

ПРОЧТЕНИЯ

Е.В. Абрамовских

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КРЕАТИВНОЙ РЕЦЕПЦИИ НЕЗАКОНЧЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ПУШКИНА

Для литературного процесса всегда было характерно появление произведений, вступающих в открытый диалог с текстами великих предшественников (литературные мистификации, пародии, ремейки, продолжения).

Не пускаясь в подробный историко-литературный экскурс, назовем издания, появившиеся в свет за последнее десятилетие: «Судьба Онегина»¹ – антология, включающая пародии, переделки и дописывания романа А.С. Пушкина; «валетное» издание пьесы А.П. Чехова «Чайка», «Гамлета» Шекспира и комедий Б. Акунина с тем же названием; тексты-ремейки хрестоматийных произведений², появившиеся в издательском доме «Захаров», – «Идиот» Ф. Михайлова, «Отцы и дети» И. Сергеева, «Анна Каренина» Л. Николаева; вариант окончания романа Л.Н. Толстого «Война и мир» В. Старого «Пьер и Наташа».

Однако особый читательский интерес вызывает такое уникальное явление, как продолжение и окончание незаконченного текста: например, незаконченный роман Ф. Шиллера «Духовидец» в дописывании Г. Эверса или «Тайна Эдвина Друда» Ч. Диккенса в завершении М. Чегодаевой (это одна из последних версий его окончания³). Актуализация такой формы творческого диалога с классическим текстом объясняется отчасти читательской психологией – узнать, чем завершится то или иное произведение,

нежеланием мириться с открытым финалом. Эта тенденция характерна не только для массового, но и для творческого читателя. Так, В. Набоков устами одного из своих героев говорил о том, что незаконченная драма А.С. Пушкина «Русалка» вызывает у него раздражение. Это можно объяснить «оставленностью» текста на пороге однозначного решения; отсутствием моноидеи, так отчетливо выраженной, как правило, в финале, присутствием законченному произведению; желанием решить для себя сложную шахматную задачу, вся сложность которой, быть может, в отсутствии ответа, в самом процессе решения; в стремлении раскрыть творческий потенциал текста предшественника.

Рецепция незаконченного текста писателями и критиками относится к типу так называемой «продуктивной» (термин М. Наумана) или креативной рецепции. Для точного обозначения сути диалога творческого читателя (писателя) с текстом предшественника уместно также понятие «*внутрицеховой*» рецепции⁴ (*писатель – произведение – другой писатель*).

Феномену этого уникального явления и посвящена настоящая работа. Мы обращаемся к продолжениям трех незаконченных произведений А.С. Пушкина – лирического отрывка «В голубом небесном поле», драмы «Русалка» и новеллы «Египетские ночи». Выбор именно этих произведений объясняется серийностью вариантов дописываний и их интегрированностью в общую культурную матрицу. Ни один из пушкинских незаконченных текстов не спровоцировал такое количество продолжений.

Рассмотрим механизмы рецепции незаконченного текста творческими реальными читателями в научной парадигме рецептивной эстетики, а также выявим типологию креативной рецепции незаконченных произведений А.С. Пушкина. В центре изучения теории рецепции находится оппозиция *воздействие – восприятие*, прочитываемая иначе как соотношение: *автор – текст – читатель*. Процесс чтения предстает как «конкретизация»⁵ заложенной в тексте «интенциональной» информации (идея Э. Гус-

серля), что является философским обоснованием коммуникативного характера искусства и творческого характера читательского восприятия.

В рецептивной эстетике граница диалогового пространства определяется взаимодействием «горизонта ожидания» произведения и «горизонта ожидания» читателя (термины Х.Р. Яусса, восходящие к учению Э. Гуссерля⁶).

Еще одной принципиальной категорией рецептивной эстетики является понятие «пустых мест». В. Изер в работе «Апеллятивная структура текста» исходит из введенной Р. Ингарденом категории *неопределенности* литературного произведения. Для него эстетический опыт формируется именно благодаря наличию в тексте «участков неопределенности» или «пустых мест». В. Изер составляет целый каталог условий и приемов, порождающих в тексте «пустые места» (*лакуны*)⁷.

Рассмотренные нами Эти аспекты рецептивной эстетики позволяют говорить о том, что идеальной моделью, отражающей механизм встречи и «пространство границы» «горизонта ожидания» текста и «горизонта ожидания читателя» является незаконченный текст и его рецепция творческим читателем. Под *незаконченным* мы понимаем текст, случайно не оконченный автором по каким-либо объективным или субъективным причинам. Его принципиальное отличие от незавершенного состоит, прежде всего, в механической недописанности, а не в сознательной установке на незавершенность.

К причинам незаконченности текста можно отнести: и смерть автора; и мировоззренческие кризисы в работе; и вмешательство литературного окружения; и вытеснение одного замысла другим, более значимым и т. п.

Приведем несколько примеров. Из-за смерти авторов остались незаконченными: «Генрих фон Офтердинген» Новалиса; «Тайна Эдвина Друда» Ч. Диккенса; «Последний магнат» Ф.С. Фицджеральда; «Праздник, ко-

торый всегда с тобой» Э. Хемингуэя; последняя треть «Поисков утраченного времени» М. Пруста; «Ни дня без строчки» Ю. Олеси, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Чевенгур» А. Платонова, «Поэма без героя» А. Ахматовой и др.

К текстам, незаконченным из-за творческих и мировоззренческих кризисов в работе, принадлежат «Эмпедокл» Гельдерлина, «Арап Петра Великого» Пушкина, «Жан Сантей» Пруста и др.

В истории литературы существуют и уникальные случаи незаконченности текстов, связанные с вмешательством читателей в творческий процесс автора. К ним относится, в частности, дописывание второй части повести А.И. Куприна «Яма» графом Амори (настоящее имя Ипполит Рапгоф). Публикация продолжения повести графа Амори вызвала эффект «отторжения» текста у самого А.И. Куприна, который, как известно, так и не предпринял попыток написать вторую часть «Ямы». Ю.И. Масанов приводит интересный факт. Титульные листы окончания повести А.И. Куприна графом Амори, равно как и его окончание романа А. Вербицкой «Ключи счастья» «были так хорошо подделаны под оформление книг Вербицкой и Куприна, что многие читатели считали, что они написаны авторами “Ямы” и “Ключей счастья”»⁸.

В зависимости от степени реализованности авторской интенции принято говорить о внутренней завершенности или незавершенности незаконченных текстов. В некоторых случаях граница между внутренней завершенностью и незавершенностью стирается. Генетически эта тенденция связана с одной из существеннейших особенностей искусства – диалектической завершенной незавершенностью.

Так, в концепции французской генетической критики незаконченный текст рассматривается как целостное произведение, внутренняя структура которого исчерпана.

Б. Бойе в статье «Писатель и его рукописи» в качестве примера «неоконченности» не как случайности, а как «основного условия письма», приводит творчество Георга Кристофа Лихтенберга, оставившего после себя одну неопубликованную книгу и огромное количество неопубликованных дневников, в которых он, на протяжении более тридцати лет, фиксировал наряду с научными рассуждениями планы своих так и неосуществленных произведений. Подобным образом характеризуется и творческое наследие Жозефа Жубера, включающее только дневники – «пятьдесят лет никому не ведомого и неизданного творчества»⁹. И Жубер и Лихтенберг смиряются с неспособностью композиционно завершить произведение. «Закончить. Какое слово. Это еще не конец, когда перестаешь писать и объявляешь свой труд законченным». Того же мнения придерживается и Лихтенберг: «Полностью завершить свое произведение – значит сжечь его»¹⁰. В приведенном примере мы видим нежелание автора принять только один из бесчисленно возможных вариантов, и тогда лишь незаконченность способна передать сам живой процесс становления произведения. Философия незаконченности, представление о литературе как о непрерывном процессе находит свое выражение в работах Мориса Бланшо¹¹.

В истории литературы примером утраты текстами статуса «незаконченных» служит публикация отрывков А.С. Пушкина в VIII томе Большого академического издания в разделе «Романы и повести» (наряду с разделами, казалось бы, более соответствующими указанным текстам – «Отрывки и наброски», «Планы ненаписанных произведений»). В этот раздел включены: «Арап Петра Великого», «Гости съезжались на дачу», «Роман в письмах», «История села Горюхина», «На углу маленькой площади», «Рославлев», «Дубровский», «Египетские ночи», «Повесть из римской жизни», «Марья Шонинг». Между тем до сих пор нет единства во мнениях литературоведов по поводу внутренней целостности (имманентной завершенности) указанных текстов.

Мы забываем о том, что произведения Ф. Кафки «Америка», «Процесс», «Замок», Р. Музиля «Человек без свойств» – не закончены. Все романы Т. Вулфа были смоделированы издателями из разных фрагментов: «Взгляни на дом свой, ангел», «О времени и о реке», «Паутина и скала», «Домой возврата нет».

Таким образом, возникает противоречие между внешней незаконченностью и внутренней исчерпанностью, целостностью текстов, приводящее к тому, что они воспринимаются как завершенные. Н.Д. Тамарченко, опираясь на концепцию М.М. Бахтина, говорит о «смысловой, а именно – эстетической, завершенности произведения», которая «противопоставляется его законченности или незаконченности, то есть полноте или неполноте текста»¹². Достаточно вспомнить три шедевра русской литературы, оставшиеся формально недовершенно выполненными с точки зрения авторского замысла, поскольку сюжетная канва остановлена «на пороге» того события, ради которого произведение создавалось: поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души», эпопея Л.Н. Толстого «Война и мир», роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы».

По определению Р. Барта, завершенность — понятие условное и зависит от цели, которую преследует автор: «...завершая произведение, писатель делает не что иное, как обрывает его в тот самый момент, когда оно начинает наполняться определенным значением, начинает из вопроса превращаться в ответ»¹³.

В этом контексте незаконченный текст не претендует на уникальность и оказывается уравненным с формально законченным текстом (впрочем, не всегда обладающим имманентной завершенностью). Равно как типологически общими оказываются некоторые компоненты структуры случайно незаконченного и незавершенного текстов¹⁴: открытость дальнейшего развития художественных событий; неопределенность развязки произведения; неразрешимость конфликта; незавершенность образа

и др. Это обстоятельство позволяет предположить и продуцирование общих механизмов креативной рецепции; выстраивание сходных читательских стратегий. Например, реконструкция подтекста произведения, на которой строится пьеса Б. Акунина «Чайка» (каждый дубль – новая версия событий комедии А.П. Чехова «Чайка»); открытый финал романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин», провоцирующий читателей на новые версии развития «возможных» сюжетных ходов, заложенных в самом тексте.

Однако исследование незаконченного текста с точки зрения рецептивной эстетики позволяет определить исключительность этого явления в литературном процессе. Феномен незаконченного текста идентифицируется воспринимающим сознанием с его «знаковостью» в контексте писательской судьбы. Статус «посмертного», «кризисного» произведения выводит его на символический уровень восприятия, при котором значимым становится любой элемент как возможная подсказка, подталкивающая читателя к завершению, развитию сюжета, проявлению авторской интенции.

Поэтика незаконченного текста определяется «творческим потенциалом»¹⁵ (термин В.И. Тюпы), «художественным недосказом»¹⁶ (термин О. Пиралишвили), матрицей или программой текста в сжатом, концентрированном виде несущим кодовую информацию обо всём недооволенном тексте.

Горизонт ожидания незаконченного текста предполагает бесконечное провоцирование сознания творческого читателя на завершение, дописывание. И здесь принципиальной является установка постичь великий замысел предшественника, развернув его сюжет на новом историческом материале; по-своему реконструировать авторскую интенцию.

Незаконченные произведения сами «просятся» в новую строку. При этом действуют такие механизмы читательского восприятия, как актуализация, идентификация, конституирование смысла.

Актуализация, по мнению Р. Ингардена, «запрограммирована» самим текстом, и проявляется в следующем: читатель, натолкнувшись в тексте на какое-либо упоминание об определенной ситуации (жест, пейзаж, лицо и т. п.), начинает видеть, слышать, обонять, осязать звуки, краски, тела, вещи. Главный парадокс при этом заключается в том, что наиболее яркие актуализации вызываются не развернутыми описаниями, а отдельными деталями, фрагментами, намеками. Разумеется, незаконченный текст в этом смысле более чем благодатный материал. Его неопределенность заставляет читателя фиксировать внимание на мельчайших деталях, которые теряются за бегом сюжета в объемных текстах.

Второй механизм – идентификация – предполагает самоотождествление читателя с литературным персонажем, эффект «иллюзии достоверности». Читатель начинает переживать «чужой опыт», и в это время, по словам В. Изера, ему дано «сформулировать самого себя».

Третий механизм – конституирование смысла («конкретизация» или «реконструкция» в терминологии Р. Ингардена). На этом этапе происходит заполнение лакун, «пустых мест» незаконченного текста, значимых для каждого конкретного читателя.

В зависимости от избранной читательской стратегии, реализуется та или иная программа, творческий потенциал незаконченного текста.

Исследователи рецептивной эстетики искали некую наиболее компетентную категорию читателей, чей «феноменологизм духа» может адекватно соотноситься с «феноменологией текста». К ним относятся так называемые *творческие читатели*: критики и писатели.

Однако, по справедливому замечанию А. Компаньона, «Яусс нигде не проводит различия между пассивной рецепцией и литературным творчеством (рецепцией такого читателя, который и сам становится автором) или между читателями и критиками»¹⁷.

Рецепция незаконченного текста писателями и критиками относится к типу так называемой «продуктивной» рецепции (термин М. Наумана), однако принципы со-завершения строятся на разных основаниях (научные методы постижения и художественно-эстетические). Хотя эта типология не абсолютна, поскольку существует множество примеров, когда читатель-критик выходит за рамки научных методов и обращается к искусству, со-творчеству.

Для точного обозначения сути диалога творческого читателя (писателя) с текстом предшественника предлагаем ввести понятие *«внутрицеховой» рецепции (писатель – произведение – другой писатель)*. Для «внутрицеховой» рецепции актуальным является процесс конституирования смысла и закреплённость этого процесса в создании собственного художественного произведения (в акте творчества).

Явление «внутрицеховой» рецепции позволяет понять неуловимое в обычном акте чтения пространство границы «горизонта ожидания произведения» и «горизонта ожидания читателя». Следует отметить, что «внутрицеховая» рецепция характерна не только для литературы. В музыке известны факты завершения «Реквиема» Моцарта Зюсмайером, «Венеры» Джорджоне Тицианом и др.

На примере завершения живописного полотна наиболее ярко раскрывается суть креативной рецепции, в процессе которой «творческий читатель» (художник) должен пройти путь мастера (или найти свой собственный) и написать (воссоздать) полотно, конгениальное в художественном отношении предшествующему произведению искусства, и лишь затем его завершить. Самый процесс создания картины-копии является креативным актом, направленным на постижение авторской интенции. В литературе процесс создания картины заменяется актом чтения. Суть индивидуального акта прочтения (при условии рецепции со стороны творческого

читателя) затем отражается в создании нового произведения, изначально возникшего как дописывание (завершение) текста предшественника.

Проследим основные механизмы «встречи» горизонтов ожидания произведения и читателя в процессе «внутрицеховой» рецепции.

Актуализация того или иного произведения того или иного автора специфицируется, вероятно, особенностями национальных литератур.

Для русских поэтов и писателей такой фигурой становится А.С. Пушкин. В штрихах и набросках А.С. Пушкина писатели обнаруживали пружины и импульсы к собственному творчеству. Соблазн продолжения или самостоятельного решения именно пушкинских незаконченных отрывков оказывался тем большим, чем быстрее в русском обществе утверждался статус Пушкина как великого национального Поэта. Слава великого предшественника не давала покоя, отсюда и стремление развернуть именно пушкинский сюжет, тем самым приблизиться к его пониманию, его гениальности. «Пушкин как прототип (русского) писателя: в диахронном плане он выступает как интерпретанта фигур современников, в синхронном – как модель для жизнестроительства и творчества писателей различных литературных поколений»¹⁸.

Так, Г. Сапгир в предисловии к «Черновикам Пушкина» – большой работе, открывающей путь в творческую лабораторию поэта, объясняет попытку обращения к черновым редакциям поэта: «И мне страстно захотелось последовать за мыслью гения. <...> Нет, не состязаться, а скорее поучиться и проследить за всеми ходами и поворотами его творческой мысли. Попробовать вообразить, что могло бы получиться, если бы... “Если” — это слово будит воображение. Конечно, получается лишь один из возможных вариантов. Окончательное не существует, но поскольку его линии уже давно очерчены во времени воображением и традицией, можно считать, что оно есть. И вот — угадал, попал в “десятку”, так могло быть. Чувство такое, что мрамор потеплел под рукой»¹⁹.

И не случайно в истории русской литературы не встречается такого количества примеров дописывания незаконченных текстов²⁰, как пушкинских. Знаковыми в этом отношении явились пушкинские отрывки, вызвавшие целую серию дописываний и вошедшие в культурный код: драма «Русалка», лирическое стихотворение «В голубом эфире поле» и новелла «Египетские ночи».

Нами установлены следующие варианты «внутрицеховой» рецепции драмы Пушкина «Русалка» – Д.П. Зуева, А.Ф. Вельтмана, А. Крутогорова (Антон Штукенберга), «И. О. П.» (А. Ф. Богданова), В. Набокова, В. Рецпетера.

Продолжения лирического наброска «В голубом эфире поле» мы встречаем у А. Майкова, С. Головачевского, М. Славинского, В. Ходасевича, Г. Шенгели, М. Фромана, Л. Токмакова, Г. Сапгира, Т. Щербины.

К дописыванию новеллы «Египетские ночи» обращались В. Брюсов, М.Л. Гофман, Д. Томас.

Трудно определить, почему именно эти тексты спровоцировали такое большое число вариантов продолжений, рискнем предположить, что этот феномен связан со следующими обстоятельствами.

Во-первых, указанные произведения А. С. Пушкина имеют весьма запутанную историю текстологической идентификации и публикации²¹.

Во-вторых, творческий потенциал текстов содержит возможные сюжетные ходы, оппозиционные по сути (гофмановская или байроновская линия развития сюжета о доже и догарессе; доминирование прозаической рамки или стихотворных вставок в структуре «Египетских ночей», что существенно меняет содержательные акценты новеллы – тема искусства или жизнь светского общества; доминантный мотив «мести» или «милости» в «Русалке»). Во всех случаях очевидной является «оставленность» текстов на пороге ситуации, дающей равные шансы для противоположных прочтений.

Остановимся более подробно на механизмах и типологии рецепции пушкинских незаконченных отрывков творческими читателями. Феномен креативной рецепции незаконченного текста определяется диалогическим постижением творческого потенциала произведения, его внутренней целостности, а также процессом со-завершения, закрепленным в создании нового произведения.

Для креативной рецепции значимыми становятся следующие аспекты:

- *личность реципиента* (гениальность, профессионализм);
- *мотивы* обращения к незаконченному тексту: стремление последовать за мыслью гения (стать равным ему); «раздражение» от незаконченного текста (желание дописать все сюжетные линии); установка на реконструкцию замысла гениального предшественника; толчок к вдохновению; желание почерпнуть сюжет для собственного оригинального произведения;
- *доминанты художественного мира* самого реципиента, определяющие тип и характер рецепции;
- *историко-литературный контекст восприятия*;
- *механизмы рецепции* (актуализация, идентификация, конституирование смысла; заполнение лакун, пустот незаконченного текста, определяемых каждым реципиентом);
- *реализация творческого потенциала* незаконченного текста в новом произведении.

Явление креативной рецепции неправомерно сводить к простому дописыванию сюжетных линий, как об этом говорит Л.М. Лотман: «Уязвимость позиции всех авторов, пытавшихся “угадать”, как мыслил Пушкин развязку “Русалки”, или сочинить конец пьесы (как и ошибочность попыток “продолжателей” “Евгения Онегина”, “Дубровского” и других сочинений Пушкина), усугубляется тем, что они ставят перед собой задачу не

проникнуть в круг идей поэта, которые отражены в этом произведении, а достроить его сюжет»²². Рассматриваемый Л.М. Лотман путь креативной рецепции лишь один из возможных.

Проведенное исследование позволяет говорить о следующей типологии креативной рецепции незаконченных текстов:

1. Незаконченный текст как толчок к созданию «своего» текста.

Данный тип креативной рецепции проявляется в вариантах развития пушкинского сюжета и рождении самостоятельного произведения. Речь идет об актуализации отрывка «Гости съезжались на дачу» Л.Н. Толстым и создании романа «Анна Каренина».

Приведем в качестве примера письмо Л.Н. Толстого по поводу пушкинского наброска «Гости съезжались на дачу», который, как известно, стал толчком к созданию романа «Анна Каренина».

В неотправленном письме к Н.Н. Страхову от 25 марта 1873 года Толстой признается: «Я как-то после работы взял этот том Пушкина и, как всегда (кажется седьмой раз) перечел всего, не в силах оторваться, и как будто вновь читал. Но мало того, он как будто разрешил все мои сомнения. Не только Пушкиным прежде, но ничем я, кажется, никогда так не восхищался. *Выстрел, Египетские ночи, Капитанская дочка!!!* И там есть отрывок “*Гости собирались на дачу*”. Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман, который я нынче кончил начерно, роман очень живой, горячий и законченный, которым я очень доволен и который будет готов, если бог даст здоровья, через две недели и который ничего общего не имеет со всем тем, над чем я бился целый год. Если я его кончу, я его напечатаю целой книжкой, но мне очень хочется, чтобы вы прочли его. Не возьмете ли вы на себя его корректуры с тем, чтобы печатать в Петербурге?.. Не взыщите за бестолково на-

писанное письмо – я нынче много радостно работал утром, кончил, и теперь, вечером, в голове похмелье»²³.

В данном случае мемуарный источник становится реальным подтверждением процесса идентификации текста творческим читателем, в роли которого в данном случае выступает Л.Н. Толстой. Письмо содержит указание на то, как читатель видит в конкретном тексте подтверждение своим мыслям, идеям, развитие своих образов.

Перед нами воплощенная идея В. Изера, «когда читатель перебирает различные предлагаемые текстом точки зрения, то он соотносит между собой его различные видения и схемы, приводит в движение произведение, а равно и себя самого»²⁴.

В истории литературы известны еще два примера, когда пушкинский незаконченный текст стал толчком к созданию собственного оригинального произведения: две версии развития пушкинского сюжета «Криспин приезжает в губернию» Н.В. Гоголем («Ревизор» и «Мертвые души»); развитие пушкинского сюжета «Истории села Горюхина» М.Е. Салтыковым-Щедриным на новом историческом материале в «Истории одного города» и «Пошехонской старине».

Перед нами примеры конгениальной рецепции, суть которой состоит в неподчинении читателя-писателя авторской интенции, заложенной в тексте, а в создании оригинального произведения. В то время как классическое произведение, чтобы сохранить свою «ценность, необходимо должно быть «авторитарно», то есть подчинять себе воспринимающее сознание»²⁵, оказывать на него определенное воздействие, передающее авторскую интенцию, сила противостояния, безусловно, зависит от значительности творческой личности. Творческий потенциал текста при таком типе рецепции усиливается.

2. Классический тип креативной рецепции, направленный на постижение авторской интенции, призванный реконструировать автор-

ский замысел. Этот тип рецепции основан на изображении событий в их последовательности. Незаконченный текст является завязкой, за которой должен следовать финал. Внутри этого типа креативной рецепции можно обозначить различные модификации в зависимости от степени приближения к авторскому замыслу.

2. 1. Формальная (количественная) рецепция. Варианты дописываний в этом случае представляют собой завершение сюжетных линий. К примерам подобного типа рецепции следует отнести дописывание «Русалки» Пушкина А. Штукенбергом, А. Богдановым, Д. Зуевым.

Творческий потенциал незаконченного текста при таком типе рецепции реализуется лишь частично. С точки зрения О. Пиралишвили, «если в кажущемся внешне незаконченным произведении автор достиг силы подлинного идейно-художественного воздействия, то формальное, традиционное количественное заканчивание этого произведения лишь снизит его художественное достоинство»²⁶.

2. 2. Антитетическое дополнение предполагает субъективную интерпретацию текста реципиентом, иногда полностью противоположную авторской интенции.

По мнению М. Наумана, подобное «привнесение субъективного момента в восприятие, являющееся предпосылкой возникновения эстетического контакта между читателем и произведением, может вместе с тем разрушить художественную ткань данного произведения и таким образом нейтрализовать его потенциал»²⁷. Однако благодаря такому варианту интерпретации определяется иной ракурс. К такому типу креативной рецепции следует отнести вариант продолжения «Египетских ночей» В. Брюсовым, вариант окончания наброска «В голубом эфира поле» М. Славинским, версию В. Рецептера, направленную на реконструкцию «Русалки» Пушкина.

2. 3. Нейтральная рецепция. Реконструкция авторского замысла при таком типе рецепции производится с учетом историко-литературного контекста. При этом реализуются те или иные стратегии, не противоречащие логике авторского замысла, но в то же время и не усиливающие продуцирующую способность творческого потенциала. К такому типу рецепции следует отнести продолжения пушкинского лирического наброска «В голубом эфира поле...» А. Майковым, С. Головачевским, Вл. Ходасевичем, В. Итиным, Д. Ивановым, а также вариант окончания новеллы «Египетские ночи» М.Л. Гофманом.

2. 4. Аутентичная рецепция. Варианты дописываний указанной модификации максимально приближены к авторской интенции (роман Д. Томаса «Арарат» – продолжение «Египетских ночей», дописывания наброска «В голубом эфира поле...» Г. Шенгели, Л. Токмаковым).

3. Игра с текстом предшественника. Подобный тип рецепции представляет собой «свободную игру» понятий и слов, «галактики обозначающих» (термин Р. Барта). Тексты, созданные по этому закону, открыты и многозначны; они будто бы бесконечно переписываются и дополняются автором и читателем одновременно, вовлекая всё новых читателей в процесс со-творчества.

Примером подобной рецепции являются варианты Г. Сапгира в «Черновиках Пушкина» и в «Шуршальнике из старых газет», а также игровые тексты А. Вельтмана, Н.О. Лернера, В. Набокова, Т. Щербины, В. Шендеровича.

В рассматриваемом типе рецепции усиливается продуцирующая сила творческого потенциала незаконченного текста, что ведёт к рождению нового текста, а не к энтропии, побеждающей творческой потенциал текста предшественника, что возникает в системе, построенной по принципу «продолжение следует».

4. Тип рецепции, определяемый дописыванием незаконченного текста языком другого искусства (музыка, театр). К примерам подобной рецепции относятся опера А.С. Даргомыжского «Русалка», народные балаганы А. Алексеева-Яковлева, «Египетские ночи» в постановке П. Фоменко. Реализация творческого потенциала незаконченного текста при этом подстраивается под законы того или иного искусства (например, «счастливый финал» в народных балаганах, которого требовала народная психология).

Таким образом, многочисленные факты креативной рецепции незаконченного произведения говорят о значимости этого явления в истории литературы.

Незаконченный текст провоцирует на сотворчество креативных читателей, вовлекая их в коварную игру. Правила игры предполагают: приглашение к участию в диалоге на равных, затем – нарушение равновесия, и в конечном итоге – авторитарное подчинение сознания реципиента заложенной авторской интенциональности. Тем самым незаконченный текст вновь и вновь порождает в каком-то смысле неисчерпаемый потенциал и явление трансгрессии (смерть и рождение на новом уровне). «Горизонт неизведанного опыта» (термин Х. Яусса) пушкинских незаконченных отрывков сохраняется вот уже на протяжении двух веков. Преодолеть «страх влияния» предшественника (термин Х. Блума) удастся лишь конгениальному читателю.

Исследование креативной рецепции призвано выявить особенности интенциональности самого создателя незаконченного текста; определить целостность и внутреннюю исчерпанность незаконченного текста, определяемую реализацией творческого потенциала в различных интерпретационных стратегиях читателей; выявить художественные доминанты каждого реципиента; обозначить пространство границы «горизонта ожидания произведения» и «горизонта ожидания читателя».

Феномен креативной рецепции подтверждает идею о бесконечности искусства на примере неисчерпаемости творческого потенциала незаконченного текста, вновь и вновь притягивающего к себе читателей, вновь и вновь провоцирующего их на создание новых произведений.

¹ Судьба Онегина / Сост., вступ. сСтатья, комментарий В. и А. Невских. – М., 2001.

² О ремейке как форме исторической реинтерпретации см. ст.: *Загидуллина М.В.* Ремейки, или экспансия классики // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 69.

³ См. подробно об этом: *Гредина И.В.* Восприятие позднего творчества Диккенса в России. 1860 – 1890-е гг. – Томск, 2002. Известны версии литературоведческих продолжений романа Диккенса: Д. Форстера, Р. Проктора (Т. Форстера), К. Уолтерса, Р. Бейкера, Э. Ланга, В. Арчера, Э. Уилсона, Дж. Райта.

⁴ Термин М.В. Загидуллиной.

⁵ Ср. также понимание термина «конкретизация» у Р. Ингардена и пражских структуралистов: *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Vodicka F.* Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke // *Rezeptionsästhetik* / Hrsg. von R. Warning. München, 1975. S. 71–83.

⁶ *Яусс Х.Р.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное произведение. 1995. № 12. С. 62–63.

⁷ Под лакунами В. Изер понимает нарушения в структуре интенциональных коррелятов фраз, различные приемы врезки, монтажа и композиции текста, комментарии рассказчика, которые как бы растворяют перспективы рассказанной истории, предоставляя читателю широкий спектр самостоятельных оценок и суждений относительно исхода той или иной ситуации в повествовании. См.: *Iser W.* Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz, 1970.

⁸ *Масанов Ю.И.* В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок. – М., 1963. – С. 117.

⁹ *Бойе Б.* Писатель и его рукописи // Генетическая критика во Франции: Антология. – М., 1999. – С. 189.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Бланио М.* Пространство литературы / Пер. с франц. Б.В. Дубин, С.Н. Зенкин, Д. Кротова, В.П. Большаков, Ст. Офертас, Б.М. Скуратов. – М., 2002.

¹² *Тамарченко Н.Д.* Завершение художественное // Дискурс. Коммуникативные стратегии культуры и образования. – 2003. – № 11. – С. 64–66.

¹³ *Барт Р.* S/Z. – М., 1994. – С. 239.

¹⁴ По определению П.А. Гринцера, «отсутствие внешней завершенности, восполняемое воображением читателя, получает именование “открытой формы” (open form)» (*Гринцер П.А.* Неоконченное произведение // Мировое древо. Международный журнал по теории и истории мировой культуры. Вып. 5. – М., 1997. – Вып. 5. – С. 105). Впервые термин ввел Р. Адамс, рассмотревший это явление как «литературную форму (структуру значений, целей и эмфаз, то есть словесных жестов), оставляющую неразрешенным главный конфликт с умыслом показать его неразрешимость» (*Adams R.M.* Strains of discord. Studies in literary openness. – N.- Y., 1958.).

¹⁵ *Тюпа В.И.* Творческий потенциал пушкинских набросков // А. С. Пушкин: филологические и культурологические проблемы изучения: Материалы международной научной конференции 28 – 31 октября 1998 г. – Донецк, 1998. – С. 16–18.

¹⁶ *Пиралишвили О.* Проблемы «нон-финито» в искусстве. – Тбилиси, 1982.

¹⁷ *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл. – М., 2001. – С. 253.

¹⁸ *Клименюк Н. (Берлин).* Наши Пушкины. Пушкинский миф как регулятор культурных процессов в России XIX–XX вв. // Концепции и смысл: Сб. ст. в честь 60-летия В.М. Марковича. – СПб., 1996. – С. 242–244.

¹⁹ *Сапгир Г.* Черновики Пушкина (неизданное и найденное). – Вып. 17. – М., 1995.

²⁰ Известны лишь единичные случаи, например, дописывание повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» А. Соколовым.

²¹ Стихотворный набросок «О доже и догарессе» в Полном собрании сочинений СС датируется весьма неопределенно – 1824–1836 гг. Впервые был опубликован в 1856 году. Разночтения связаны с вариативным прочтением первой строки; с наличием второй строфы, открытой по рукописям Румянцевского музея. Первая публикация «Русалки», подготовленная В.А. Жуковским и принятая в дальнейшем за авторский канон, содержала огромное количество текстологических несоответствий. Новелла «Египетские ночи» полностью смоделирована С. Бонди, в частности, в текст включены стихотворные импровизации итальянца, отсутствующие в оригинале. См.: *Бонди С.М.* Новые страницы Пушкина. – М., 1931.

²² *Лотман Л.М.* Указ. соч. – С. 141.

²³ *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. Т. XVII–XVIII. – М., 1984. – Т. XVII–XVIII. – С. 728.

²⁴ *Iser W.* Op. cit. P. 21.

²⁵ *Солоухина О.В.* Читатель в выявлении ценности произведения // Филологические науки. – 1984. – № 5. – С. 8.

²⁶ *Пиралишвили О.* Указ. соч. – С. 22–23.

²⁷ *Науман М.* Введение в основные теоретические и методологические проблемы // Общество. Литература. Чтение. – М., 1978. – С. 196.