

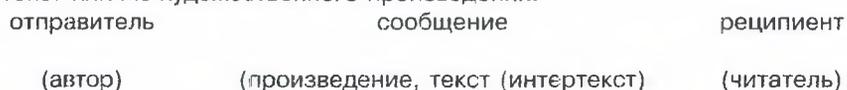
4. Там же. P. 148.
5. Чудинов В.И. Теоретико-исторические основания аргументологии. Дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.01. СПб., 1993. 331 с.
6. Мейер М. Logique, langage et argumentation. Paris: Hachette, cop., 1982. P. 115.
7. Мейер М. Questions de rhétorique: langage, raison et seduction. Paris: Le livre de poche: biblio essais, 1991. P. 14.
8. Там же. P. 8.
9. Там же.
10. Берков В.Ф. Аргументация и вопрос // Речевое общение и аргументация. Вып.1. СПб.; Гос.ун-т., 1993. С. 63.
11. Там же. С.64.
12. Мейер М. De la problematologie: Philosophie science et langage. Paris: Le livre de poche: biblio essais, 1994. P. 14.
13. Мейер М. Questions de rhétorique: langage, raison et seduction. Paris: Le livre de poche: biblio essais, 1991. P. 24.
14. Там же. P. 94.
15. Мейер М. De la problematologie: Philosophie, science et langage. Paris: Le livre de poche: biblio essais, 1994. P. 29.
16. Мейер М. Logique, langage et argumentation. Paris: Hachette, cop., 1982. P. 137.
17. Мейер М. De la problematologie: Philosophie, science et langage. Paris: Le livre de poche: biblio essais, 1994. P. 13.
18. Там же. P. 17.
19. Там же. P. 18.

А.А. Потоцкий

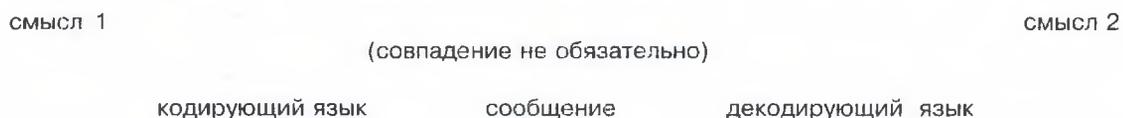
“АВТОР” И “ЧИТАТЕЛЬ”: СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ДИАЛОГ

Каким образом произведение искусства, либо текст репрезентируются человеческим сознанием, как они интерпретируются в рамках классического и неклассического подходов, на какой основе строится умозрительная связь автора и реципиента? Чтобы уловить невидимую связь автора-читателя, выделить и описать ее форму и содержание, а также результат работы сознания человека — увиденное, осознанное и представленное в этом же сознании сообщение, нужно, во-первых, выделить элементы схемы «выражение — восприятие, во-вторых, детально разобрать каждый из них, и в-третьих, зафиксировать итог: какое место и роль играют автор и «читатель» в процессе рождения смысла, что и как фиксируется в сознании воспринимающего субъекта в результате восприятия сообщения. Рассмотрению этих вопросов и посвящена данная статья.

Прежде всего отметим основную схему, характеризующую процесс передачи и восприятия какого-то ни было сообщения: текст или же художественного произведения:



В этой схеме необходимо отметить и уточнить некоторые моменты. Цель любой коммуникации — адекватность общения, основанной на понимании. Однако в процессе усвоения читателем сообщения его конечная позиция в оценке полученной информации может не совпасть с начальным её распорядком, т. е. с тем сообщением, которое задается автором. Это обуславливается, как правило, обязательным наличием кода, которым пользуется автор и который должен разгадать читатель. Поэтому схему приведенную выше (назовем её схемой #1) необходимо дополнить ещё одной, которая призвана объяснить процесс смыслообразования, как в ходе творческой работы создателя, так и в ходе восприятия произведения:



Всё дело в том, что автор, создавая сообщение, пользуется определенным кодом (образами, символами, иносказаниями), в результате чего получается уникальное, ни на что не похожее творение. Но в процессе его прочтения читатель не обязательно пользуется тем же кодом, что и создатель. Таким образом, смысл, вкладываемый реципиентом в символы, образы, знаки сообщения, может отличаться от первоначальной точки зрения автора. Поэтому смысл, закладываемый автором в творение, не всегда зеркально отражается в сознании читателя, хотя тот зачастую изначально и настроен на постижение базисных основ произведения или текста, заложенных при создании. Если бы, например, произведение создавалось по принципу простого копирования действительности, то подобной бы проблемы не возникло; и для автора, и для читателя это сообщение было бы одинаковым и декодировка была бы просто не нужна. Иносказательный метод, которым часто пользуются в искусстве, усложняет ситуацию. «Отправитель» и «получатель» разделены временем, багажом знания, видом и способом мышления, что и создает подобную ситуацию.

«Восприятие художественного произведения или текста — всегда диалог, борьба между автором и воспринимающим. Восприняв некую часть сообщения, читатель «достраивает» целое» [1]. Он может определить контуры своего ожидания, которое имеет ту или иную структуру, основанную на предшествующем художественном опыте. Ответный «ход» автора может подтвердить зарождающуюся догадку и тем самым превратить дальнейшее «чтение» и разгадывание в пустую формальность или, быть может, опровергнуть эту догадку, потребовав со стороны «читателя» нового построения, новых усилий. Следующий авторский ход вновь выдвигает эти две возможности. «И так до того момента, пока автор, победив предшествующий художественный опыт, эстетические нормы и предрассудки читателя, не навяжет ему

свою модель, свое понимание. Время, когда это произойдет, и будет считаться концом сообщения, который может наступить даже раньше действительного заранее запланированного автором, если тот использует модель, природа и структура которой раскрывается читателю в начале произведения» [2]. Понятно, что читатель не пассивен, он заинтересован в овладении моделью, которую предлагает ему художник. С её помощью он надеется объяснить и тем самым победить силы внешнего и внутреннего мира. Поэтому победа художника доставляет победенному читателю радость. Причем это не насильственное навязывание автором своей собственной позиции, своего видения мира; сознание «читателя» остается свободным, просто перед ним в какой-то миг раскрывается внутренний мир творца, его первоначальный замысел, он начинает мыслить его категориями, оперирует его ценностями, живет в его времени и пространстве.

Но всегда ли происходит подобное навязывание читателю авторской позиции и так ли уж важна и значима победа первоначального замысла создателя? Классическая теория искусства трактует художественное произведение недвусмысленно: и автор, и читатель находятся в одной плоскости, причем последний в ходе декодирования авторских смыслов в основном пользуется методами идентичными принципам создания творения. Здесь главенствует исторический принцип, то есть читатель «привязывается» художественное произведение к моменту его создания. Погружаясь в ту обстановку, в котором оно создавалось, реципиент поневоле пользуется той же терминологией, теми же ценностями и установками, что и художник. Читатель при такой ситуации уже не является свободным — он оказывается пленником какого-либо исторического отрезка времени. Поэтому если классическая теория интерпретации и предлагает несколько ответов, но, как правило, всё в одном, определенном русле (примеров тому множество, взять хотя бы искусство Возрождения с его культом всего античного, когда зачастую сложно было понять, в чем его основная суть: создать что-то новое или скопировать старое).

Современное понимание, предлагаемого реципиенту сообщения несколько изменилось, а новые теории интерпретации выдвинули иную точку зрения в вопросе о роли и месте читателя в процессах интерпретации и смыслообразования.

Признавая за автором известное значение и справедливо считая его отправной точкой познавательной коммуникации, современные теоретики, а вслед за ними и сами авторы подняли читателя на качественно новый уровень: он уже не просто пребывает в пространстве сообщения, он сам конструирует его. Ведь каким бы уникальным и мастерски исполненным не было творение, от читателя и только читателя зависит само определение этой значимости и мастерства. Также обстоит дело и с процессом смыслообразования, вернее, с образованием новых смыслов, которыми читатель наделяет воспринимаемое им сообщение (не как произведение, а как текст). Чтение влечет за собой активную интерпретацию со стороны читателя. Каждый читатель овладевает сообщением по той или иной причине и налагает на него определенную схему смысла. Само существование бесчисленных интерпретаций любого текста свидетельствует о том, что чтение не бывает объективированным процессом обнаружения смысла, а скорее творчески вкладыванием смысла в текст, который сам по себе не имеет никакого смысла.

В противовес практике «наивного читателя», читателя классического, современные теоретики (например, Деррида) предлагают критику отдаться «свободной игре активной интерпретации», ограниченной лишь рамками конвенции общей текстуальности. «Подобный подход, лишенный «руссоистской ностальгии» по утраченной уверенности в смысловой определенности анализируемого текста, открывает перед уже читателем-критиком «бездну» возможных смысловых значений. Это и есть то «ницшеанское утверждение свободной игры мира без истины и начала», которое дает «активная интерпретация» [1]. При этом отличительной чертой современной трактовки познавательной коммуникации (схема № 1) является попытка избежать внутренне присущего читателю стремления навязать тексту свои смысловые схемы, свою «конечную интерпретацию», единственно верную и непогрешную. Он должен деконструировать эту «жажду власти», проявляющуюся как в нем самом, так и в авторе текста, и отыскать тот момент в тексте, где прослеживается его смысловая двойственность, диалогическая природа, внутренняя противоречивость. Настоящий «читатель-критик», следовательно, должен искать момент, когда любой текст начнет отличаться от самого себя, выходя за пределы собственной системы ценностей, становясь неопределенным с точки зрения своей явной системы смысла. «Историческое сознание (так отлично работавшее в поле произведения) в результате широко распространившегося скепсиса относительно познавательных возможностей человека, воспринимается как недоступное для современного понимания: все наши представления о реальности оказались производными от наших же многочисленных систем репрезентации» [4]. Иными словами, постмодернистская мысль приходит к выводу, что всё, принимаемое за действительность, на самом деле есть не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает наблюдатель, смена которой ведет к кардинальному изменению самого представления.

Таким образом, восприятие человека объявляется обреченным на «мультиперспективизм», на постоянно и калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительности, в своем мелькании не дающих возможности познать её сущность. Именно в отрыве от момента создания творения, в отрыве от имени его создателя можно наиболее адекватно оценить как достоинства, так и недостатки. И поистине «смерть» автора, провозглашенная Фуко, не так уж плоха, раз она делает нас свободными и способными творить самостоятельно, без чьей-либо указки. Устранение «конкурента» в лице автора в борьбе за обладание — не это ли основная цель и задача реципиента. И кто обладает творением — создатель или читатель, кто делает его бессмертным и многозначимым?

Бесспорно, читателю принадлежит здесь важная, если не первостепенная роль. Именно от его позиции зачастую зависит и угол зрения, под которым будет рассматриваться сообщение, и его определение.

Такое сообщение становится уже «открытым», оно существует в постоянном движении и манипуляции. Главная его характеристика — незавершенность. Причем эта незавершенность обусловлена актуальностью читателя, практически деятельностным подходом к объекту рецепции. В общем-то всё вышесказанное по поводу читателя и его позиции в схеме № 1 можно представить следующим образом:



Такой рисунок характерен для классической позиции читателя по отношению к автору и его творению; точка зрения на общий предмет у них идентична. Другое дело — вторая схема, которая немного сложнее и которая отражает современный взгляд на роль читателя в анализе сообщения. Пунктирной линией там обозначен авторский взгляд на свое творение, сплошной линией — взгляд читательский, причем со множественностью смыслов и точек зрения. Как видно, они существенно различаются или, вернее сказать, не стыкуются друг с другом.

Более того, читатель как бы конструирует свои собственные творения, не исходя при этом из авторских позиций, а черпая новизну в нем самом. Автор, живя в своем маленьком, замкнутом мире, всё время видит свое творение изнутри; снаружи оно дано только читателю. И если в классической схеме он пассивен и его интерес не обусловлен активным деятельностным подходом к предмету анализа, то и результат его анализа является копией авторской задумки. Схема № 2 если и не возвышает, то уж наверняка ставит его вровень с художником. Другой, новый взгляд на роль читателя в диалоге его с автором кардинально меняет ситуацию. Здесь читатель может и не знать авторского осознания творения, да оно в общем-то и не нужно ему. Ведь он идет совсем другим путем. Имея дело уже с готовым, читатель, усваивая это готовое в отрыве от момента его рождения, от его создателя, наконец, даже от него самого, сам становится автором. Именно образованный, инициативный читатель становится «виновником» рождения новых смыслов, именно благодаря ему сообщение не умирает вместе с автором. При такой ситуации несовпадение авторского и читательского, начальных и конечных смыслов уже не досадное недоразумение, а запланированная закономерность; здесь детальная декодировка не обязательна — читатель или знает её, но сознательно ей не пользуется, стараясь оградить субъективность своего взгляда на вещь или явление, или вообще налицо полное отсутствие знаний о необходимом коде, что уже не ставится в вину читателю, а наоборот, делает его «свободным художником», дает возможность на собственную точку зрения. Как раз это именно тот случай, когда определенная доля незнания приносит человеку несомненную пользу. Наверное, только так и возможно достичь «видения» и свести узнавание к минимуму, такой читатель уже не занимает, как автор, какой-то одной позиции по отношению к сообщению. Обладая даром видения, читатель, изначально занимая внешнюю точку зрения, может проникать «внутри» сообщения, тем самым произвольно, по-своему осмотрению создавая его границы.

Поэтому читатель, с одной стороны, всё время открывает и видит в нем нечто новое и неизведанное для себя, с другой — находясь в пространстве этого сообщения, самостоятельно возводя его рамки, он сам конструирует его наиболее приемлемым для себя образом. Причем эта приемлемость определяется не сознательным поиском легкости, а постоянным совершенствованием даже не читателя, а в первую очередь самого сообщения, без которого оно превратилось бы в обладающую одним значением, одним смыслом конструкцию.

1. Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М., 1990. С. 117.
2. М. Хайдеггер. У истоков художественного творения. М., 1993. С. 52.
3. И. Ильин. Структурализм, постмодернизм, деконструктивизм. М., 1995. С. 156.
4. Р. Барт. Избранные работы. М., 1993. С. 234.

Н.Д. Ракицкая

ПРОБЛЕМА РЕГИОНА И РЕГИОНАЛИЗМА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОГУМАНИТАРНОМ ЗНАНИИ

Проблема региона и регионализма, столь актуальная сегодня, является далеко не новой, но в настоящее время она приобретает новое звучание в связи с процессами глобализации и интеграции, влекущими за собой глубокие цивилизационные и культурные преобразования. Глобализация современности имела имя «прогресс», глобализация сегодняшнего мира рассматривается как единство мира народов Земли, заключающаяся в его многообразии. Наряду с гомогенизацией, последствиями глобализации являются также локализация и фрагментация. Многие исследователи усматривают в вытеснении регионализации глобализацией один из признаков постмодернизма, как своего рода «печати эпохи» [1, 67]. Одним из признаков сегодняшней ситуации является появление новых культурных движений, оригиналь-