Булгакова!»

Р. Р. Вахитов: Действительно, даже русский интеллигент-атеист или марксист, или народник фактически книгу воспринимал как проекцию Библии. Причём у каждого направления интеллигенции было своё Священное Писание.

Б. В. Орехов: Для кого Михаил Булгаков, для кого Сергей Булгаков.

Р. Р. Вахитов: Второй тип чтения, который она показывает, это технологический тип, характерный для Западной цивилизации на классическом для неё этапе, просвещенческом. Чтение — это технология. Как есть техника письма, есть техника чтения. Если можно немного расширить, я бы для себя это проиллюстрировал такой метафорой: в буржуазной западной цивилизации

литературный текст воспринимается как машина. Автор — это конструктор, который создаёт машину. Читатель — это человек, который с этой машиной работает. У машины есть цель. Например, вызвать определённые эмоции или мысли. Репрессивной культурой Просвещения при этом заданы и «правильные» идеи, «правильные» эмоции, и чтение — это только технология, при помощи которой можно правильно использовать машину.

А. А. Галлямов: Я бы не совсем так сказал. У Венедиктовой литературный текст существует не как машина, которая вызывает эмоции, а как инструмент переделывания человека. Машина выступает как творец тебя.

С. С. Шаулов: Это происходит только в рамках чтения-культы. В рамках чтения-потребления это именно «машинная» эмоция.

Р. Р. Вахитов: Я согласен с Сергеем. Чтение-культ ориентирует на преобразование человека. Собственно, это религиозный мотив. Религия нужна, чтобы преобразить человека. И даже в десакрализованном пространстве это происходит. А текст-машина просто вызывает определённые ожидаемые реакции. А вот третий тип — это постмодернистское чтение. Это Западная цивилизация на современном этапе, когда просветительские идеалы обанкротились. Я называю это «восстание машин», эта идея на Западе сейчас очень популярна. Текст творит сам себя. Это своеобразный диалектический синтез между текстом сакральной истины и текстом-машиной. Текст пытается преобразовывать человека, но это уже не сакральное преобразование, а нечто иное, я не могу описать, что, потому что этот тип находится только в процессе становления. Вот эти три модели я обнаружил в статье Венедиктовой, и они мне кажутся вполне историчными, если мы учтём, что русский тип чтения — это религиозно-средневековый (или религиозно-традиционный) тип. То есть, эти три типа: традиционное, модернистское и постмодернистское общество.

Б. В. Орехов: Если брать концептуальное ядро сказанного Венедиктовой, то получается, что Назиров привязан к позднесоветскому времени, а Венедиктова — к современному западному взгляду?

Р. Р. Вахитов: Он просто абстрактную классификацию даёт, как правильно сказал Сергей.

Б. В. Орехов: Первое, о чём начинаешь думать, когда касаешься его классификации, — это педагогическая практика.

Р. Р. Вахитов: Не нужно забывать, что это просто лекция, которая была предназначена для студентов.

Б. В. Орехов: Лекция — это просто форма репрезентации.

С. С. Шаулов: Тут дело в том, что его лекции очень органично могут быть продолжены и продолжаются в сторону размышлений не о методологии литературоведческого исследования, а о методике литературного образования, даже школьного.

Р. Р. Вахитов: А мне кажется, что более продуктивна эта концепция тра-

диционного чтения-культы.

А. А. Галлямов: А когда мы говорим о методике литературного образования, именно эта проблема и возникает: кого готовить? Жреца? Инженера человеческих душ? Или готовить актёра, перформансиста, который любой текст реализует как создание своего собственного мира с его помощью.

Р. Р. Вахитов: Мне кажется, что у нас просто не приживается западное технологическое чтение. Наша культура его отторгает.

Б. В. Орехов: Мне кажется, отторгает не столько литература, сколько критика.

С. С. Шаулов: Да.

Р. Р. Вахитов: Мне кажется, что текст становится литературным, когда он говорит больше, чем хотел сказать автор.

С. С. Шаулов: По Лотману: вторичные моделирующие системы. В этом смысле технологическое чтение вообще противно самой природе литературы. Потому что оно направлено на сужение поля смыслов.

Б. В. Орехов: Здесь происходит сужение поля смыслов в рамках одного конкретного прочтения. Но технологическое чтение предполагает множество прочтений. И все они в совокупности дают расширенный смысловой контекст. Это снова проблема структурирования континуального¹. Континуальная литература, проходя через технологическое чтение, некоторым образом структурируется.

А. А. Галлямов: На bash.org или в IT happens была цитата. Разговор двух блондинок, речь шла то ли о «Бедных людях» Достоевского, то ли о «Преступлении и наказании». «Ты знаешь, это даже лучше, чем Оксана Робски. Но это для тех, у кого времени много: на фитнес не надо ходить. Или у кого прислуга». Народ-то всё равно читает. Вся проблема: как. Но она уловила, что Достоевский лучше, чем Оксана Робски.

С. С. Шаулов: Я бы немножко сузил проблему. Давайте, может быть, сосредоточимся не на массовом чтении, с которым, как мне кажется, всё понятно.

Р. Р. Вахитов: Ну а почему? Как раз самый яркий пример текста-машины — это как раз массовое чтение. Вот, детектив. Детектив должен вызвать в читателе определённые эмоции, которые специально конструируются. Допустим, напряжение, радость, что восстановлена справедливость. Или эротическая литература должна вызвать сексуальное возбуждение. А когда мы говорим о том, что вы называете художественной литературой, то тут уже мы имеем дело с какой-то помещью текста-машины и текста сакрального.

Б. В. Орехов: Мне вообще казалось, что этот момент воздействия на мир (не только переделка читателя) — это программная задача авангарда. А по

¹ См. Третье литературоведение. Материалы филолого-методологического семинара (2007—2008). Уфа, 2009. С. 133.

вашему мнению она возникает гораздо раньше.

С. С. Шаулов: Почему авангарда?

Б. В. Орехов: Потому что он об этом впрямую говорит.

С. С. Шаулов: Ну и что? А Достоевский?

Р. Р. Вахитов: Мы с одним историком говорили о житиях святых. Он крушался, что их нельзя использовать как исторический источник. Многие там не сходятся с летописями. Я ему говорю: ты смотришь на них как историк. А по сути дела, в чём смысл житий? Как стать святым. Задача преобразования — это задача именно религиозной литературы.

С. С. Шаулов: Я хотел бы всё-таки сосредоточиться на проблеме «как нам читать тексты?» Какое чтение должно быть литературоведческим? На нынешнем этапе это, безусловно (если в типологии Венедиктовой), технологическое чтение или (в типологии Назирова) позитивно-критическое. Правильно ли это?

Р. Р. Вахитов: Поскольку литературоведение — это наука, нельзя обойтись без какого-то аналитического чтения.

С. С. Шаулов: Я продолжу мысль. Если мы сходимся на том, что для нас главный объект — это именно текст как артефакт, тогда мы должны оставаться на этом (технологическом) типе чтения и разговаривать уже о том, как эти артефакты между собой взаимодействуют. Либо мы, следуя, на мой взгляд, более полной мыслительной схеме, будем включать в этот процесс ещё и проблему читателя. То есть на кого текст рассчитан, как он действует, работает. То есть это будет уже функциональный подход, и нам будет необходимо учитывать и наивное восприятие.

Р. Р. Вахитов: Кстати, то, что Назиров называет наивным восприятием, не настолько уж и наивное. Он говорит, что это «инфантильное» восприятие. Я бы сказал, что это мифологическое восприятие. То, что Лосев называл мифологическим восприятием. Миф тем и отличается от литературного произведения, что в мифе человек участвует. И, прямо участвуя в мифе, он творит особую мифическую реальность. В нашей цивилизации чаще всего это встречается у детей. Но правильно здесь было сказано — есть два направления литературоведения. И мы между этими двумя пытаемся пройти. Это литературоведение аналитическое, которое пытается разобрать текст (это и связано с восприятием текста как механизма), и литературоведение герменевтическое, которое истолковывает текст. А истолковывать можно живой символ. Но логика и диалектика между собой связаны, так что, может быть, они не взаимоисключающи.

Б. В. Орехов: То есть, история литературы как история читателя, и уже существующая и описанная Сергеем — это будут отдельные истории литературы? С одной стороны, когда мы исследуем текст, его развинчиваем, мы пользуемся одной методологией, одной системой ценностей, одной шкалой,

а когда мы говорим о приоритете читателя, здесь в силу вступают другие факторы.

Р. Р. Вахитов: А разве писатель — не читатель?

Б. В. Орехов: Писатель конструирует своего читателя.

С. С. Шаулов: Акт творчества — вообще некое представление об адресате.

Б. В. Орехов: Так что писатель — да, читатель, как минимум, поэтому. А реальный читатель уже может подчиниться в дальнейшем этому представлению.

Р. Р. Вахитов: А писатель, когда читает своё собственное произведение, соответствует своему представлению об идеальном читателе?

М. С. Рыбина: А оно не обязательно идеальное.

С. С. Шаулов: Вот почему Достоевский считал «Идиот» самым неудачным своим романом, но при этом читатели, которые считают этот роман лучшим, его любимые читатели?

Б. В. Орехов: Неудачным, потому что не поняли так, как задумано?

С. С. Шаулов: Потому что не выразил, как было задумано.

Б. В. Орехов: То есть любимые те, кто понял замысел, несмотря на несовершенство формы?

С. С. Шаулов: А вот там не совсем понятно.

Р. Р. Вахитов: Вообще несправедливо постмодернисты рассуждают, что автора нет, автор умер, а читатель остался. И читателя нет! Читатель — тоже фигура текста.

Б. В. Орехов: Но ведь процессы, о которых мы говорим, очень разные. Как их совместить?

А. А. Галлямов: То, что у нас есть разные типы авторов, связанные с разными типами читателей, может быть обусловлено тем, что наше общество распадается на отдельные социумы. Оксана Робски. Сколько ни ругай, тысячи людей читают. Даже десятки тысяч. Можно сколько угодно издеваться над современными детективами, но их читают, они издаются массовыми тиражами. То есть, у каждого микросоциума своё представление о том, каким должен быть текст и каким канонам соответствовать. А попытка сверху всё это в одно целое объединить обречена на неудачу, потому что мы не учитываем этот принципиальный момент.

С. С. Шаулов: Ну, если мы о современной ситуации будем рассуждать, то мы утонем, потому что непонятно, что вообще в современности является предметом истории литературы.

А. А. Галлямов: А во времена Достоевского и Толстого был ясен предмет современной литературы?

С. С. Шаулов: Не был ясен. Это и не может быть в современности. Вплоть до того, что спорили, Достоевский — это литература или нет.

С. М. Шаулов: «А поэт ли Высоцкий» — это двадцать лет назад ещё спрашивали.

С. С. Шаулов: Я недавно подумал, что даже хорошо, что для нынешних студентов (водораздел здесь какой-то тонкий и быстрый; видимо, мы с Борисом — это последнее поколение, которое относилось к XIX веку как чему-то далёкому, но всё-таки продолжающемуся) XIX век занимает место рядом с античной Грецией.

С. М. Шаулов: И XX уже примерно так.

М. С. Рыбина: Вообще с принципом историзма у них плохо очень.

С. С. Шаулов: Не в этом дело. Они просто не ощущают связи.

Р. Р. Вахитов: Почему? Именно в этом. У них в принципе внеисторическое мышление. Как вот у американцев, допустим.

С. С. Шаулов: В принципе, да.

Р. Р. Вахитов: Когда я смотрю американские исторические фильмы, у меня такое впечатление, что они воспринимают другие эпохи как время, населённое теми же самыми людьми, одетыми в другие костюмы. В остальном они так же думают, у них те же мотивации. У них нет истории, они её не чувствуют. И современная американизированная молодёжь тоже не чувствует истории. А мне понравилось, когда сказали, что автор становится канонизирован после какого-то промежутка времени. Мне кажется, не случайно здесь религиозный термин употребляется. Это чтение, которое связано с религиозным отношением к тексту. Но, в отличие от Венедиктовой, я не считаю, что это плохо.

Б. В. Орехов: То, что нужно учитывать фигуру читателя, это несомненно. Вот у меня есть стойкое мнение, что я неправильно представляю себе древнерусскую литературу, потому что совершенно не ясно, какое место книга занимала тогда в жизни человека, кто читал всю эту доступную нам сейчас литературу. Очень смутные у нас представления о том, какая часть общества владела грамотностью, на кого были рассчитаны произведения.

Р. Р. Вахитов: И как читалась книга.

Б. В. Орехов: Да. Вот, если, скажем, в Древнем Египте ответы на все эти вопросы даже более понятны, и ясно, почему главными героями выступают высшие сановники, и прочее, и прочее, то со Средневековой Русью всё это непонятно.

С. С. Шаулов: Нет, там есть специальные исследования.

Б. В. Орехов: Есть, но они не являются введением к средневековой литературе.

Р. Р. Вахитов: В «Исповеди» есть момент, где Бл. Августин приходит к Амвросию Медиоланскому и видит его молча читающим книгу. Это шокирует Августина, потому что, как я понимаю, в античности было принято читать книгу вслух, она совершенно другое значение имела. Это был толчок к разговору. То, как мы читаем книгу сейчас, это пришло из христианской

цивилизации.

Б. В. Орехов: Чтение про себя — это вообще часть движения к спиритуализации в средневековой литературе.

Р. Р. Вахитов: Чтение восходит к молитве, насколько я понимаю. И в этом смысле тут два типа молитвы.

С. С. Шаулов: Соборная и частная? А как тогда прокомментировать распространённую в XIX веке литературного чтения для зала самими писателями?

М. С. Рыбина: Соборность.

В. Аношкин: Почему Венедиктова в статье объединяет чтение как технологию и чтение как культ, и вместе их немного «отодвигает»? А чтение потребительское и чтение как перформанс стоят у неё вместе, и чтение как перформанс получает у неё самую позитивную оценку. Всё это потому, что, в равной степени, чтение как технология и чтение как культ пользуются недоверием современного читателя (более-менее образованного). Они вызывают отторжение как некая продиктованная истина.

Б. В. Орехов: Как риторика.

Р. Р. Вахитов: А что значит «образованного»? Образованного в рамках европейской культуры — да, вызывает отторжение. А в рамках русской национальной традиции это вполне органично.

В. Аношкин: Я имею в виду вообще отношение к истине. Речь идёт о том, для чего нужно чтение-перформанс. Оно нужно для того, чтобы вернуть тексту его изначальную ценность за счёт объединения людей в зале, что происходит на современных постановках, которые нельзя назвать вполне театральными, как и вполне литературными. Как, например, на спектаклях Е. Гришковца. В «Дредноутах» человек с самого начала, выходя на сцену, разоблачает всю степень своей театральности и после этого начинает рассказывать историю. Театром это уже не получается назвать, потому что он сбросил эту иллюзию. Театральный и литературный эффекты объединяются, но не с точки зрения синтеза искусств, а с точки зрения синкретизма. Это, как в Средневековье, возврат к естественному отношению к тексту.

С. С. Шаулов: Это интересно. Но тут и у самой Венедиктовой терминологическая путаница. Она ведёт речь об индивидуальном чтении и о степени отождествления читателя с текстом. Она не имеет в виду «перформанс» в том смысле, о котором говорите вы. Но тут идея другая — о том, что современная читательская публика требует для органичного восприятия текста какого-то посредника. Это очень интересная особенность, которую стоит иметь в виду.

Б. В. Орехов: Владимир выразил то, что и я пытался сказать чуть раньше: что и назировская точка зрения и классификация, и венедиктовская привязаны к определённой эпохе с её устремлениями и идеологическими векторами. Назировскую Сергей определил как позднесоветскую. Венедиктова же репрезентирует совсем современный взгляд на читателя и чтение. А вот возможна ли

универсальная классификация? Или, может быть, она и не нужна вовсе.

В. Аношкин: Придётся для каждой эпохи определять свой аппарат. Иначе не получится. Герой в любом произведении мифически предстаёт нашим прямым воплощением.

С. С. Шаулов: Это называется просто отождествлением с литературным героем.

Р. Р. Вахитов: Причём Назиров это называет наивным восприятием.

С. С. Шаулов: В этом спецкурсе этого нет, но дальше эта мысль развивалась (или раньше развивалась): отождествление — это вообще необходимый момент чтения, без некоторой степени отождествления героя с читателем невозможно чтение в принципе.

М. С. Рыбина: Здесь он об этом и пишет, говоря о воображении.

Р. Р. Вахитов: Просто это очень важно, на мой взгляд, потому что указывает на происхождение литературы из мифа, где отождествление абсолютно полное. Действительно, во время литургии, по мнению верующих, Христос воскресает.

М. С. Рыбина: Но сам момент чтения, который предполагает частичное отождествление себя с героем, будет зависеть опять-таки от типа читателя. Читатель достраивает своим личным опытом. Свои личные эмоции, ощущение и так далее он встраивает в героя.

Р. Р. Вахитов: Я понимаю, что любая модернистская культура пронизана принципом отчуждения. Но я думал, что это касается отношений «писатель — читатель» в литературном процессе. А здесь вот Маша очень точно сказала: читатель, воспринимая произведение, отождествляя себя с героем, в то же время понимает, что он не герой. Он существует как бы одновременно в двух регистрах, происходит шизофренизация сознания.

Б. В. Орехов: Да, на этом построен эффект жанра ужасов, где человек одновременно и боится, и не боится, потому что знает, что всё это страшное происходит не с тобой.

А. А. Галлямов: Может быть, типология читателя говорит о воспитании в том или ином обществе читателя в форме «ролевого ежа»: не одномерный читатель, которого научили воспринимать только определённый тип текста, а все остальные для него уже не литература, а человек, который, как Протей, принимает разные облики, и в состоянии читать разные типы литературы.

С. С. Шаулов: Эта метафора того же самого чтения как перформанса. И, опять же, это утопия.

А. А. Галлямов: Почему?

С. С. Шаулов: Да невозможен такой читатель.

А. А. Галлямов: Вот ты анекдоты любишь? А «Полёт над гнездом кукушки» все смотрели?

С. С. Шаулов: А, в этом смысле... Но в «Полёте...» есть отождествление

с героем, а в анекдотах такого отождествления не происходит.

А. А. Галлямов: Я говорю не об отождествлении.

С. С. Шаулов: Я понимаю. Но от меня это восприятие не требует деятельного участия.

А. А. Галлямов: Какая здесь проблема лично для меня? Хочешь научить студента воспринимать текст адекватно ситуации, а он хочет « $2 \times 2 = 4$ », «шаг вправо, шаг влево...» Он хочет однозначного ответа.

Б. В. Орехов: Да, когда студенты записывают лекцию, они с особенным остервенением подходят к тому, чтобы записать годы жизни, потому что это конкретика, это цифры. А всё остальное, что там говорят, уже не так осязаемо.

С. М. Шаулов: Но и годы жизни эти им ничего не говорят, и их надо запомнить как сочетание цифр. Это иллюстрация того же самого.

М. С. Рыбина: Здесь есть какой-то момент доверия к цифрам.

Р. Р. Вахитов: Может, это последний аргумент для них, что автор и правда жил? Толстой — это не просто мифологический герой, у него и годы жизни есть.

Г. И. Лобанова: Чтобы читательское восприятие состоялось, нужны личный интерес и какой-то уровень вкуса. Но, чтобы воспитать вкус, у них нет первоначального интереса. А значит, всё, что мы говорим, уходит куда-то. Имеем ли мы право на принудительные действия?

С. С. Шаулов: Это к вопросу о преподавании?

Б. В. Орехов: Это к вопросу о месте литературы. Литература как культ ушла, а что же вместо неё?

Ю. М. Камильянова: Сейчас новая волна идёт, мне кажется, насчёт возрождения культа литературы среди определённой прослойки молодёжи. Но это чтение получается тоже специфичное, элитарное. Берроуз, Чак Паланик.

С. С. Шаулов: Просто происходит дробление на субкультуры, и внутри каждой из них — своё элитарное чтение.

Б. В. Орехов: Да, это не некое единое системное соображение. А если брать в целом, то вместо литературы-культа пока ничего не пришло. В случае с культом нет вопросов о том, зачем читать и имеем ли мы право заставлять читать. А в новой ситуации ясности нет.

Р. Р. Вахитов: Студенты наши давно для себя эту проблему уже решили. У них совершенно прагматическое отношение: читать, чтобы зачёт получить.

М. С. Рыбина: Не совсем они это для себя решили. Я поняла это после того, как провела практическое занятие по роману «О дивный новый мир» Олдоса Хаксли. Оно было очень интересное. Не потому что они мне что-то особо интересное сказали про роман. Про роман мало что сказали. Но меня поразило вот что: наибольшее их возмущение вызвали два момента. Это «человек для других». Я поразились их чуть ли не викторианской позиции

на этот счёт. Подумалось: «как живо всё!» Это первый момент. И второй момент — это как раз отношение к литературе. «Как возможно общество, где никто не читает! Это же так ужасно! Шекспир запрещён». Заметим, о том, что он запрещён, говорится очень мягко у Хаксли. Я говорю: хорошо, тут как раз понадобится ваше знание Шекспира, давайте вспомним «Бюрю». Они сказали: нет, мы не читали. Так зачем запрещать Шекспира, если вы его всё равно не читали?

Р. Р. Вахитов: Борис поторопился сказать, что чтение как культ умирает. Оно не умирает, оно консервируется в мещанской среде, причём эти мещане сами не читают. Как в позднесоветские времена, когда в каждом доме стоят полные собрания. Я знал семью милицейских работников, мама полковник, сын тоже закончил милицейскую школу. У них было полное собрание сочинений Некрасова. Я приходил к ним его читать, а сами они его никогда не открывали. Они несут в себе уважение к литературе, смысла которого они уже не понимают. Может быть, потом появится какое-то поколение, которое раскроет этот смысл. Парадокс в том, что раньше мещанство воспринималось как антитеза элитарной культуры. Теперь же это фактически единственная хранительница этой культуры.

Б. В. Орехов: Но это не чтение, это артефакт.

Р. Р. Вахитов: Мещане защищают Пушкина и классическую литературу, хотя они её не читают и не знают. Но знают, что Пушкин — это хорошо. А если они прочитают его эротические эпиграммы, то будут возмущены, потому что в их представлении Пушкин не мог такого написать. А на вопрос Галины Ивановны я бы ответил так: педагогика по природе своей авторитарна, потому что учителю нужно доверять. Если ты ему не доверяешь, он тебя ничему не научит. Нужно заставить человека, заставить его окунуться в текст, и когда он первый раз испытает эстетическое удовольствие, учитель понимает, что сделал своё дело. А дальше они уже сами. Дальше станет интересно, откуда такой эффект возникает. Это приводит к технологическому чтению и анализу.

Б. В. Орехов: Если говорить о динамике студенческого восприятия литературы, то становится видно, где заканчивается влияние основных пуантов советской педагогики. Если ещё в прошлом году Акакий Акакиевич был «маленьким человеком», то в этом году он уже социальный аутсайдер, неэффективно делающий карьеру.

Р. Р. Вахитов: Говорят, на одном экзамене студентка написала, что Соня Мармеладова неправильно работала с клиентами.

С. С. Шаулов: Тип восприятия сместился по ценностной шкале. Вместо навыков технологического, аналитического чтения нынешние первокурсники приходят уже со вполне сложившимися навыками чтения мещанского, утилитарно-прагматического. Следующая совершенно естественная их реакция — это отторжение: «мы не хотим читать про лузеров». Почему их приходится

заставлять, ставить двойки и пугать зачётами и экзаменами.

Р. Р. Вахитов: В МГУ был скандал, когда группа монгольских студентов пришла к преподавателю и сказала, что не будет читать «Слово о полку Игореве», потому что это плохое произведение, потому что по канонам монгольской литературы нельзя воспевать полководца, который проиграл сражение. Это ведь тоже мещанский подход.

С. С. Шаулов: Не обязательно мещанский. Утилитарно-прагматический. У Чехова есть рассказ «Благодородство». Пьяный персонаж спит в театре и, просыпаясь время от времени, спрашивает у соседа: «Ну что там на сцене? Благодородно?» Получив ответ «да», не к месту встаёт, начинает пьяные аплодисменты: «Ура! Bravo! Это благодородно!»

Р. Р. Вахитов: Мне кажется, это не прагматика, а определённая мифология, которую мы воспринимаем как прагматику, потому что мы её не понимаем.

М. С. Рыбина: Но ведь это всё наши люди, мы говорим с ними на одном языке. Это немного другое.

С. С. Шаулов: Разница в чём? В том, что читатель с таким типом чтения требует от литературы всего лишь подтверждения своего статуса. Он не требует литературы преобразования, почему студентам и не нравится «Шинель»: они не хотят быть лузерами, не хотят отождествляться с Акакием Акакиевичем.

С. М. Шаулов: По поводу чтения приходится говорить со студентами. Особенно с заочниками. Вот вы своим ученикам говорите: надо читать. А вас человек спрашивает конкретно: «Для чего мне надо читать?» Что вы ему отвечаете? Они начинают нести что-то про кругозор, про то, как жили люди тогда (когда — непонятно). Я говорю: какое вам дело до этого? Зачем вам это знать? Посмотрите, как сейчас люди живут. Есть замочные скважины, можно бинокль купить. Причём здесь литература? Дело совсем в другом. Если интересно читать, знаком такой опыт: сидишь читаешь, надо бежать на работу, опаздываешь, а осталось десять страниц, их нужно дочитать просто потому что невозможно отложить? Тебе нужно что-то делать, есть зовут, а ты сидишь и не можешь оторваться: «Сейчас, сейчас». А недочитать нельзя. Что это такое? Психологически это что за момент? Почему? Что такое вообще тот самый читательский интерес, который вдруг иногда в клинической форме проявляется как страсть к чтению? Никто ничего не может сказать. А объяснение, собственно, одно: дело в том, что человек (знает он про это или нет) всё время стоит перед тайной своей природы. Здесь через какую-то культуру проявилась некая сущность, которая в тебе проявляется через другую культуру. Вот Алкей написал это «Притонов низких был завсегдаем...» Вот Высоцкий написал: «Я был завсегдаем всех пивных». Две с половиной тысячи лет прошло, а человек тот же остался. Реалии были тогда одни, сейчас — совсем другие, а судьба некая, поведение — то же самое. Ты сталкиваешься с тем, что человек есть нечто неизменное, выходящее за пределы

твоей индивидуальности, а ты — это не совсем ты, а ещё одновременно за собственной границей. И книга даёт тебе проход куда-то в этот мир, который тоже твой. Момент отождествления не только имеет персонализированный характер с какими-то героями (с Гамлетом или Лаэртом, более того — с Полонием), но и с тем, как они испытывают страсти, имперсонально. Тогда мне интересно, тогда я ищу ещё что-то, потому что я себе интересен. Ничему меня это не учит. Просто образно опредметившаяся человеческая природа оказывается кодом, через который я себя познаю.

М. С. Рыбина: Получается, что у вас отношение к книге не как к сакральному, а как к символу, который указывает, может быть проводником, может указать путь, по которому можно пройти. А у них принципиально другая позиция: они хотят видеть книгу учебником жизни, который даёт им модели успешного поведения в жизни.

Р. Р. Вахитов: Мне безумно интересно то, что сказал Сергей Михайлович. Но, мне кажется, здесь нужно прояснить, что познавать тайну своей сущности — это всё равно получать знания.

С. М. Шаулов: Только я бы это познанием не назвал.

Р. Р. Вахитов: Это не познание, конечно. Я об этом и говорю: это переживание. Литература выросла из мифа, но литература уже не миф. Не будучи мифом, какие задачи она перед собой ставит? Пускай я выражусь лапидарно: вызывать в человеке какое-то эстетическое чувство, эстетический отклик. Этим литературный текст отличается от философского, научного, газетного. Это простой и банальный ответ, но он кое-что проясняет. К вопросу об Акакии Акакиевиче. Когда студенты говорят, что им неинтересно читать про похождения лузера, это ведь долитературное восприятие. Они воспринимают литературу как инструкцию жизни.

Б. В. Орехов: Литература сама себя отрефлектировала, но студенты прошли мимо этого.