

83
С 76

СОВРЕМЕННОЕ
ЗАРУБЕЖНОЕ
ЛИТЕРАТУРОВОЕ
ИСКУССТВО



ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ
СПРАВОЧНИК

СОВРЕМЕННОЕ ЗАРУБЕЖНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ (страны
Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический
справочник. — Москва: Интрада — ИНИОН. 1999

Научные редакторы и составители:

доктор филологических наук **И. П. Ильин**
кандидат филологических наук **Е. А. Цурганова**

Авторы:

к. ф. н. **А. В. Дранов**, д. ф. н. **И. П. Ильин**,
д. ф. н. **А. С. Козлов**, д. ф. н. **Т. Н. Красавченко**,
к. ф. н. **В. Л. Махлин**, к. ф. н. **Ю. В. Палиевская**,
д. ф. н. **В. М. Толмачев**, к. ф. н. **Е. А. Цурганова**

Библиографический редактор **А. М. Гуткина**

Ответственный редактор к. ф. н. **А. Е. Махов**

2-е издание, исправленное и дополненное

Энциклопедический справочник "Современное зарубежное литературоведение" — первая в нашей стране попытка такого рода, дающая системное и прикладное представление о сложной панораме литературно-критических школ в Западной Европе и США. Справочник представляет наиболее влиятельные в XX в. литературоведческие школы и концепции: герменевтику, "новую критику" структурализм, рецептивную эстетику, феноменологические школы, мифологическую критику, деконструктивизм, постмодернизм и др. Ключевые термины, понятия и их расшифровка даны в методологической парадигме каждой из школ. Наука о литературе рассматривается авторами в широком контексте современного гуманитарного знания.

Справочник адресован специалистам-литературоведам, студентам и аспирантам филологических специальностей, всем, кто интересуется современной западной гуманитарной мыслью.

ISBN 5-248- 00162-5

© И. П. Ильин, Е. А. Цурганова, идея, составление, научное редактирование, 1996, 1999 г.

© Коллектив авторов, текст, 1996. 1999 г.

© «Интрада», верстка, макет, оформление, указатели, 1999 г.

ВВЕДЕНИЕ

Энциклопедический справочник основных терминов и понятий современного литературоведения Запада — первая в нашей стране попытка такого рода, дающая системное и прикладное представление о весьма сложной панораме литературно-критических школ в Западной Европе и США. Владение терминологией и ее корректное употребление являются необходимым условием работы каждого специалиста. Поэтому основная задача издания состоит в том, чтобы познакомить и ввести в обиход отечественной науки о литературе понятийный и терминологический аппарат наиболее влиятельных в XX в. направлений литературоведения.

При отборе материала принимались во внимание следующие моменты: 1) сущностное значение термина для представления литературно-критической школы или движения; 2) история формирования термина или понятия; 3) степень нормативности термина; 4) уточнение семантики уже существующего понятия или создание нового термина; 5) значение термина в обучении профессиональному языку.

Состояние науки в значительной мере характеризуется структурой общепринятых терминов. Развитие терминологии не дань наукообразности, но требование науки как таковой, обеспечивающее взаимопонимание между учеными. Следует отметить, однако, что точность литературоведения и его терминологии принципиально отлична от точности естественных наук и их языков. Литературоведение имеет дело не с анализом вариантов некоторой парадигмы высказываний, а с оригинальным, особенным текстом, что само по себе исключает возможность абсолютной унификации терминологии.

Первая часть настоящего издания представляет общий свод терминологии "новой критики" структуриализма, рецептивной эстетики, нарратологии, деконструктивизма. Термины даны в алфавитном порядке. Использована единая система библиографических отсылок и обычные для справочных изданий сокращения.

Название статьи в тексте заменяется первой буквой, а отсылочные слова, о которых в справочнике имеется специальная статья, выделены (при первом их появлении в тексте той или иной статьи) курсивом.

Вынужденно выборочное представление терминов не исключает подготовки в дальнейшем более насыщенных, объемных конкурирующих словарей литературоведческих терминов, отражающих точки зрения различных направлений и школ, а также их интерференцию и расширение за счет пограничных областей знания и интеграции наук.

Статус литературной критики в XX в. очень высок, поток информации в области литературоведения неизмеримо растет. Профессиональная деятельность литературоведов — от подготовки научных трудов до чтения лекций в университетах — неотъемлемая часть общей культурной ситуации в развитых странах. Без непротиворечивого представления об основных концепциях науки о литературе невозможно проследить динамику развития ее школ и ответить на ключевые вопросы исследования литературоведения: 1) как происходит процесс институционализации в академической науке принципиально новых взглядов и концепций, т. е. процесс организации конкретного вида деятельности и закрепления связанных с ней норм в рамках определенных институтов и учреждений; 2) почему с течением времени возникает почти неизбежная их рутинизация, утрата новизны и включение в традицию; 3) отделимо ли с точки зрения чистоты методологии литературоведения идеологическое мышление от профессионального литературно-критического знания.

Литературная критика на Западе представляет собой свободный рынок идей и методов, принципиально не поддающийся монополизации и управлению. Систематизировать в самом общем виде разнообразие и оригинальность ее идей помогает прослеживающееся на протяжении всей истории западной цивилизации колебание науки между математической и биологической моделями.

Литературоведческая наука показывает, что литературно-критические школы и направления различаются по своей приверженности к одному из двух типов построения теоретических концепций — сциентистскому или антропологическому. К первому направлению тяготеет структурализм, в известной мере "новая критика" некоторые социологические школы, ориентирующиеся на неопозитивистские доктрины; ко второму относятся герменев-

тическая, экзистенциалистская, феноменологическая, мифологическая критики, рецептивная эстетика.

Течения и школы, ограниченные рамками первого направления, роднит прежде всего их стремление построить методологию научного исследования, придать своим концепциям форму точной науки и исключить из сферы рассмотрения мировоззренческие, социальные и идеологические проблемы.

Сторонники второго направления, напротив, исходят из фиксации моральных, психологических состояний творящей и воспринимающей личности. Они считают, что произведение искусства не может быть постигнуто эмпирическим путем, но может быть лишь пережито, прочувствовано, интуитивно познано.

Традиционно представление об универсальном методе в области гуманитарных наук связывалось с герменевтикой. Именно герменевтика, как метод истолкования исторических фактов на основе филологических данных, считалась универсальным принципом интерпретации литературных памятников. Функция герменевтической интерпретации состоит в том, чтобы научить, как следует понимать произведение искусства согласно его абсолютной художественной ценности. Инструментом интерпретации считается сознание воспринимающей произведение личности, т. е. интерпретация рассматривается как производная от восприятия литературного произведения. В традиционной герменевтике обосновывался вывод о том, что произведение искусства нельзя понять само по себе, как единичный продукт творческой деятельности. Произведение искусства является материальной объективацией традиции культурного опыта, поэтому его интерпретация имеет смысл лишь тогда, когда она намечает выход в непрерывность культурной традиции. Герменевтическое "понимание" направлено на реконструирование смысла, расшифровку исторического текста с целью осознания непрерывности духовного и культурного опыта человечества, на приобщение нового поколения и новой эпохи к прошлому, к традиции. В современной герменевтике литературоведы видят путь преодоления инструментализма, преобладающего в теоретических исследованиях, воспитания вкуса, адекватного отношения к произведению. Герменевтика рассматривается как теория постижения ценности. "Ценность" и "понимание" составляют как бы две крайние точки, между которыми простирается поле интерпретаций. Универсализм, исторически разрабатывающийся в герменевтике, ведет к выходу за пределы определяемости материалом в пространство духовной традиции.

В плане теории попытку конкретизации герменевтических принципов представляет рецептивная эстетика, которая дополняет эти принципы социально-историческими представлениями. Если в самой герменевтике специально не акцентрируется конкретно-историческая ситуация восприятия произведения и его интерпретации, то рецептивно-эстетические исследования литературы стремятся восстановить именно социальный контекст восприятия произведений.

Герменевтика связана с рецептивной эстетикой в исходном основополагающем принципе — признании того, что в любом "понимании" участвуют прежние восприятия произведения. Представители рецептивной эстетики внесли в рассмотрение социологический аспект ситуации интерпретации, ввели в поле исследования литературы ее читателя.

В рецептивной эстетике произведение искусства рассматривается не само по себе, а во взаимодействии с реципиентом. Произведение приобретает свой смысл только в акте потребления. До этого оно существует как знаковая система, потенциальный смысл, нуждающийся в реализации. Рецептивно-эстетические исследования опровергли основной тезис формалистического литературоведения о тождественности художественной ценности произведения его объективированной форме. Подлинная ценность литературного произведения конституируется лишь в акте его восприятия.

Рецептивно-герменевтические исследования западногерманских ученых ощутило потеснили концепции французских структуралистов, которые с середины 70-х годов находились в центре литературоведческих споров, в свою очередь сменив в этой роли американскую "новую критику"

Лежащие в русле герменевтики феноменологические школы в литературоведении (критика сознания, школа реакции читателя и др.) полагают объединение в акте чтения сознания субъекта с движением текста, объектом. Объект рассматривается как активность самого сознания. Воссоздание объекта сознанием — интенциональность — ключевая концепция феноменологии. Выявляемые в процессе интерпретации элементы содержания произведения имеют интенциональный характер, конституированы сознанием.

Структурализм ставит перед собой задачу найти взаимозависимости между теорией субъекта и теорией наук. Структурализм одновременно и признает субъективность, и развенчивает ее, "он размечает поле своего исследования посредством предваритель-

ного исключения каких-либо отношений, связывающих речь с субъектом" (Ж.-А. Миллер). "Структуралистское действие" по Р. Барту, состоит из двух операций: расчленения и упорядочения. Посредством первой операции структурализм отыскивает постоянные, устойчивые признаки, определяющие целостность предмета, но лишённые смысла сами по себе. Упорядочение же их, взаимоположение и отношения элементов внутри художественной структуры, соотносённость со всеми другими элементами произведения сообщают им значение и смысл. Значение возникает при сочетании элементов и признаков, определяясь отношениями сходства и различия. "Операция расчленения даёт модель в первоначальном состоянии распыления, но собрание элементов структуры отнюдь не анархично, каждый из них, вместе со своим виртуальным резервом, составляет разумный организм" (Р. Барт).

Построенная структурализмом модель не передаёт реальности в её первоначальном виде. Структурализм по-новому раскрывает категорию объекта — не реальное и не рациональное, а функциональное, — приобщаясь тем самым к целому комплексу наук, который развивается вокруг исследований об информации. Сфера "структуралистского действия" шире рамок той или другой науки, она охватывает и художественную продукцию.

Если в 70-е годы в западном литературоведении ещё была сильна поляризация литературно-критических школ в их приверженности сциентистскому или антропологическому типу построения теоретических концепций, проявившаяся прежде всего в противостоянии структурализма и герменевтики, то в 80-е годы в странах Западной Европы и США преобладает тенденция выравнивания литературно-критических процессов. Эта тенденция выразилась в появлении на литературно-критической арене и мощном наступлении деконструктивизма¹, который по степени своей экспансии, центральному положению в литературной теории и силе воздействия сравним лишь с "новой критикой", главенство-

¹ В настоящем издании впервые анализируется школа деконструктивизма. В отношении других школ см. следующие издания ИНИОН АН СССР: Панорама современного буржуазного литературоведения и литературной критики. — М., 1974. — 197 с.; Теории, школы концепции: Худож. текст и контекст реальности. — М., 1971. — 179 с.; Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. — М., 1981. — 175 с.; Современные зарубежные литературоведческие концепции. — М., 1983. — 184 с.; Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. — М., 1984. — 359 с.

вавшей в западном (прежде всего англо-американском) литературоведении более 50 лет.

Деконструктивизм предпринял резкую критику и структурализма, и герменевтической феноменологии, в соответствии с чем и в силу предпочтения им объекта "деструктивного действия" он нередко именуется "постструктурализмом" или "постфеноменологией". Ключевыми фигурами деконструктивизма являются Жак Деррида, Поль де Ман, Дж. Хиллис Миллер.

Ж. Деррида критиковал структурализм и семиологию. Соссюровский структурализм он охарактеризовал как последний пункт логоцентризма западной метафизической традиции, идущей от Платона и Аристотеля к Хайдеггеру и Леви-Строссу. Матрицей логоцентризма было определение "бытия как присутствия" "Все названия основы, начала, центра всегда обозначали инвариант присутствия: сущность, существование, субстанция, субъект, трансцендентность, сознание, Бог, человек и т. д." (Ж. Деррида). В таких условиях письмо оценивалось как некое присутствие голоса, вторичная речь, как средство выразить голос в качестве инструментального заместителя присутствия. Динамика такого "фоноцентризма" вобрала в себя целый культурный свод аксиологических оппозиций: голос/письмо, сознательное/бессознательное, реальность/образ, вещь/знак, означаемое/означающее и т. д. — где первый термин получает привилегированное положение. Структурализм Соссюра, согласно Дерриде, располагается внутри этой эпистемологической системы.

В противоположность структурализму Деррида утверждает, что письмо (*écriture*) — источник, начало языка, а отнюдь не голос, транспортирующий сказанное слово. Письмо включает любые формы маркирования — от набирания кода до припоминания сна и прокладывания тропинки в лесу. Используя эту концепцию "обобщенного письма" или архиписьма (*archi-écriture*), Деррида перевернул традиционные логоцентрические полярности: письмо/голос, бессознательное/сознательное, означающее/означаемое и т. д.

Деррида пересмотрел логоцентрическую концепцию структуры. Согласно ей структура зависела от центра, функция которого состояла в стабилизации элементов системы, какой бы она ни была — метафизической, лингвистической, антропологической, научной, психологической, экономической, политической или теологической. Какой бы сложной ни была логоцентрическая система, центр ее структуры гарантирует сбалансированность и организованность. Все традиционные центры имели одну цель — детерми-

низовать "бытие как присутствие" Вокруг центра шла игра элементов структуры, но сам он в ней не участвовал. Центр ограничивал свободное движение или игру структуры. В центре трансформация или перестановка членов запрещена. Разрыв с традицией происходит в момент, когда структурность структуры становится предметом рефлексии. "Тогда-то, вероятно, возникает мысль о том, что центра нет, что центр нельзя мыслить в форме сущего-присутствующего, что центр не имеет естественного местонахождения, и вообще он не есть постоянное место, а есть функция, неместо, где идет постоянная игра подстановок знаков" (Ж. Деррида).

Деконструктивизм направляет свои усилия в сторону такой мысли, которая освободилась бы от установки на центр, каким бы и где бы он ни был. В этом новизна подхода деконструктивизма к понятию структуры. Деконструктивизм как направление мысли стремится к достижению абсолютного отсутствия центра. Точно так же нет такого слова, в котором содержалось бы происхождение его смысла. Смысл слов не в них, а между ними, и язык — всего лишь система различий, отсылаемых всеми элементами друг другу, и нет возможности остановиться на одном из них. Словоключ не существует, так же как и центр. Тогда-то, в отсутствие центра или источника, язык вторгается в область универсальной проблематики, все становится речью, т. е. системой, в которой центральное обозначение никогда в абсолютном смысле не присутствует вне системы. Отсутствие трансцендентного обозначаемого расширяет до бесконечности поле и игру значений.

Таким образом, Деррида выделил две исторические модели интерпретации — логоцентрическую и деконструктивную. Под защитой предтечей деконструктивизма — Ницше, Фрейда и Хайдеггера — он предпринял деконструктивную атаку на логоцентризм структурализма. Деконструктивизм отличается от структурализма своим скептицизмом по отношению к лингвистической стабильности, структурности как таковой, философскому бинаризму, метаязыку. Смерть субъекта, провозглашенная структурализмом, была усилена деконструктивизмом, который провозгласил смерть человека и гуманизма.

Теория языка деконструктивистов размывала привязанность языка к концепциям и референтам. В результате под сомнение были поставлены все стабилизирующие понятия — единство, согласованность, присутствие, голос, структура, центр. Язык детерминирует человека больше, чем человек детерминирует язык. Язык конституирует бытие, ничто не стоит за ним. Экстра-

лингвистическая реальность — иллюзия. Мир есть текст. Вне текста нет ничего. Краеугольный камень деконструктивизма — текстуальность. Литературный текст не вещь в себе, но отношение к другим текстам, которые, в свою очередь, также являются отношениями. Изучение литературы, таким образом, — это изучение интертекстуальности.

Поскольку герменевтика и феноменологические школы критики связывали рефлексивную способность субъекта с опытом центра, деконструктивизм выступил и против них. Деррида осуждал стремление феноменологов к реставрации метафизики в той же главной ее цели — детерминировании "бытия как присутствия". Читая Гуссерля и Хайдеггера, Деррида поставил перед собой задачу осуществить контр-чтение их логоцентрической "метафизики присутствия" и "онтологии бытия" основываясь на незамеченных ими конституирующих силах "различия" и "письма". Гуссерль считал, что интуитивное постижение собственного присутствия осуществляется без посредства знаков или операции сигнификации. Этот доэкспрессивный опыт чистого или идеального самопознания происходит в тишине, язык вторичен. Бытие предшествует языку.

Деконструктивная критика феноменологии направила конституирующие потенции языка против концепций сознания, бытия, присутствия. В деконструктивизме текстуальность завладевает онтологией.

Деконструктивисты считают, что в литературе нет и не может быть ничего не представленного в языке — сознания или реальности мира. Конститутивная активность знака характеризует произведение литературы в его сущности. Игра языка производит саму возможность мышления. Поль де Ман утверждал, что детерминирующая характеристика литературного языка — его риторичность, фигуративность, что составляет постоянную угрозу так называемого "неправильного прочтения". Если же текст исключает "неправильное прочтение" — значит он не литературный. "Слепота и прозрение" — главные характеристики литературного языка. Причина "неправильного прочтения" кроется в языке, а не в читателе. Литературная критика, используя фигуративный язык, неизбежно аллегорична. Она никогда не может просто описать, повторить или представить текст. Не существует, следовательно, нериторического, или научного, метаязыка критического письма, как бы ни ратовали за него структурализм и семиотика. Редуцировать текст до правильного, единственного, homoгенного прочтения — значит ограничить свободную игру его элементов.

Серьезного анализа требует роль в деконструктивизме психоанализа.

К середине 80-х годов о деконструктивизме в западной критике было написано больше, чем о какой-либо другой школе или движении. Деконструктивисты заняли твердые позиции в университетах, печатаются в ведущих издательствах и журналах, возглавляют многие профессиональные организации, получают премии и материальную поддержку от престижных учреждений. Все это говорит о ведущей роли деконструктивизма в интеллектуальном истеблишменте современной западной литературно-критической мысли. Знакомство с понятийным и терминологическим аппаратом этой школы — актуальная задача исследователя-филолога.

С конца 60-х годов функционирует литературоведческая дисциплина, занимающая промежуточное положение между структурализмом и феноменологически ориентированными школами критики, — нарратология.

Вторая часть энциклопедического справочника включает в себя анализ понятийного аппарата герменевтики, феноменологических школ, мифологической критики и постмодернизма. Феноменологическое литературоведение представлено рецептивной критикой, или школой реакции читателя, критикой сознания и школой критиков Буффало.

Во второй части, как и в первой, использована единая система библиографических отсылок. Отсылочные слова, о которых в справочнике имеется отдельная статья, выделены курсивом.

Второе издание настоящей книги дополнено статьями "Чикагская школа" и "Черная эстетика" (библиография к ним дана отдельно, после текста статей). Исправлены замеченные ошибки.

Второй том справочника будет включать анализ концепций Франкфуртской школы, неотрейдизма, "нового историзма"

Издание рассчитано на специалистов-литературоведов, студентов и аспирантов филологических специальностей, всех, кто интересуется современной западной гуманитарной мыслью. Коллектив авторов будет признателен за отзывы и предложения. Наш адрес: 117418, Москва, ул. Красикова, 28/21, ИНИОН РАН, Отдел филологических наук.

Е. А. Цурганова

Часть I
«Новая критика»
Структурализм
Рецептивная эстетика
Нарратология
Деконструктивизм

АВТОМАТИЗАЦИЯ — нем. AUTOMATISATION — термин, воспринятый сторонниками рецептивной эстетики у школы русских формалистов. В. Шкловский и Ю. Тынянов объясняли механизм лит. эволюции взаимоотношением между А. лит. приема и его "деавтоматизацией", их постоянным чередованием в истории лит. форм. В процессе худож. воспроизводства форма утрачивает свою новизну, "приедается" ее восприятие автоматизируется, становится механическим, скользит по поверхности воспринимающего сознания, не задевая его глубинных пластов. Нарушить это автоматич. восприятие, разорвать цепь механического восприятия должна деавтоматизация.

Включая понятие А. в свой терминологический арсенал, рецептивные эстетики тем не менее подчеркивают недостаточность его для понимания механизма лит. эволюции. С точки зрения Х. Р. Яусса (212), описывать лит. эволюцию лишь как непрерывную борьбу нового со старым — значит сводить всю сложность этого процесса только к формальным изменениям. В абсолютизации чередования канона и формальной новации Яусс видит слабость традиционного "формального" подхода, считая, что чисто диахроническое рассмотрение, весьма эффективно помогающее исследовать природу эволюции жанров путем наблюдения за имманентной логикой взаимоотношений между А. формы и ее обновлением, лишь тогда приобретает подлинно историч. измерение, когда оно "прорывается" сквозь морфологический канон, "сталкивает" живущее по сей день произведение со всем, что в нем исторически изжито, включая конвенциональные элементы жанра, и не выпускает из поля

зрения также его лит. взаимосвязи, учитывая лит. контекст, ту ситуацию, в которой произведение заявило о себе и "пробилось" По мнению Яусса, адекватную картину эволюции можно наблюдать лишь в точках пересечения диахронич. и синхронич. анализа.

Термин А. использует также В. Изер (201), применяя его большей частью к характеру обыденного читательского восприятия. На примере "Улисса" Дж. Джойса он показывает, как переполненность "репертуара" произведения деталями затрудняет ориентировку читателя в тексте. Обычная система восприятия, основанная на А. оценок, критериев и представлений, не "срабатывает" Код обыденного восприятия, опирающийся на три основных принципа — прозрачность текста, ясность повествовательной перспективы и А. в оценке воспринимаемого, — нарушается. Возникают условия для перехода читательского сознания на новый, более высокий и сложный уровень.

А. В. Дранов

АКТАНТ — фр., англ. АСТАНТ — термин *структурализма*, наиболее абстрактное понятие реализатора функции действия или, по А.-Ж. Греймасу и Ж. Курте, "синтаксическая позиция" В своем "Объяснительном словаре теории языка" они охарактеризовали А. как "определенный тип формальной синтаксической единицы, еще не получившей семантическую и/или идеологическую нагрузку" (23, с. 483).

По структуралистским представлениям, А. является абстрактным выражением функциональной сущности персонажа. Греймас использовал понятие А. для описания глубинного процесса — смыслопорождения. В *нарратологии* вместо А. употребляется понятие *актера*.

И. П. Ильин

АКТОР — фр. АСТЕУР, англ. АСТОР — термин *нарратологии*, теоретич. конструкт, абстрактная категория, одна из функций рассказа или инстанций акта худож. коммуникации. В зависимости от степени абстрактности его понимания может означать различные функции. На самом верхнем уровне повествования (уровне манифестации) А. выступает в роли (функции) персонажа (как пишет голл. исследовательница М. Баль, "актеры приобретают в результате дистрибуции

отличительные черты, таким образом они индивидуализируются и трансформируются в персонажи") (44, с. 7) или одушевленных предметов, например, в баснях, сказках, научной фантастике, в тех произведениях символич. и реалистич. лит-ры, где объекты изображаемого мира действительности приобретают функции действующего лица, активно влияющего на ход повествования (шахта в "Жерминале", паровоз в "Человеке-звере" Золя и т. д.).

На дискурсивном уровне А. способен приобрести функцию рассказчика: как автор реплик в диалоге между персонажами; как один из повествователей вставного рассказа; как единственный повествователь всего произведения, где повествование может вестись в третьем лице, но в перспективе ограниченного знания и специфики мироощущения повествователя) (см.: *акториальный, аукториальный, нейтральный нарративные типы*).

На самом глубинном уровне существования имплицитных (неявных) структур, где, по представлениям структуралистов, происходит процесс смыслопорождения, А. выступает в своей самой абстрактной форме — *актанта*.

Главным определяющим признаком А. является его вторичность по отношению к остальным повествовательным инстанциям и, как следствие, его от них зависимость. Когда идет речь об акториальном типе повествования, то имеется в виду, что автор всеми доступными ему повествовательными средствами подчеркивает ограниченность той картины, той нарративной перспективы, к-рая создается данным типом рассказа, чтобы дать возможность читателю почувствовать за ней совсем иную точку зрения, по-иному интерпретирующую и оценивающую описываемые события. По нарратологическим представлениям предполагается, что когда акторы приобретают функцию рассказчика на уровне диалога между персонажами, то фактически имеет место цитирование их дискурсов, осуществляемое либо рассказчиком этого эпизода (в случае "рассказа в рассказе"), либо *нарратором* всего произведения в целом.

Из этого следует еще один постулат нарратологии: принципиальное несовпадение персонажа и А., нарратора и А. Последний, являясь абстрактным выражением функции действия, всегда служит объектом повествования (повествовательного акта), в то время как персонаж выполняет одновременно функции и субъекта и объекта повествования, т. е. и нарратора, и А. Таким образом, по своим функциям нарратор и А. четко разли-

чаются друг от друга: нарратор берет на себя функции репрезентации (нарративную функцию) и контроля (функцию управления), никогда не осуществляя функцию действия, тогда как А. всегда наделяется функцией действия и лишается функций повествования и контроля.

И. П. Ильин

АКТОРИАЛЬНЫЙ, АУКТОРИАЛЬНЫЙ, НЕЙТРАЛЬНЫЙ НАРРАТИВНЫЕ ТИПЫ — фр. TYPES NARRATIFS ACTORIEL, AUCTORIEL, NEUTRE — термины *нарратологии*. Разграничение первых двух типов впервые было теоретически обосновано австрийским литературоведом Ф. К. Штанцелем (340) в виде "аукториальной повествовательной ситуации" и "персональной (персонажной) повествовательной ситуации" (от нем. handelnde Person — действующее лицо, персонаж), впоследствии замененной франц. нарратологами на "акториальную" или "акториальный тип повествования" (см.: *актор, нарративная типология*).

Штанцель под влиянием Р. Ингардена (194) предложил использовать в качестве различительного принципа "центр ориентации читателя" или, как его иначе назвала К. Гамбургер, "место возникновения системы Я-здесь-теперь" (Origo des Jetzt-hier-Ich-Systems) (168, с. 62). Наиболее обоснованное и теоретически детально разработанное разграничение этих типов было осуществлено голл. исследователем Я. Линтвельтом (254). Если центром ориентации для читателя в "фиктивном мире" худож. произведения являются суждения, оценки и замечания повествователя, то нарративный тип будет аукториальным; если же читатель воспринимает этот мир через сознание одного из персонажей (видит "фиктивный мир" его глазами), то повествование будет акториальным. В противоположность этим типам "нейтральный тип, лишенный индивидуализированного центра ориентации, осуществляющего функцию интерпретации, сводится к имперсональной регистрации видимого и слышимого внешнего мира" (254, с. 68). Штанцель считает, что в нейтральном повествовании "центр ориентации находится в сценическом изображении, в здесь и теперь (hic et nunc) момента действия. Можно было бы также сказать, что он находится в hic et nunc воображаемого свидетеля сцены, позицию которого читатель как бы принимает" (340, с. 29).

И аукториальный, и акториальный повествовательные типы являются обозначением всего лишь различных интерпретатив-

ных позиций, к-рые в конкретном развитии романного действия могут взаимозаменяться, переходя друг в друга. Линтвельт, в частности, намечает подобную перспективу в романах "Чужой Камю" и "Жизнь Марианны" Мариво. Например, в "Чужом" как только Мерсо перестает быть просто фиксатором своих зрительных и чувственных ощущений, начинает осознавать абсурдность мира и в конечном счете принимает ее, — т. е., по нарратологич. представлениям, возникает дистанция между Мерсо-повествователем и Мерсо-актером, — происходит смещение с акториальной перспективы (или регистра) повествования на аукториальную. При этом регистр может меняться мгновенно по ходу повествования. Так, рассказывая о впечатлениях своей молодости, Марианна (в "Жизни Марианны") порой в том же предложении дает им оценочное суждение, исходя из приобретенного ей со временем жизненного опыта, нередко по своему значению прямо противоположное рассказу, создавая атмосферу смысловой зыбкости и нравственной двусмысленности.

Необходимо подчеркнуть, что ни одна функция повествования практически не выступает в чистом виде, она как правило "осложнена" совмещением в любой повествовательной единице одновременным действием нескольких функций. Например, персонаж совмещает в себе функции актора и рассказчика, повествователь может стать актером, если будет выступать в роли персонажа, или сместиться на ось акториального повествования, если будет выражать ограниченную точку зрения, не совпадающую с общей ценностной перспективой всего произведения, и центр ориентации читателя будет отдан другой повествовательной инстанции. И наоборот, если персонаж начнет высказывать взгляды, близкие реальному автору, то тем самым он сблизится с позицией абстрактного автора и переместится на ось аукториального повествования.

Линтвельт, детально прослеживая различия между аукториальным и акториальным типами повествования, отмечает, в частности, что в вербальном плане "формальный аппарат" аукториального типа состоит из ряда "аукториальных дискурсов": коммуникативного, метанарративного, объяснительного, оценочного, абстрактно-обобщающего, эмоционального, модального. Коммуникативная функция направлена на установление контакта повествователя со своим наррататором (включая прямые обращения к читателю, употребление повелительного наклонения и т. д.). Метанарративный дискурс обеспечивает

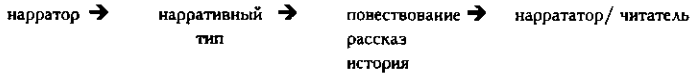
функция комментария повествователя о своем дискурсе (так наз. "дискурс о дискурсе", например, утверждение повествователя в тексте "Отца Горио" Бальзака, что описываемая им драма не является "ни вымыслом, ни романом"). Аналогичным целям служат описательный и оценочный дискурсы (эпитеты, сравнения, при помощи к-рых *нарратор* дает свою оценку рассказываемой им истории и ее участникам).

Аукториальная передача дискурса акторов осуществляется в виде обзоров и резюме, окрашенных речевой характеристикой самого повествователя, через "идиолект нарратора". В акториальном же типе возникают совершенно иные способы передачи дискурса акторов-персонажей: внешний дискурс (слова персонажа, произнесенные вслух) передается прямой речью (монологом и диалогом); а внутренний дискурс "транспонируется" в косвенную или несобственно-прямую речь (*style indirect libre, erlebte Rede, free indirect discourse*).

Внутренний дискурс актора передается солилоквием или внутренним монологом (*discours immédiat, stille Monolog, stream of consciousness*). Вслед за Ж. Руссе (318, с. 22; 319, с. 55) Линтвельт, как и большинство франц. нарратологов, употребляет термин "солилоквий" для осознанных внутренних размышлений (рефлексий), считая, что понятие "внутренний монолог" характеризует "поток бессознательных высказываний". Хотя внутренний монолог и может выражать бессознательную жизнь актора, тем не менее, по Линтвельту, здесь не идет речь об аукториальном типе, поскольку любой нарративный тип определяется прежде всего центром ориентации читателя. Во внутреннем монологе нарратор полностью исчезает за потоком слов актора, функционирующего, таким образом, в качестве центра ориентации для читателя. На этом основании исследователь считает внутренний монолог отличительной чертой акториального типа.

В сочетании с двумя "базовыми" повествовательными формами (*гетеродиегетической* и *гомодиегетической*) выделенные три типа образуют у Линтвельта пятичленную *нарративную типологию* — схему-систему априорных повествовательных типов, приобретающих у исследователя характер практически еще одной *повествовательной инстанции*. В этом он близок позиции Штанцеля (340, с. 20), Р. Скоулза и Р. Келлога (221, с. 275); как и у них порождение и восприятие романного мира у Линтвельта обязательно проходит через "фильтр"

нарративного типа, в результате худож. коммуникация внутри романного мира приобретает следующий вид:



И. И. Ильин

АКТУАЛИЗАЦИЯ — нем. AKTUALISATION — термин *рецептивной эстетики* — оживление, овеществление детали или эпизода лит. произведения читателем, — превращение мимолетной сценки в развернутую картину, порождающую разветвленную сеть ассоциаций и эмоций. Как считает Р. Ингарден (196), А., являющаяся одним из способов объективизации и конкретизации худож. изображения, в определенной степени запрограммирована самим лит. текстом. Читатель слышит и воспринимает, а затем и актуализирует, т. е. овеществляет, оживляет, развертывая и дополняя средствами собственной фантазии не любые, а лишь содержащиеся в произведении намеки — детали, черты, слова, образы и т. п. Иными словами, актуализируется (а не просто порождается свободной фантазией реципиента) лишь то, что дано (большей частью в свернутом виде) в произведении. В А. фрагментов текста читатель, сохраняя известную свободу от авторской воли, не может полностью отстраниться от произведения. По мнению Р. Ингардена, А. (как и конкретизация) деталей содержания, как правило, представляет собой наиболее трудно реализуемую часть читательского восприятия — здесь возникают наибольшие отклонения от авторских интенций, здесь читатель наиболее самостоятелен.

Механизм А. текстуальных фрагментов представляется сторонниками рецептивной эстетики следующим образом: читатель, "натолкнувшись" в тексте на какие-либо упоминания об определенной ситуации или ее деталях, о жестах, пейзаже, выражении лиц персонажей, подробностях интерьера и т. п. начинает слышать, видеть, обонять и осязать звуки, краски, запахи, тела и вещи. Характерная особенность А., граничащая с парадоксом, заключается в том, что наиболее яркие А. вызываются не законченными, всеобъемлющими описаниями и картинами, а именно фрагментами, словами, сказанными как бы вскользь, ненароком. Например, в романе Г. Сенкевича "Камо

грядеши?» читая о единоборстве Урса в цирке с быком, читатель "слышит" звук падения уголька с горящего факела, что вызывает в его воображении всю полноту мертвой тишины, к-рая в тот момент воцаряется среди зрителей.

Гораздо чаще, чем акустические или тактильные, актуализируются зрительные образы. Часто требования А. далеко превосходят возможности читателя (таковы, например, тонкости психологич. анализа, посредством к-рых вскрываются детали духовной жизни личности и ее подсознания), в результате чего эстетич. восприятие произведения остается неполным. Картины, актуализируемые в процессе восприятия, почти никогда не являются чем-то законченным и цельным, они "рассыпаны" в произведении и "навязываются" читателю не крупными блоками, одновременно, а отдельными мелкими фрагментами и деталями, спорадически, без четко просматриваемой закономерности их появления. Созданные в процессе А. читательские представления тяготеют к стереотипу, к устойчивости, к своего рода клишированности. Раз возникшая А. становится на долгое время (если не навсегда) устойчивым знаком персонажа, факта, обстоятельства — таковы характеристики пейзажа (улицы, дома и т. п.), возраст героев (почти не меняющийся в чисто эмоциональном представлении читателя — герой для него практически "не стареет"). В этом Р. Ингарден видит одну из причин неадекватности читательского восприятия худож. произведения.

А. В. Дранов

АУКТОР — от лат. AUCTOR — создатель, творец, писатель — термин *нарратологии*, широко применяемый и критиками других направлений. Введен в 1955 г. в форме "аукториальной повествовательной ситуации" и "аукториального повествователя" австрийским литературоведом Ф. Л. Штанцелем (339, 340, 341) и затем получил дальнейшую разработку у Ю. Кристевой (235, 236), Ж. Женетта (146, 147), Я. Линтвельта (254) и др. Близкий по своей функции абстрактному автору, термин А. был введен для разграничения различных нарративных типов (см. *акториальный, аукториальный, нейтральный нарративные типы*), или способов презентации повествовательного материала с точки зрения того, кто служит для читателя центром ориентации в ходе рассказа. Иными словами, А. — это тот, кто является организатором описываемого мира худож. произведения и предлагает читате-

лю свою интерпретацию, свою точку зрения на описываемые события и действия, доминирующую по отношению ко всем остальным "идеологическим позициям" выражаемым различными персонажами. Аукториальным и могут быть два типа повествования: там, где А. выступает в роли "чистого" рассказчика, объективно не зависящего от описываемых им событий и не являющегося действующим лицом рассказываемой истории; и там, где А. выполняет двойную функцию: рассказчика и действующего лица, участника событий, происходящих в фиктивном, вымышленном мире худож. произведения (см.: *гетеродиегетическое и гомодиегетическое повествование*).

Как и в случае с акторским повествованием (см. *актор*), инстанция А. не предопределяет условия, будет ли рассказ идти от первого или третьего лица, а лишь служит указанием на то, чья точка зрения, чьи оценки и суждения будут преобладать: всеведущего ли безымянного повествователя (гетеродиегетический аукториальный тип, в таком случае рассказ ведется от третьего лица) или персонажа-повествователя (гомодиегетический аукториальный тип с повествованием от первого лица).

Как и большинство повествовательных инстанций, А. является прежде всего теоретич. конструктом, абстрактным понятием, вычленимым в результате анализа, и по-разному формулируемым разными исследователями. Например, у Ф. Штанцеля "аукториальной повествовательной ситуации" (*auktoriale Erzählsituation*) противостоит "персональная повествовательная ситуация" (*personale Erzählsituation*), т. е. "персонажная" и "Я-повествовательная ситуация", относящаяся ко всем повествованиям от первого лица (*Ich-Erzählsituation*), к-рые Линтвельт соответственно обозначает как "гетеродиегетич. аукториальный тип, гетеродиегетич. акториальный тип и гомодиегетич. повествование"

И. П. Ильин

БЕССИТУАТИВНОСТЬ — нем. SITUATIONSLOSIGKEIT — термин, введенный В. Изером — представителем *рецептивной эстетики* (201). По его мнению, сама возможность осуществления прагматического речевого акта зависит от восприятия говорящим и слушающим определенного ситуативного контекста, без предварительного наличия к-рого понимание в принци-

пе невозможно. В то же время специфика худож. произведения ("фикциональной речи" "вымышленного текста") определяется отсутствием изначально существующего, известного слушающему и говорящему, читателю и повествователю, ситуативного контекста. Худож. произведение не "прикреплено" к строго определенному, однозначному контексту и поэтому, с точки зрения ученого, бесситуативно. Взаимодействие текста и читателя стабилизируется с помощью своеобразной системы обратной связи, действующей наподобие кибернетической модели саморегулирующейся системы.

Поскольку ситуативный контекст не может приниматься в расчет как стабилизирующий фактор общения автора и читателя, последний должен приложить дополнительное усилие, чтобы создать такой контекст, нарушить бесситуативность худож. речи. В качестве компенсации за эти усилия произведение должно содержать в себе специфические возможности, суть к-рых — в "депрагматизации конвенций" (термин М. Остина), в лишении их практической, сиюминутной значимости. Такие депрагматизированные конвенции, содержащиеся в "вымышленном тексте" Изер называет "репертуаром вымышленных текстов", выделяя в нем два класса элементов, принадлежащих внелитературной реальности и лит. традиции. При этом подчеркивается, что привнесенный в фикциональный текст репертуар является не повторением, не механическим отражением интертекстуальных референтов, а ответом на них.

Понятие Б. непосредственно связано с идеей "пустых мест" текста. Фикциональные тексты, пишет Изер, не идентичны реальным ситуациям, они не обладают способностью адекватно отражать реалии действительности. В этом смысле их можно, несмотря на содержащийся в них исторический субстрат, назвать почти бесситуативными: "Строго говоря, вымышленный текст бесситуативен; в лучшем случае он обращен в пустоту, создавая пустые ситуации, в силу чего читатель во время чтения находится в ненадежной, неустойчивой ситуации, поскольку знакомые вещи предстают перед ним в новом, необычном облике; он перестает воспринимать их буквально. Однако именно эта пустота становится в процессе диалога между текстом и читателем тем источником энергии, к-рый позволяет создать условия для взаимопонимания, построить ситуативный каркас, с помощью к-рого текст и читатель придут к конвергенции" (201, с. 294).

ВИРТУАЛЬНЫЙ СМЫСЛ — нем. VIRTUELLER SINN — термин *рецептивной эстетики*, выработанный Х. Р. Яуссом в работе "История литературы как провокация литературоведения" (212, 1970). Полемизируя с Х. Г. Гадамером, назвавшим классику прототипом и источником всех видов общения современности с историч. прошлым, Яусс отмечает, что гегелевский термин "классическое" противоречит принципу истории эстетич. воздействия, согласно к-рому понимание является не только репродуктивным, но и продуктивным процессом. Ошибку Гадамера Яусс видит в классическом толковании мимесиса как "узнавания" что не отвечает потребностям анализа ни искусства средневековья, ни тем более современной эпохи, когда эстетика мимесиса утратила свой обязательный характер. Однако этот переворот в эстетике, подчеркивает исследователь, не означал утраты искусством его познавательного значения — сменился только принцип познания, так как худож. произведение способно сообщить особое, специфическое знание, характерное только для него. Иск-во предвосхищает пути и способы накопления будущего опыта и развития, выстраивая с помощью худож. предвидения еще небывалые, непробированные мировоззренческие и поведенческие модели, и дает ответы на заново поставленные, вновь возникающие вопросы. Иск-во обладает особым, "виртуальным" значением (или смыслом), таящим в себе нечто неожиданное, провоцирующее, освежающее старые представления о лит-ре и жизни.

Дистанция между "актуальным" т. е. первым восприятием произведения, и его В. С., — это сопротивление, к-рое новое произведение оказывает своим первым читателям, их ожиданиям. Она может быть настолько велика, что для относительно "полного" усвоения и признания произведения необходим длительный процесс рецепции. При этом, считает Яусс, может случиться, что В. С. произведения будет оставаться непонятным до тех пор, пока "литературная эволюция" путем актуализации новейшей формы иск-ва не достигнет того горизонта, на к-ром лишь только и возможно для читателя получить доступ к пониманию долгое время остававшихся непонятыми старых форм. Так, например, только "темная" лирика Малларме и его школы подготовила почву для восприятия давно забытой поэзии барокко и в особенности для новой филологич. интерпретации творчества Гонгоры, приведшей к его "второму рождению".

В работе "Ифигения в творчестве Расина и Гете" (212а) Юсс отмечает, что виртуальная структура текста нуждается в конкретизации ее рецепиентом, чтобы реализоваться как произведение. Текст актуализирует дистанцию, создающую энергетическое поле между своим "существованием" и "смыслом" конституируемым читателем таким образом, что значение возникает только в результате конвергенции текста и рецепции его, в силу чего смысл худож. произведения воспринимается не как некая надвременная субстанция, а как исторически формирующаяся целостность.

Обнаруживая виртуальные "горячие точки" произведения и связывая их с определенными образами, читатель формулирует "ненаписанный смысл текста". Кроме того, этот процесс активизирует декодирующие способности, к-рые теперь становятся одним из условий существования текста, в результате чего читатель воспринимает формулируемый им смысл как свой собственный опыт. В ходе этого процесса разворачивается "виртуальное измерение" романа, порождаемое контрастными противопоставлениями (оппозициями) различных возможных смыслов (интерпретаций), создаваемых читателем. По мнению Изера, подлинно худож. произведение обладает специфическим свойством — "стратегией отрицания" (будь то отрицание героем установленных норм поведения или резкие изменения ситуации, в к-рую он попадает), обнаруживающей принципиальную виртуальность человеческой природы, ее незаконченность, непредсказуемость, приглашающую читателя самостоятельно оценить и познать открывающееся перед ним богатство жизненной ситуации, изображенной в произведении.

А. В. Дранов

ВЫСТРАИВАНИЕ (КОНСТИТУИРОВАНИЕ) СМЫСЛА — нем. SINNKONSTITUTION — понятие, отражающее, по рецептивно-эстетическим представлениям, главную задачу читателя-интерпретатора. Поскольку взгляды различных представителей рецептивной эстетики на этот процесс различны, В. С. не получило единообразного терминологич. оформления, некоторые авторы прибегают к различно звучащим дефинициям.

Р. Ингарден (186) в качестве основных характеристик В. С. разрабатывает понятия конкретизация и "реконструкция" связывая их в первую очередь с выявлением в произведении неких вневременных метафизич. свойств. Я. Мукаржовский

(277), связывающий процесс В. С. с внеязыковыми конвенциями, привносимыми в произведение реципиентом, говорит об "ответе" читателя на "вопрос" произведения в процессе коммуникации. Для Ф. Водички (360) В. С. эстетич. знака, к-рым, по его представлениям, является худож. произведение, заключается в реконструкции тех лит. норм, к-рые возникают в ходе последовательной смены их историч. конкретизаций. Посредством лит. нормы эстетич. объект (произведение) "встроен" в охватывающую его систему структурных взаимосвязей общественных ценностных представлений.

Исходя из своего представления о специфике функции понимания ("Понимать — значит, в первую очередь, понять себя..."), Гадамер (143) делает вывод, что интерпретатор, выстраивая смысл воспринимаемого текста, должен вносить свои предубеждения и предрассудки в процесс понимания как фактор, способствующий оптимальному конструированию смысла. Процесс В. С. Гадамер описывает в таких терминах, как "таяние горизонта воззрений" интерпретатора, "апликация" ("применение", "приложение").

В теории Х. Р. Яусса (210, 211, 212) В. С. уже не является "внедрением" реципиента в процесс передачи сообщения, а заключается в активном усвоении произведения посредством познания предыдущих условий, т. е. знания истории его рецепций предшественниками. В связи со своей центральной концепцией горизонта ожидания исследователь описывает историю рецепции как поступательное развертывание заложенного в произведении и актуализированного на различных этапах историч. рецепции его смыслового потенциала, к-рый раскрывается перед понимающим сознанием интерпретатора. По Яуссу, "выстраиванию" (в его терминологии — "реконструкции" и "объективизации") подлежит не только смысл произведения, но и жизненно обусловленный горизонт ожиданий реципиента. Поэтому процесс В. С. формулируется им следующим образом: сначала необходимо установить четкое различие между системой произведения и системой интерпретации, а затем, на основе этого различия, задать вопрос, кто, почему и каким образом осуществляет процесс "понимания". Для Яусса социологич. анализ закодированного горизонта ожидания произведения менее важен, чем социологич. анализ жизненно ориентированного горизонта ожидания интерпретатора.

Процесс чтения, рассматриваемый В. Изером (201) в аспекте В. С., трактуется им как перманентный конфликт двух тенденций: потребности читателя в "иллюзии" и "идентификации" ("отождествлении"), с одной стороны, и иронии текста, к-рая одновременно ставит под вопрос все структуры текста, с другой. Весь процесс создания иллюзий читателем основан только на тех избирательных решениях, к-рые он производит, причем факторы, исключаемые им, т. е. отрицаемые как моменты, мешающие восприятию, препятствуют созданию полной картины текста. Для Изера важны не сами по себе фактически производимые и прослеживаемые в истории рецепции выборочные решения, а предшествующие этим конкретизациям "заявки" текста в адрес *имплицитного читателя*. Для Изера дело заключается не в "чистой реализации текста", а в текстуальной модели, объясняющей, каким образом определенные тексты постоянно создают новые реализации.

А. В. Дранов

ГЕТЕРОДИЕГЕТИЧЕСКОЕ И ГОМОДИЕГЕТИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ — фр. NARRATION HÉTÉRODIÉGÉTIQUE ET HOMODIÉGÉTIQUE (от греч. ἕτερος "разнородный" и διήγησις — "повествование" и от лат. homo — "человек") — термины франц. школы *нарратологии*, активно употребляются Ж. Женеттом, Цв. Тодоровым, Я. Линтвельтом. По Линтвельту, наиболее подробно разработавшему эти понятия, это две основные, базовые формы повествования. В гетеро-П. рассказчик не фигурирует в истории (диегезисе) в качестве *актера*, т. е. рассказчик не выступает в функции действующего лица. Наоборот, в гомо-П. один и тот же персонаж выполняет двойную функцию: "В качестве нарратора (Я-рассказывающее) (je-narrant) он ответственен за организацию рассказа и одновременно в качестве актора (я-рассказываемое) (je-narré) играет роль в истории (персонаж-нарратор = персонажу-актору)" (254, с. 38).

Проблема, однако, не в позиции рассказчика, а в центре ориентации читателя, к-рая достигается посредством манипулирования повествовательной *точкой зрения*. Собственно, и само введение системы гетеро- и гомодиегетич. форм было предпринято с целью свести к единому знаменателю различные *нарративные типологии*: "культурную типологию" Б. Успенского

(26), немецкую комбинаторную типологию Э. Лайбфрида, В. Фюгера и Ф. К. Штанцеля (246, 141, 341). Эту задачу Линтвельт попытался решить, сведя проблему "точки зрения" к типологии *дискурсов*, или дискурсивной типологии. При этом исследователь соединил выделение им две базовые повествовательные формы с тремя нарративными типами (*акториальным, аукториальным, нейтральным*), что все вместе взятое и составило его схему повествовательных типов (см.: *нарративная типология*).

В гетеро-П., как правило, используется грамматич. форма третьего лица, что, однако, по мнению Линтвельта, не исключает возможности применения в нем и других грамматич. форм. В качестве примера приводятся романы М. Бютора "Изменение" и "В., или Воспоминание о детстве" Ж. Перека: "Если предположить, что кто-то другой рассказывает историю Леона Дельмона в специфическом жанре внутреннего монолога, то тогда следует считать "Изменение" Бютора гетеродиегетическим рассказом во втором лице" (254, с. 56).

В другом романе повествователь по имени Перец, вспоминая о своем детстве, описывает, как он выпал из бобслея, спускаясь с гор, и задается вопросом: "Я не знаю, действительно ли это произошло со мной, или, как уже было замечено в других случаях, я это придумал или позаимствовал" (286, с. 182). Если действительно имел место факт заимствования (однозначного ответа на это роман не дает), то тогда речь может идти о "гетеродиегетическом эпизоде в первом лице" (254, с. 56).

Подобно гетеро-П., гомо-П. также не обязательно ограничивается только употреблением одного, в данном случае первого лица. Линтвельт находит гомодиегетический рассказ в третьем лице в "Записках о гальской войне" Цезаря, у Фукидида и Ксенофонта. У Цезаря рассказ в третьем лице "увеличивает впечатление исторической объективности и, кроме того, позволяет ему скрыть свою гордость таким образом, что он мог хвастаться своими великими подвигами, сохраняя при этом скромность" (254, с. 94). Другим примером гомодиегетического повествования в третьем лице является "Чума" Камю, где рассказ демонстрирует видимость гетеродиегетической хроники вплоть до того момента, когда доктор Рье наконец признается, что он является ее автором.

Суммируя различие между гетеродиегетическим и гомодиегетическим аукториальными типами, Линтвелт выделяет три оппозиции.

1. В аукториальном гетеродиегетическом нарративном типе повествователь разъединен с актерами и внутренняя жизнь актора воспринимается читателем через рассказчика и им формулируется, что, в свою очередь, предполагает несовпадение его позиций и позиции актора (создает между ними напряженность). В противоположность этому, в аукториальном гомодиегетическом нарративном типе персонаж-повествователь (Я-рассказывающее) и персонаж-актер (я-рассказываемое) соединены внутри одного и того же персонажа. В результате внутренняя жизнь персонажа не только воспринимается, но и формулируется самим персонажем, что не исключает существования возможной напряженности, ощущения внутреннего противоречия в его сознании между его функциями рассказчика и актора.

2. Первый тип повествования предполагает возможность внешнего и внутреннего всезнания рассказчика, который осуществляет объективный и безошибочный психологический анализ акторов. Таким образом, главное различие между гетеродиегетическим и гомодиегетическим повествованиями состоит в том, что в первом случае актер и нарратор разделены, разъединены, в то время как во втором соединены внутри одного и того же персонажа. Второй тип исключает всеведение, и персонаж-рассказчик лишь предпринимает попытку самоанализа, субъективную и ошибочную.

3. Последняя, третья оппозиция основана на возможности для первого типа и невозможности для второго эффекта "вездесущности" (*omniprésence*), когда безымянный рассказчик в третьем лице способен, не нарушая законов повествовательной достоверности, быть вездесущим, "присутствовать" во всех событиях, происходящих одновременно или разделенных любой временной и пространственной дистанцией, на что, естественно, не способен рассказчик-персонаж, ограниченный в своих пространственно-временных перемещениях.

И. П. Ильин

ГОРИЗОНТ ОЖИДАНИЯ — нем. ERWARTUNGSHORIZONT — термин *рецептивной эстетики*, обозначающий комплекс эстетич., социально-политич., психологич. и прочих представлений, определяющих отношение автора и — в силу

этого — произведения к обществу (и к различным видам читательской аудитории), а также отношение читателя к произведению, обуславливающий, таким образом, как характер воздействия произведения на общество, так и его восприятие обществом.

Это центральное для теории Х. Р. Яусса понятие дифференцируется у него на Г О., закодированный в произведении, и Г О. читателя, основанный на его представлениях об искусстве и обществе. В ходе взаимодействия этих двух горизонтов и осуществляется рецепция произведения и формирование эстетич. опыта читателя. Как отмечает Яусс, Г О. произведения стабилен, в отличие от постоянно меняющегося, способного к трансформациям Г О. реципиента.

Новый текст вызывает в читателе (слушателе) знакомый по прежним текстам Г О., к-рый варьируется, корректируется, видоизменяется или только воспроизводится. Вариации и корректуры изменяют пространство худож. действия, а изменения и воспроизводство — границы жанровой структуры. По мнению Яусса, идеальный случай способности к объективизации представляют собой произведения, к-рые сначала вызывают в читателе Г О., проникнутый представлениями о давно знакомых формах, жанрах и правилах чтения и понимания, а затем шаг за шагом разрушают сложившийся у читателя Г О. — с тем, однако, чтобы вызвать не критич. реакцию последнего, а глубоко поэтич. чувство, рождающееся из встречи с подлинно новым. Так, Сервантес в "Дон Кихоте" первоначально создает Г О., ограничивающийся традиционными представлениями о рыцарских романах, чтобы тем ярче затем спародировать эту лит-ру и образ жизни своего героя. Так же и Дидро в "Жак-фаталисте" посредством фиктивных вопросов читателя, задаваемых рассказчику, создает Г О., отвечающий представлениям о модном сюжете "романа путешествий" оснащенном конвенциями традиционной романной фабулы, чтобы впоследствии противопоставить ожидавшемуся роману путешествий и любовному роману "истину истории" в совершенно нероманном духе, последовательно разрушая лживость канонического худож. вымысла с помощью изображения хаотич. действительности.

Специфическая предрасположенность читателя к определенному жанру, к-рую автор так или иначе учитывает, может возникать, по Яуссу, и без наличия эксплицитных сигналов со стороны произведения. Этот процесс происходит на основе

трех факторов: 1) известных норм или имманентной поэтики жанра; 2) имплицитных связей с уже известными произведениями, вошедшими в историю лит-ры; 3) на основе противоречия между вымыслом и реальностью, возможность сравнить к-рые и сопоставить всегда существует для рефлектирующего читателя. Третьим фактором обусловлено то обстоятельство, что читатель может воспринимать новое произведение как в рамках узкого горизонта своих ожиданий, так и в широком русле своего жизненного опыта.

Общественная функция лит-ры, подчеркивает исследователи, проявляет свои подлинные возможности лишь там, где лит. опыт читателя входит в Г. О. его жизненной практики, определяет форму его миропонимания и тем самым оказывает обратное воздействие на его общественную позицию.

Лит. произведение может нарушить ожидания своих читателей с помощью необычной эстетич. формы и поставить их перед вопросами, решения к-рых не обеспечила мораль, санкционированная религией или государством. Не только Б. Брехт, но еще писатели эпохи Просвещения, отмечает Яусс, прокламировали "конкуренцию" лит-ры с канонизированной моралью. Шиллер провозгласил девизом буржуазной драмы лозунг "Законность сцены начинается там, где кончается область мирских законов"

Яусс подчеркивает, что отношение между эстетич. и практич. опытом не предопределяет вопроса о превращении содержания опыта из фиктивного, неопредмеченного, в опредмеченный, реальный горизонт или схему действия. В гораздо большей степени в эстетич. установке тематизируется скрытый (латентный) горизонт уже или еще не осознаваемых ожиданий жизненной практики, и тем самым отдельному читателю открывается возможность воспринять мир, в к-ром "уже живут другие" Коммуникативная и общественно-созидающая функция иск-ва, по Яуссу, начинается не с того момента, когда отдельный читатель благодаря ассоциированию с другими индивидуумами, имеющими те же надежды и устремления, становится "исторической силой" а с момента имплицитного восприятия ожиданий, норм и воззрений других людей и включения их в собственный личный опыт.

ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ — англ. DECONSTRUCTION, DECONSTRUCTIVE CRITICISM — лит.-критич. "практика" теорий *постструктурализма* (практика в том смысле, что Д. является литературоведческой разработкой общей теории постструктурализма, по сути же выступает как теория лит.-ры). В связи с наметившейся в 80-е годы тенденцией к расширительному толкованию понятия Д., обусловленному быстрой экспансией (особенно в США) деконструктивистских идей в самые различные сферы гуманитарных наук: социологию, политологию, историю, философию, теологию и т. д., термин "Д." часто применяется как синоним постструктурализма. Принципы деконструктивистской критики были впервые сформулированы в трудах франц. постструктуралистов Ж. Дерриды, М. Фуко и Ю. Кристевой, во Франции же появились и первые опыты деконструктивистского анализа в кн. Ю. Кристевой "Семиотике: Исследования в области семанализа" (1969) (236) и Р. Барта "С/3" (1970) (50), однако именно в США Д. приобрел значение одного из наиболее влиятельных направлений совр. лит. критики. Д. формировался в этой стране в течение 70-х годов в процессе активной переработки идей франц. постструктурализма с позиций нац. традиций амер. литературоведения с его принципом *тщательного прочтения* текста и окончательно оформился в 1979 г. с появлением сб. Ж. Дерриды, П. де Мана, Х. Блума, Дж. Хартмана и Дж. Х. Миллера "Деконструкция и критика" (84), получившего название "Иельского манифеста", или "манифеста Иельской школы". Помимо собственно Иельской школы — самого влиятельного и авторитетного направления в амер. Д. — в нем также выделяются "герменевтическое направление" (У. Спейнос) (335, 336) и "левый деконструктивизм" (Дж. Бренкман, М. Рьян, Ф. Лентрикия и др.) (64, 65, 320, 321, 248, 249), близкий по своим социологически-неомарксистским ориентациям английскому постструктурализму (Т. Иглтон, С. Хит, К. МакКейб, Э. Истхоуп) (114, 115, 178, 179, 265, 116), а также "феминистская критика" (Г. Спивак, Б. Джонсон, Ш. Фельман, Ю. Кристева, Э. Сиксу, Л. Иригарай, С. Кофман) (98, 213, 214, 125, 126, 232, 78, 199, 200, 225, 226).

Свое название Д. получил по основному принципу анализа текста, практикуемого Дерридой — "деконструкции", смысл которого в самых общих чертах заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и

незамечаемых не только неискушенным, "наивным читателем" но и ускользающих от самого автора ("спящих" по терминологии франц. ученого) "остаточных смыслов" доставшихся в наследство от дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке в форме мыслительных стереотипов, и столь же бессознательно трансформируемых современными автору языковыми клише (см.: *деконструкция*).

Иельские деконструктивисты развивают идеи Дерриды, отрицая возможность единственно правильной интерпретации лит. текста, и отстаивают тезис о неизбежной ошибочности любого прочтения. Наделяя критич. язык теми же свойствами, что и язык лит-ры, т. е. риторичностью и метафоричностью, они утверждают постулат об общности задач лит-ры и критики, видя их в разоблачении претензий языка на истинность и достоверность, в выявлении "иллюзорного" характера любого высказывания.

П. де Ман (1932—1983), самый авторитетный представитель амер. Д., как и Деррида, исходит из тезиса о риторич. характере лит. языка, что якобы неизбежно предопределяет аллегорическую форму любого "беллетризованного высказывания" При этом лит. языку придается статус чуть ли не живого, самостоятельного существа, отсюда и буквалистское понимание существования худож. произведения как "жизни текста" По мере того как текст выражает свой собственный модус написания, он, по де Ману, заявляет о необходимости делать это косвенно, фигуральным способом, т. е. текст якобы "знает" что его аргументация будет понята неправильно, если она будет воспринята буквально. Заявляя о "риторичности" своего собственного модуса бытия, текст тем самым как бы постулирует необходимость своего "неправильного прочтения": он, как утверждает де Ман, рассказывает историю "аллегории своего собственного непонимания" Объясняется это принципиально амбивалентной природой лит. языка; таким образом, де Ман делает вывод об имманентной относительности и ошибочности любого лит. и критич. текста и на этом основании отстаивает принцип субъективности интерпретации лит. произведения.

Вслед за Дерридой и де Маном Дж. Х. Миллер утверждает, что все лингвистич. знаки являются риторич. фигурами, а слова — метафорами. С его точки зрения, язык изначально фигуративен, и "понятие буквального или референциального применения языка является иллюзией, возникшей в результате

забвения метафорич. "корней" языка" (274, с. 11). Основной предмет критики Миллера — концепция референциальности языка, т. е. его возможности адекватным образом отображать и воспроизводить ("репрезентировать") действительность; особенно резко амер. исследователь выступает против принципа "миметической референциальности" в лит-ре, иными словами, против принципа реализма.

На основании подобного подхода к лит. тексту йельцы осуждают практику "наивного читателя" стремящегося обнаружить в худож. произведении якобы никогда не присутствующий в нем единый и объективный смысл. Чтение произведения, подчеркивает Миллер, влечет за собой активную его интерпретацию со стороны читателя. Каждый читатель овладевает произведением и налагает на него определенную схему "смысла". Ссылаясь на Ницше, Миллер заключает, что само "существование бесчисленных интерпретаций любого текста свидетельствует о том, что чтение никогда не бывает объективным процессом обнаружения смысла, а является вкладыванием его в текст, к-рый сам по себе не имеет никакого смысла" (274, с. 12). Поэтому йельцы предлагают "критику-читателю" отдаться "свободной игре активной интерпретации" ограниченной лишь рамками конвенций общей *интертекстуальности*, т. е. фактически только письменной традицией зап. культуры, что, по их представлению, должно открыть перед критиком "бездну" возможных значений.

Герменевтич. деконструктивисты, в противоположность антифеноменологич. установке йельцев, ставят перед собой задачу — позитивно переосмыслить хайдеггеровскую "деструктивную герменевтику" и на этой основе теоретически "деконструировать" господствующие "метафизические формации истины", понимаемые как ментальные структуры, осуществляющие "гегемонистский контроль" над сознанием человека со стороны различных науч. дисциплин.

Под влиянием идей М. Фуко главный представитель данного направления У Спейнос (335, 336) пришел к общей негативной оценке бурж. культуры, капиталистич. экономики и кальвинистской версии христианства. Он сформулировал концепцию "континуума бытия" в к-ром вопросы бытия превратились в чисто постструктуралистскую проблему, близкую "генеалогической культурной критике" левых деконструктивистов и охватывающую вопросы сознания, языка, природы, истории, эпистемологии, права, пола, политики, экономики,

экологии, лит-ры, критики и культуры. Одним из наиболее существенных моментов позиции Спейноса, как и всех герменевтич. деконструктивистов, является его постоянное внимание к совр. лит-ре и проблеме постмодернизма. В его трудах фактически оформился тот синтез постструктурализма, деконструктивизма и постмодернизма, за к-рый ратует нем. философ В. Вельш (363) (см. *постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистский комплекс*).

Для левых деконструктивистов в первую очередь характерны неприятие аполитич. и аисторич. модуса Йельской школы, ее исключительная замкнутость на лит-ре без всякого выхода на какой-л. культурологич. контекст, ее преимущественная ориентация на несовременную лит-ру (в основном на эпоху романтизма и раннего модернизма), а также, что весьма примечательно, попытки соединить разного рода неомарксистские концепции и постструктурализм, приводящие к созданию его социологизированных или просто вульгарно-социологич. версий. Оставаясь в пределах постулата об интертекстуальности лит-ры, они рассматривают лит. текст в более широком контексте "общекультурного дискурса", включая в него религиозные, политич. и экономич. дискурсы. Взятые все вместе, они образуют общий, или "социальный текст". Тем самым левые деконструктивисты напрямую связывают худож. произведения не только с соответствующей им лит. традицией, но и с историей культуры.

Так, например, Дж. Бренкман (64, 65), как и все теоретики "социального текста", критически относится к деконструктивистскому толкованию интертекстуальности, считая его слишком узким и ограниченным. С его точки зрения, лит. тексты соотносятся не только друг с другом, но и с широким кругом различных систем репрезентации, символич. формаций, а также разного рода лит-рой социологич. характера, что, как уже отмечалось выше, и образует "социальный текст".

Влиятельную группу среди амер. левых деконструктивистов составляют сторонники "неомарксистского" подхода: М. Рьян, Ф. Джеймсон, Ф. Лентрикия. Для них деконструктивистский анализ худож. лит-ры является лишь частью более широкого аспекта так называемых "культурных исследований" под к-рыми они понимают изучение "дискурсивных практик" как риторич. конструктов, обеспечивающих власть "господствующих идеологий" через соответствующую идеоло-

гич. "корректировку" и редактуру "общекультурного знания" той или иной конкретной историч. эпохи. Последним крупным направлением в рамках Д. является "феминистская критика". Возникнув на волне движения женской эмансипации, она далеко не вся сводима лишь к тому ее варианту, к-рый для своего обоснования обратился к идеям постструктурализма. В своей же постструктуралистской версии она представляет собой своеобразное переосмысление постулатов Дерриды и Лакана. Концепция "логоцентризма" Дерриды здесь была пересмотрена как отражение сугубо мужского, патриархального начала и получила определение "фаллологоцентризма" или "фаллоцентризма". Причем тон подобной интерпретации "общего проекта деконструкции" традиционного для зап. цивилизации "логоцентризма" задал сам Деррида: "Это одна и та же система: утверждение патерналистского логоса... и фаллоса как "привилегированного означающего" (Лакан)" (93, с. 311). Сравнивая методику анализа Дерриды и феминистской критики, Дж. Каллер отмечает: "В обоих случаях имеется в виду трансцендентальный авторитет и точка отсчета: истина, разум, фаллос, "человек". Выступая против иерархических оппозиций фаллоцентризма, феминисты непосредственно сталкиваются с проблемой, присущей деконструкции: проблемой отношений между аргументами, выраженными в терминах логоцентризма, и попытками избежать системы логоцентризма" (81, с. 172).

Феминисты отстаивают тезис об "интуитивной" "женской" природе "письма" (т. е. лит-ры), не подчиняющегося законам "мужской логики", критикуют стереотипы "мужского менталитета" господствовавшего и продолжающего господствовать в лит-ре, утверждают особую, привилегированную роль женщины в оформлении структуры сознания человека. В связи с этим они выдвигают в качестве основополагающего критич. принципа требование постоянно "разоблачать" претензии мужской психологии на преобладающее положение по сравнению с женской, а заодно и всю традиционную культуру как сугубо мужскую и, следовательно, ложную.

И. П. Ильин

ДЕКОНСТРУКЦИЯ — фр. DECONSTRUCTION — ключевое понятие *постструктурализма* и *деконструктивизма*, основной принцип анализа текста. Под влиянием М. Хайдеггера был

введен в 1964 г. Ж. Лаканом и теоретически обоснован Ж. Дерридой.

Англ. литературовед Э. Истоуп выделяет пять типов Д.:

1. Критика, ставящая перед собой задачу бросить вызов реалистич. модусу, в к-ром текст стремится натурализоваться, демонстрируя свои актуальную сконструированность, а также выявить те средства репрезентации, при помощи к-рых происходит порождение репрезентируемого ("Целью деконструкции текста должно быть изучение процесса его порождения", К. Белси, 56, с. 104).

2. Деконструкция в смысле Фуко — процедура для обнаружения интердискурсивных зависимостей дискурса. (Имеется в виду концепция М. Фуко о неосознаваемой зависимости любого дискурса от других дискурсов. Фуко утверждает, что любая сфера знания — наука, философия, религия, искусство — вырабатывает свою дискурсивную практику, "единолично" претендующую на владение "истиной", но на самом деле заимствующую свою аргументацию от дискурсивных практик других сфер знания. — И. И.).

3. Деконструкция "левого деконструктивизма" как проект уничтожения категории "Литература" посредством выявления дискурсивных и институциональных практик, к-рые ее поддерживают.

4. Американская деконструкция как набор аналитических приемов и критических практик, восходящих в основном к прочтению Дерриды Полем де Маном, показывающему, что текст всегда отличается от самого себя в ходе его критического прочтения, чей собственный текст, благодаря саморефлексивной иронии, приводит к той же неразрешимости и апории.

5. Дерридеанская деконструкция, представляющая собой критический анализ традиционных бинарных оппозиций, в к-рых левосторонний термин претендует на привилегированное положение, отрицая право на него со стороны правостороннего термина, от к-рого он зависит. Цель анализа состоит не в том, чтобы поменять местами ценности бинарной оппозиции, а скорее в том, чтобы нарушить или уничтожить их противостояние, релятивизовав их отношения" (116, с. 187-188).

Сама по себе Д. никогда не выступает как чисто технич. средство анализа, а всегда предстает как своеобразный деконструктивно-негативный познавательный императив *постмодернистской чувствительности*. Обосновывая "необходимость Д.", Деррида пишет: "В соответствии с зако-

нами своей логики она подвергает критике не только внутреннее строение философом, одновременно семантическое и формальное, но и то, что им ошибочно приписывается в качестве их внешнего существования, их внешних условий реализации: историч. форм педагогики, экономич. или политич. структур этого института. Именно потому, что она затрагивает основополагающие структуры, "материальные" институты, а не только дискурсы или означающие репрезентации (т. е. вторичные, по Лотману, моделирующие системы, иными словами, иск-во, либо различные виды эпистем, философом, социологом и т. п., к-рые складываются в разных общественно-гуманитарных и естественных науках текущего момента. — И. И.), деконструкция и отличается всегда от простого анализа или "критики" (94, с. 23-24).

Необходимо при этом иметь в виду, что действительность у Дерриды обязательно выступает в опосредованной дискурсивной практикой форме, и фактически для него в одной плоскости находятся как сама действительность, так и ее рефлексия. Двойственность позиции Дерриды и заключается в том, что он постоянно пытается стереть грани между миром реальным и миром, отраженным в сознании людей. По логике его деконструктивистского анализа, экономич., воспитательные и политич. институты вырастают из "культурной практики" установленной в философских системах, что, собственно, и составляет материал для операций по Д. Причем этот "материал" понимается как "традиционные метафизические формации", выявление иррационального характера к-рых и составляет задачу Д.

В "Конфликте факультетов" Деррида пишет: "То, что несколько поспешно было названо деконструкцией, не является, если это имеет какое-либо значение, специфич. рядом дискурсивных процедур; еще в меньшей степени это правило нового герменевтич. метода, к-рый "работает" с текстами или высказываниями под прикрытием какого-либо данного и стабильного института. Это также менее всего способ занять какую-либо позицию во время аналитической процедуры относительно тех политич. и институциональных структур, к-рые делают возможными и направляют наши практики, нашу компетенцию, нашу способность их реализовать. Именно потому, что она никогда не ставит в центр внимания лишь означаемое содержание, деконструкция не должна быть отделима от этой политико-институциональной проблематики и должна искать новые способы установления ответственности, исследования тех

кодов, к-рые были восприняты от этики и политики" (102, с. 74).

В этом эссе, название к-рого позаимствовано у одноименной работы Канта, речь идет о взаимоотношении с государственной властью "факультета" философии, как и других "факультетов": права, медицины и теологии. Однако, учитывая постструктуралистское представление о власти как господстве ментальных структур, предопределяющих функционирование общественного сознания, акцент переносится в сферу борьбы авторитетов государственных и университетских структур за влияние над общественным сознанием. Кроме того, типичное для постструктуралистского мышления гипостазирование мыслительных феноменов в онтологические сущности, наделяемые самостоятельным существованием, приводит к тому, что такие понятия, как "власть" "институт" "институция" "университет" приобретают мистическое значение самодовлеющих сил, живущих сами по себе и непонятным для человека образом влияющих на ход его мыслей, а, следовательно, и на его поведение. Практика Д. и предназначена для демистификации подобных фантомов сознания.

Если франц. постструктуралисты, как правило, делают предметом своего деконструктивного анализа широкое поле "всеобщего текста" охватывающего в пределе весь "культурный интертекст" не только литературного, но и философского, социологич., юридич. и т. п. характера, то у американских деконструктивистов заметен сдвиг от философско-антропологич. вопросов формирования образа мыслей человека к практич. вопросам анализа худож. произведения. Дж. Каллер так суммирует общую схему деконструктивного подхода к анализируемому произведению: "Прочтение является попыткой понять письмо, определив референциальный и риторич. модусы текста, например, переводя фигуральное в буквальное и устраняя препятствия для получения связного целого. Однако сама конструкция текстов — особенно литературных произведений, где прагматич. контексты не дают возможности осуществить надежное разграничение между буквальным и фигуральным или референциальным и неререференциальным, — может блокировать процесс понимания" (81, с. 81).

Данная характеристика, отвечая общему смыслу Д., тем не менее представляет собой сильно рационализированную версию иррациональной по своей сути критич. практики, поскольку именно исследованием этого "блокирования процесса понима-

ния" и заняты деконструктивисты. На первый план выходит не столько специфика понимания читаемых текстов, сколько природа человеческого непонимания, запечатленная в худож. произведении и с еще большей силой выявляемая при помощи деконструктивистского анализа, сверхзадача к-рого и состоит в демонстрации принципиальной "неизбежности" ошибки любого понимания, в том числе и того, к-рое предлагает сам критик-деконструктивист. "Возможность прочтения, — утверждает П. де Ман, — никогда нельзя считать само собой разумеющейся" (89, с. 131), поскольку риторическая природа языка "воздвигает непреодолимое препятствие на пути любого прочтения или понимания" (90, с. 107).

Деконструктивисты, как правило, возражают против понимания Д. как простой деструкции, как чисто негативного акта теоретич. "разрушения" анализируемого текста. "Деконструкция, — подчеркивает Дж. Х. Миллер, — это не демонтаж структуры текста, а демонстрация того, что уже демонтировано" (273, с. 341). Тот же тезис отстаивает и Р. Сальдивар, обосновывая свой анализ романа "Моби Дик" Мелвилла: "Деконструкция не означает деструкции структуры произведения, не подразумевает она также и отказ от находящихся в наличии структур (в данном случае структур личности и причинности), к-рые она подвергает расчленению. Вместо этого деконструкция является демонтажом старой структуры, предпринятым с целью показать, что ее претензии на безусловный приоритет являются лишь результатом человеческих усилий и, следовательно, могут быть подвергнуты пересмотру. Деконструкция неспособна эффективно добраться до этих важных структур, предварительно не обжив их и не позаимствовав у них для анализа их же стратегические и экономические ресурсы. По этой причине процесс деконструкции — всего лишь предварительный и стратегически привилегированный момент анализа. Она никоим образом не предполагает своей окончательности и является предварительной в той мере, в какой всегда должна быть жертвой своего собственного действия. Эти предостерегающие замечания, естественно, относятся и к моему собственному прочтению, к-рое должно рассматриваться скорее как момент, а не как конечный пункт в прочтении романа Мелвилла" (323, с. 140).

Из таким образом понятой Д. вытекает и специфич. роль деконструктивистского критика, к-рая в идеале сводится к попыткам избежать внутренне присущего ему, как и всякому

читателю, стремления навязать тексту свои собственные смысловые схемы, дать ему "конечную интерпретацию", единственно верную и непогрешимую. 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, текста, смысловая двойственность, внутренняя противоречивость "текстуальной аргументации"

И. П. Ильин

ДЕЦЕНТРАЦИЯ — фр. DÉCENTRATION — одно из основных понятий постструктурализма, деконструктивизма и постмодернизма (см.: *постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистский комплекс*). Д., по мнению Ж. Дерриды, является необходимым условием критики традиционного западноевропейского образа мышления с его "логоцентрической традицией". Как отмечает Г. Косиков, свою основную задачу франц. ученый видит в том, "чтобы оспорить непререкаемость одного из основополагающих принципов европейского культурного сознания — принципа "центрации", пронизывающего "буквально все сферы умственной деятельности европейского человека: в философии и психологии он приводит к радиоцентризму, утверждающему примат дискурсивно-логического сознания над всеми прочими его формами, в культурологии — к европоцентризму, превращающему европейскую социальную практику и тип мышления в критерий для "суда" над всеми прочими формами культуры, в истории — к презенто- или футуроцентризму, исходящему из того, что историческое настоящее (или будущее) всегда "лучше", "прогрессивнее" прошлого, роль к-рого сводится к "подготовке" более просвещенных эпох и т. д. Вариантом философии "центрации" является субстанциалистский редукционизм, постулирующий наличие некоей неподвижной исходной сущности, нуждающейся лишь в воплощении в том или ином материале; в философии это представление о субъекте как своеобразном центре смысловой иррадиации, "опредмечивающемся" в объекте; в лингвистике — идея первичности означаемого, закрепляемого при помощи означаемого, или первичности денотации по отношению к коннотации; в литературоведении — это концепция "содержания", предшествующего своей "выразительной форме", или концепция неповторимой авторской "личности", "души", материальным инобытием к-рой является произведение; это, наконец ... позитивист-

ская каузально-генетическая "мифологема" (16, с. 35-36). Критика всех этих "центризмов", подчеркивает Н. Автономова, "стягивается у Дерриды в понятие "логоцентризма" как их наиболее теоретически обобщенную форму" (1, с. 168).

В литературоведении проблема Д. в основном получила свою разработку в двух аспектах: "децентрированного субъекта" и "децентрированного дискурса". Так, согласно точке зрения одного из ведущих теоретиков постструктурализма и постмодернизма амер. критика Ф. Джеймсона, пародия в "эпоху позднего капитализма", "лишенного всяких стилистических норм", вырождается в пастиш, причем ее появление связывается Джеймсоном с процессом "децентрирования дискурса", т. е. исчезновения из него единого смыслового центра и одновременно "индивидуального субъекта в постиндустриальном обществе"; "исчезновение субъекта вместе с формальными последствиями этого явления — возрастающей недоступностью индивидуального стиля — порождает сегодня почти всеобщую практику того, что может быть названо пастишью" (209, с. 64).

Другой теоретик, голл. исследователь Д. В. Фоккема, связывает появление постмодернизма с формированием особого "взгляда на мир", в к-ром человек лишен своего центрального места. Для него постмодернизм — это "продукт долгого процесса секуляризации и дегуманизации"; если в эпоху Возрождения возникли условия для появления концепции антропологич. универсума, то в XIX и XX столетиях под влиянием наук — от биологии до космологии — стало якобы все более затруднительным защищать представление о человеке как о центре космоса: "в конце концов оно оказалось несостоятельным и даже нелепым" (128, с. 80, 82).

Теоретич. "децентрация субъекта" как отражение специфич. мировоззренческой установки сказалась на главном объекте лит-ры — человеке, поскольку последовательное применение основанных на идее Д. постмодернистских принципов его изображения на практике привело сначала к девальвации, а затем и к полной деструкции личности персонажа как психологически и социально детерминированного характера (67).

И. П. Ильин

ДИСКУРС — фр. DISCOURS, англ. DISCOURSE — многозначное понятие, введенное структуралистами. Наиболее подробно теоретич. обоснованное структурно-семиотич. пони-

мание концепции Д. дано А.-Ж. Греймасом и Ж. Курте в их "Объяснительном словаре теории языка" (23, с. 488-483). Д. интерпретируется как семиотический процесс, реализующийся в различных видах *дискурсивных практик*. Когда говорят о Д., то в первую очередь имеют в виду специфич. способ или специфич. правила организации речевой деятельности (письменной или устной). Например, Ж.-К. Коке называет Д. "сцеплением структур значения, обладающих собственными правилами комбинации и трансформации" (79, с. 27-28). Отсюда нередкое употребление Д. как понятия, близкого стилю, как, например, "литературный Д.", "научный Д.". Можно говорить о "научном Д." различных сфер знания: философии, естественно-науч. мышления и т. д., вплоть до "идиолекта" — индивидуального стиля писателя.

В *нарратологии* проводят различие между дискурсивными уровнями, на к-рых действуют *повествовательные инстанции*, письменно зафиксированные в тексте произведения: *эксплицитный автор*, *эксплицитный читатель*, персонажи-рассказчики и т. д., и абстрактно-коммуникативными уровнями, на к-рых взаимодействуют *имплицитный автор*, *имплицитный читатель*, *нарратор* в "безличном повествовании" (см.: *нарративная типология*).

И. П. Ильин

ДИСКУРСИВНЫЕ ПРАКТИКИ — фр. PRATIQUES DISCOURSIVES, англ. DISCOURSIIVE PRACTICES — термин, активно употребляемый постструктуралистами и деконструктивистами. Теоретич. обоснование получил в работах Ж. Дерриды и Ю. Кристевой, но, как правило, применяется социологически ориентированными критиками в том смысле, к-рый ему придал М. Фуко. Своей целью Фуко поставил выявление "исторического бессознательного" различных эпох, начиная с Возрождения и по XX в. включительно. Исходя из концепции языкового характера мышления, он сводит деятельность людей к их "речевым", т. е. дискурсивным практикам. Ученый считает, что каждая научная дисциплина обладает своим *дискурсом*, выступающим в виде специфической для данной дисциплины "форме знания" — понятийного аппарата с тезаурусными взаимосвязями.

Совокупность этих форм познания для каждой конкретной историч. эпохи образует свой уровень "культурного знания", иначе называемый Фуко "эпистемой". В речевой практике

современников она реализуется как строго определенный код — свод предписаний и запретов. Эта языковая норма бессознательно предопределяет языковое поведение, а следовательно, и мышление индивидов. В результате "воля-к-знанию", демонстрируемая любой научной дисциплиной, обращается "волей-к-власти"

Левые деконструктивисты исследуют Д. П. как ритмические конструкты, якобы обеспечивающие власть "господствующей идеологии" посредством идеологич. "корректировки" и "редактуры" общекультурного знания той или иной конкретной историч. эпохи.

И. П. Ильин

ЕРЕСЬ ПАРАФРАЗЫ — англ. HERESY OF PARAPHRASE — термин "новой критики", направленный против убеждения, согласно которому сущность художественного произведения может быть адекватно передана в виде краткого изложения его содержания. "Новые критики" считают, что парафразировать произведение, использовать термины и структуры, не имманентные ему, — значит рассеять художественное целое, заметить сущность произведения его поверхностной видимостью.

К. Брукс утверждает, что произведение иск-ва нельзя сводить к его смысловой основе. Произведение "высказывает именно то, что оно высказывает" (71). Структурную сложность произведения, отмеченного гармонической сочетаемостью коннотаций, он противопоставляет его тематической основе. Анализируя коннотативные и денотативные значения слов в произведении и их соотношения друг с другом, критик составляет впечатление о контексте художественного произведения, которое представляет собой гораздо более сложное целое, чем "ересь парафразы". А. Тейт считает, что "ни автор, ни читатель ничего не знают о произведении вне слов этого произведения" (344). По А. Ричардсу, "поэзия есть способ высказывания" (307).

"Новые критики" допускают парафразу лишь как экспликацию (см.: *заблуждение, ересь*).

Е. А. Цурганова

ЗАБЛУЖДЕНИЕ, ЕРЕСЬ — англ. FALLACY, HERESY — термины "новой критики", введенные для обозначения разных ошибок и погрешностей традиционного литературоведения.

"Новой критикой" создано более десяти терминов-описаний, организованных вокруг слов З. и Е., само по себе число которых характеризует полемическую направленность "новой критики" против традиционного литературоведения. Характерна отрицательная оценочность терминов, особенно заметная в случае с "heresy", термином, который можно считать переводом понятия "fallacy" на образный язык. Вместе с тем замена их неправомерна. Затруднен перевод терминов из-за невозможности сохранения генитива; для правильной передачи смысла терминов приходится использовать описательные конструкции. Термин "заблуждение относительно выразительной (имитирующей) формы" (fallacy of expressive (imitive) form) выражает критику убеждения в том, что если поэту есть что сказать, материал сам по себе выльется в нужную форму. При всем разнообразии точек зрения "новой критики" на форму характерно ее общее отношение к форме не как к "выражающей", но как к "существующей". Поэтому форма не может быть найдена, не должна наивно отождествляться с материалом художественного произведения, она явление онтологическое. "Заблуждение в отношении означения" (fallacy of denotation) связано с оценкой художественного произведения, игнорирующей богатство коннотаций, заключенных в художественном слове. "Заблуждение относительно коммуникаций" (fallacy of communication) связано с использованием поэтической формы для передачи мыслей и чувств, более пригодных для научного или какого-либо иного, непэтического текста (более всего характерно для публицистической поэзии).

Термин "ересь коммуникации" (heresy of communication) обозначает у "новых критиков" еще более серьезную ошибку при определении природы поэтического произведения, а именно, ложное представление о том, будто поэтическое произведение передает идею или набор идей, приукрашивая их для читателя, тогда как "произведение является только тем, что оно есть" (К. Брукс). Иначе говоря, поэт ничего не сообщает с помощью стиха, само стихотворение и есть "сообщение", поэтическое произведение существует как эстетический объект, независимо от личности его создателя и воспринимающей его личности читателя или критика.

Группа терминов определяет литературоведческие ошибки при оценке художественного произведения. Это "аффективное заблуждение" (affective fallacy) — термин, введенный У. К. Уимсаттом, обозначает отождествление эмоционального

восприятия художественного произведения (или впечатления от него) с его ценностью. Отождествление начинается с попытки вывести критерий оценки произведения из его психологического воздействия, что в конечном итоге приводит к импрессионизму и релятивизму оценок и заблуждению в отношении реальной ценности произведения.

"Заблуждение в отношении намерения" (intentional fallacy) — неверное, по мнению "новых критиков" представление о роли замысла произведения, вера в то, будто через изучение авторского замысла можно проникнуть в суть художественного творения. Разъяснения поэтом своих намерений могут, подобно любому другому высказыванию, стать лишь предметом анализа для лингвиста или психолога, для анализа же текста произведения они не нужны. Точно так же не нужны и биографические сведения, и информация относительно истории создания художественного произведения. Распространенная в критике ошибка, заключающаяся в переоценке биографических и "генетических" сведений, определяется "новыми критиками", как, соответственно, "biographical fallacy" и "genetic fallacy". Вычитывание жизненного материала из художественного произведения является, по мысли А. Тейта, "позитивистской ересью" (positivist heresy). Таким образом, эстетическая ценность изначально присуща поэтическому произведению; в известном смысле она абсолютна и не смещается в зависимости от вкуса отдельного читателя. Непонимание этого неизбежно приводит к "ереси критического релятивизма" (heresy of critical relativism). О термине *ересь парафразы* (heresy of paraphrase) см. отд. статью.

Ю. В. Палиевская

ИДЕНТИФИКАЦИЯ — нем. IDENTIFIKATION — самоотождествление читателя с лит. персонажами, его переживание вымышленного мира худож. произведения как конкретно-жизненного, реального, возникающее на основе его веры в реальность худож. иллюзии.

Представитель *рецептивной эстетики* В. Изер (212) рассматривает процесс чтения как перманентный конфликт двух тенденций — потребности читателя в И., веры в иллюзию, с одной стороны, и "иронии текста", ставящей под сомнение все структурные взаимосвязи текста, — с другой. Процесс создания иллюзий основан на тех избирательных решениях, к к-рым приходит читатель, отбрасывающий факторы, мешающие ему

полностью погрузиться в иллюзию, порождаемую в его сознании текстом. Изер отмечает, что в процессе чтения возникает такая форма участия читателя в произведении, когда он "втягивается" в текст настолько, что ему кажется, будто всякая дистанция между ним и тем, что происходит в произведении, исчезла. В результате происходит "таяние" границы между субъектом и объектом, приводящее к "расщеплению" личности самого читателя. Если он думает мыслями другого, то он временно "выпрыгивает" из рамок своей индивидуальности, поскольку начинает заниматься тем, что до сих пор не принадлежало к горизонту его жизненных представлений. Причину этого расщепления Изер видит в том, что собственные ориентации читателя не исчезают полностью в тот период, когда он становится "другим". В результате во время чтения всегда возникают два уровня — горизонт собственных представлений читателя, его *горизонт ожидания* и горизонт героя или автора произведения, из взаимодействия которых и рождается процесс усвоения чужого опыта.

Поскольку возникающие в сознании читателя образы формулируются на условиях, предлагаемых "чужим" — автором или героем произведения, — то читатель формулирует эти образы, не ориентируясь на свои оценки и критерии. В этом процессе, по Изеру, проявляется диалектическая природа чтения — текст пробуждает в сознании читателя сферу, не присутствующую в данный момент в его представлениях. Происходящее в процессе чтения *выстраивание смысла* лит. текста обнаруживает участки смысловой неопределенности или "пустые места", заполняемые представлениями читателя. При этом в ходе подобного рода "формулирования несформулированного" всегда присутствует возможность для читателя "сформулировать" самого себя и, тем самым, обнаружить то, что до сих пор ускользало от его сознания.

Х. Р. Яусс понимает И. не как простое подражание читателем прочитанному, а как осознанное следование воспринимаемым убеждениям и взглядам: "Между экстремами норморазрушающей и нормосохраняющей функции иск-ва, между прогрессивным изменением горизонта ожидания и приспособлением к господствующей идеологии лежит целый спектр практич. возможностей и достижений иск-ва, к-рые можно в узком смысле слова назвать коммуникативными, т. е. нормосозидающими. Сюда относится как нормоучреждающая (нормоосновывающая, иницирующая, возвышающая, оправ-

дывающая) роль героич. иск-ва, так и необозримые возможности иск-ва в деле обучения и образования, проявляющиеся в передаче, защите и пропаганде передаваемого от поколения к поколению знания жизненной практики, так, наконец, и основанные на свободном консенсусе и идентификации (следование, а не подражание образцу) неповторимые ценности иск-ва, одинаково отвергаемые как эстетством, так и ангажированным иск-вом" (211). Яусс прямо связывает феномен И. с реализацией *эстетического опыта* читателя, различая уровни И. — от "наивного" в русле тривиального восприятия до более высоких уровней лит. рецепции, на к-рых происходит качественное изменение горизонта ожидания и формирование нового эстетич. опыта.

А. В. Дранов

ИМПЛИЦИТНЫЙ АВТОР — англ. IMPLIED AUTHOR, фр. AUTEUR IMPLICITE, нем. IMPLIZITER AUTOR, — в том же смысле часто употребляется понятие "абстрактный автор", — *повествовательная инстанция*, не воплощенная в худ. тексте в виде персонажа-рассказчика и воссоздаваемая читателем в процессе чтения как подразумеваемый, имплицитный "образ автора" По представлениям *нарратологии*, И. А. вместе с соответствующей ему парной коммуникативной инстанцией — *имплицитным читателем* — ответственен за обеспечение худож. коммуникации всего лит. произведения в целом. Х. Линк пишет об И. А.: "Он является "точкой интеграции" всех повествовательных приемов и свойств текста, тем сознанием, в к-ром все элементы образа текста обретают смысл" (253, с. 22).

Наиболее последовательно концепция И. А. была разработана в начале 60-х годов амер. критиком У Бутом, отмечавшим, что писатель ("реальный автор") "по мере того, как он пишет, создает не просто идеального, безличного "человека вообще" но подразумеваемый вариант "самого себя", к-рый отличается от подразумеваемых авторов, встречаемых нами в произведениях других людей... Назовем ли мы этого подразумеваемого автора "официальным писцом" или, приняв термин, недавно вновь оживленный Кэтлин Тиллотсон, "вторым я" автора, — очевидно, что тот образ, к-рый создается у читателя в процессе восприятия текста, является одним из самых значительных эффектов воздействия автора. Как бы ни старался он

быть безличным, его читатель неизбежно воссоздаст себе картину официального писца" (60, с. 70-71).

Более того, подчеркивает Бут, в разных произведениях одного и того же писателя читатель сталкивается с различными И. А. Например, у Филдинга в "Джонатане Уайлде" подразумеваемый автор "очень озабочен общественными делами и последствиями необузданного честолюбия "великих людей", достигших власти в этом мире", тогда как И. А., "приветствующий нас на страницах "Амелии" отличается "сентенциозной серьезностью", а в "Джозефе Эндрусе" кажется "шутливым" и "беззаботным" (60, с. 72). В этих трех романах Филдинг создал три четко друг от друга отличающихся И. А.

Особенно четко выявляется И. А. при сопоставлении с "ненадежным" повествователем, суть к-рого определяется несопадением его ценностных и нравственных установок или информации с тем, что сообщается всем содержанием книги, т. е. с "нормами повествования" подразумеваемого автора. Голл. исследователь Е. А. Хаард отмечает: "Если в конкретных произведениях абстрактный автор рассматривается как обладающий "значимой позицией" то тогда формулировка вопроса "Кто он?" равнозначна формулированию темы произведения, в чем, естественно, неизбежна определенная степень произвольности. Тем не менее в конкретных случаях возможно приписать абстрактному автору нек-рые элементы значения, например, ироническое отношение к наивному повествователю, ведущему рассказ от первого лица" (163, с. 111).

Главной проблемой в вычленении категории И. А. было установление дистанции между ним и повествователем, особенно в случае безличного, имперсонального повествования в третьем лице. В частности, амер. исследователь С. Чэтман подчеркивает, что в отличие от повествователя И. А. не может "ничего "рассказать" читателю, поскольку он, а вернее, оно, не обладает ни голосом, ни какими-либо другими средствами коммуникации" (77, с. 48). Это всего лишь "принцип" организующий все средства повествования, включая повествователя: "Строго говоря, все высказывания, разумеется, "опосредованы" поскольку они кем-то сочинены. Даже диалог должен быть придуман каким-либо автором. Но совершенно ясно (общепризнано в теории и критике), что мы должны проводить различие между повествователем, или рассказчиком, т. е. тем, кто в данный момент "рассказывает" историю, и автором, верховным творцом фабулы, к-рый также решает, иметь ли

рассказчика, и если да, то насколько важной должна быть его роль" (77, с. 33).

Другой стороной вопроса о выделении инстанции И. А. было его противопоставление фигуре реального автора. С точки зрения Чэтмана, те "нормы повествования", которые устанавливает И. А., не могут иметь ценностного или нравственного характера, и соответственно, писатель не несет ответственности за свои взгляды, как, например, Данте за "католические идеи" в "Божественной комедии", или Конрад за "реакционную позицию" в "Секретном агенте", поскольку "отождествить "имплицитного автора", структурный принцип, с определенной историч. фигурой, к-рой мы можем или не можем восхищаться морально, политически или лично — значит серьезно подорвать нашу теоретическую концепцию" (77, с. 149).

В попытке провести резкую грань между реальным и имплицитным автором наблюдается влияние теории деперсонализации, категорически обособляющей личность писателя от его произведения, "нейтрализующей" его влияние на собственное произведение. Само понятие И. А. возникло в процессе теоретич. осмысления факта несовпадения замысла писателя с его конечным результатом, о чем свидетельствует история лит-ры. Наиболее остро до нарратологии эта проблема была поставлена "критикой сознания", прежде всего в работах Ж. Пуле (291, 292), где всячески подчеркивалось значение "объективизации" творящего и воспринимающего сознания, вплоть до постулирования возникновения гипотетического "Я" писателя внутри произведения, отличного от его "эмпирического Я"

И. П. Ильин

ИМПЛИЦИТНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ — фр. LECTEUR IMPLICITE, англ. IMPLIED READER, нем. IMPLIZITER LESER — *повествовательная инстанция*, парная *имплицитному автору* и, по нарратологическим представлениям, ответственная за установление той "абстрактной коммуникативной ситуации", в результате действия к-рой лит. текст (как закодированное автором "сообщение") декодируется, расшифровывается, т. е. прочитывается читателем и превращается в худож. произведение. Как терминологическое понятие И. Ч. наиболее детально было разработано немецким рецептивным эстетиком В. Изером (201, 203). И. Ч. иногда называется "абстрактным читателем" (В. Шмид, 327; Х. Линк, 253).

По определению Я. Линтвельта, "абстрактный читатель функционирует, с одной стороны, как образ получателя информации, предполагаемого и постулируемого всем литературным произведением, и, с другой стороны, как образ идеального реципиента, способного конкретизировать его общий смысл в процессе активного прочтения" (254, с. 18). И. Ч. должен в идеале понимать все коннотации автора, различные "стратегии" его текста, например, стилевой прием иронии.

И. Ч. наиболее четко выявляется при сопоставлении с "несостоявшимся читателем", в роли к-рого, например, выступает череда *эксплицитных читателей* романа Чернышевского "Что делать?" ("проницательный читатель", "простой читатель", "добрейшая публика" и т. д.). Задача И. Ч. характеризуется здесь как необходимость определить свою позицию по отношению к взглядам всех этих "читателей" и синтезировать в единое концептуальное целое внутренний мир романа, дважды опосредованный для него: сначала "подачей" материала рассказчиком, а затем восприятием "читателей"

И. П. Ильин

КОММУНИКАТИВНАЯ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ — нем. KOMMUNIKATIVE UNBESTIMMTHEIT — одно из центральных понятий *рецептивной эстетики*, введенное в научный оборот в работе Р. Ингардена "О познании литературно-художественного произведения" (196). Под влиянием феноменологии Э. Гуссерля Ингарден пришел к пониманию многоаспектности, многослойности интенционального объекта, каким является для читателя произведение худож. лит-ры. Многоаспектная упорядоченность "вещного качества" произведения образует своего рода "скелет" опираясь на к-рый читатель может конкретизировать это произведение, т. е. наполнять предметным, "вещным" содержанием имеющиеся в нем образы. Для Ингардена опредмечивание, конкретизация худож. образов воспринимающим сознанием состоит в заполнении "участков неопределенности" окружающих костяк, остов худож. структуры. "Участки неопределенности" — это пространство, к-рое стимулирует худож. воображение реципиента. Благодаря им произведение в течение весьма длительного времени способно сохранять эстетически открытый характер и не ограничивать свое содержание, свой смысл одной-единственной, классической интерпретацией. Ингарден подчеркивал, что заполнение "участков неопределенности" не может

быть тотальным, некоторые из них должны всегда оставаться незаполненными.

В русле развития общей коммуникативной модели тройственной взаимосвязи между отправителем, посланием и получателем Я. Мукаржовский (277) определяет худож.-лит. произведение как знаковую систему, обладающую эстетич. функцией. В той степени, в какой эстетич. знак тематизируется в своей знаковой материальности, он лишен видимой определенности и указывает, следовательно, на неопределенную реальность. При этом неопределенность соотносительности худож. произведения с реальной действительностью компенсируется тем, что реципиент никогда не отвечает на произведение лишь частичной реакцией, а воспринимает его целиком, комплексно, вовлекая в процесс восприятия свои взгляды на жизнь, весь спектр своего мировосприятия.

К. Н. определяет диапазон возможностей конкретизации худож. произведения. Тем не менее этот диапазон ограничен мерой коммуникативной определенности, без наличия участков которой не было бы смысла говорить о худож. произведении как о знаковой системе, поддающейся декодированию.

Для В. Изера (201) К. Н. — это не просто "промежуточная станция" на пути к метафизич. ценностям (составляющим, по Ингардену, основу худож. воздействия на читателя), а важнейший пункт между текстом и читателем. Эстетический опыт в концепции Изера, в отличие от теории от Ингардена, формируется не благодаря эмоциям, порождаемым метафизич. ценностями, а благодаря "пустым местам", "участкам неопределенности", к-рые позволяют читателю "подключить" чужой опыт, "опыт текста" к своему личному опыту.

Категория К. Н. тесно связана с понятиями "отрицание" "негативность" и "пустые места", представляющими различные модальности взаимодействия между текстом и читателем. "Пустые места" являются условием структурирующей деятельности читателя, влияя на степень и качество его участия в тексте. "Отрицание" заставляет читателя (находящегося вне текста) занять определенную позицию по отношению к тексту. "Негативность" в качестве виртуальной обусловленности "когерентной деформации" текста является главным условием *выстраивания смысла* в процессе рецепции. Изер различает истинную и мнимую неопределенность. Истинная К. Н. принципиально не поддается расшифровке в процессе интерпрета-

дии. Впрочем, само понятие К. Н. представляется Изеру в высшей степени недифференцированной категорией — в лучшем случае ее можно сформулировать в виде универсального коммуникативно-теоретич. понятия.

А. В. Дранов

КОММУНИКАТИВНАЯ ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ — нем. KOMMUNIKATIVE BESTIMMTHEIT — термин, по своему значению противоположный категории *коммуникативная неопределенность*. По Р. Ингардену (196), произведение представляет собой сложную структуру, балансирующую между определенностью и неопределенностью, взаимоотношение к-рых определяет характер коммуникации между текстом и читателем. В сравнении с коммуникативной неопределенностью К. О., по мнению В. Изера, носит вторичный характер. Часто признаки предмета или ситуации, однозначно определенные, как бы "зачеркиваются" читателем и неосознанно отодвигаются им на периферию внимания. При этом они отнюдь не элиминируются из текста, создавая в произведении весомый пласт конкретно-предметного изображения, к-рый порождает представления, так или иначе учитывающиеся сознанием читателя.

Если при встрече реципиента с участками неопределенности создаются условия для реализации его сотворческой функции, его созидательной свободы, то встречу его с К. О. в худож. тексте можно рассматривать как столкновение со сферой необходимости. К. О. привязывает читателя к объективной реальности — как текста, так и жизни, — не давая ему оторваться от жизненно релевантной событийной канвы произведения, "подпитывая" его фантазию импульсами реальной действительности.

А. В. Дранов

КОНКРЕТИЗАЦИЯ — нем. KONKRETISATION — термин *рецептивной эстетики*, обозначающий процесс воссоздания читателем худож. произведения, наполнения "смыслом" рамок худож. структуры путем заполнения "пустых мест" и "участков неопределенности" своими представлениями и эмоциями на основе собственного *горизонта ожидания*.

Р. Ингарден одним из первых приступил к разработке понятия К. в этом аспекте. Он описал К. (196) как эстетич. установку читателя, функционально подчиненную задаче постиже-

ния (понимания) лит. произведения. Произведение худож. лит-ры, по мнению Ингардена, не является конкретным объектом эстетич. восприятия. Оно представляет собой лишь как бы костяк, к-рый в ряде отношений дополняется или восполняется читателем, а в некоторых случаях подвергается изменениям и искажениям. Читатель облекает костяк в плоть в результате своей воспринимающей и конструирующей деятельности. Целое, в к-ром произведение выступает как уже дополненное и измененное читателем, Ингарден называет К. лит. произведения. Конкретизации одного и того же произведения многочисленны — повторное чтение создает новую, отличную от предыдущей К. Ингарден выделяет четыре различных типа процесса К.: 1) с позиции "наивного" потребителя; 2) со специфически эстетич. позиции; 3) с позиции определенных политич. и религиозных интересов в пропагандистских целях; 4) с научно-исследовательской позиции. Он считает, что только К., происходящая по второму типу, отвечает назначению худож. произведения: "Все другие конкретизации являются более или менее отклонением от имманентного произведению идеала" Параллельно с понятием К. Ингарден выдвинул понятие "реконструкция" объясняя его как тематически-содержательную объективацию произведения, осуществляемую читателем после К.

У Я. Мукаржовского и Ф. Водички (277, 360) К. приобретает историч. характер — конкретизируются исторически возникающие и изменяющиеся эстетич. объекты. При этом Водичка считал, что объектом литературоведческого анализа могут быть не все К., возможные с точки зрения индивидуальных намерений и потенций читателя, а лишь те, которые демонстрируют, как происходит "встреча" структуры произведения и структуры лит. норм, обусловленных конкретной историч. эпохой. Водичка различает К., предлагаемые лит. критиками, и К., проводимые литературоведами, за два десятилетия предвосхитив то различие, к-рое проводил Р. Барт между литературоведением и лит. критикой в 60-е годы в дискуссии вокруг "новой критики" Водичка понимает литературоведение как науку о формах, опирающуюся на базу строгого научного анализа, а лит. критику — как аксиологич. инстанцию, производящую "значения" По мысли Водички, К. произведения в значительно большей степени связана с процессом коммуникации, рецепции, чем с "самодовлеющей" структурой или "сущностью" произведения. В этом он идет дальше Мукаржовского, считавшего, что "объективная эстетическая ценность, если

такая вообще существует, должна заключаться в материальном артефакте.

По В. Изеру (201), лит. произведение имеет два полюса — "художнический" и "эстетический". Первый полюс относится к тексту, создаваемому автором-художником, второй — к осуществляемой читателем К. текста. Из факта такого рода поляризации он делает вывод, что лит. произведение не идентично ни тексту, ни его К. Произведение больше, чем текст, поскольку оно обретает свою жизнь только в процессе К., которая, в свою очередь, не вполне свободна от представлений и оценок, привносимых в нее читателем. Место встречи текста и читателя, где возникает лит. произведение, придает произведению виртуальный характер, ибо процесс его К. не может быть сведен ни к реальности текста, ни к оценкам и представлениям читателя.

А. В. Дранов

КОНТЕКСТ — нем. KONTEXT — термин *рецептивной эстетики*, порожден потребностью в создании объективно-критич. инстанции, к-рая выполняла бы функцию критерия или ориентира для реципиента в процессе интерпретации.

Я. Мукаржовский видел необходимость в признании за худож. произведением наряду с его функцией автономного знака функцию коммуникативного знака (277). Ф. Водичка в работах "Рецептивная история литературных произведений" (360) и "Конкретизация литературного произведения — к проблеме рецепции творчества Неруды" соотносил произведение как знак со всеобъемлющей системой ценностей, определив ее как К. В его интерпретации К. — это участвующая в конституировании эстетич. объекта лит. норма, т. е. произведение постигается не в результате анализа только его структуры, а в результате изучения того, как оно воспринимается, как соотносится с существующими в общественном сознании нормами и представлениями.

В понимании В. Изера (201) К. — это то, что будит в читателе представления о мире, о человеческих взаимоотношениях, о мотивах их действий, о специфике их положения в жизни и т. п. иными словами, весь комплекс представлений автора о действительности, вызывающий в читателе определенные эмоциональные и интеллектуальные реакции. Изер связывает понятие К. с понятием репертуара: "В репертуаре конвенции представлены в той степени, в какой текст включает предшест-

вующие ему знания и представления, к-рые связаны не только с предыдущими текстами, но и обусловлены также (если не в еще большей степени) социальными и историч. нормами, социокультурным контекстом в самом широком смысле слова, контекстом, из которого вырос текст, короче говоря, всем тем, что пражские структуралисты определяли как внеэстетическую реальность" (201, с. 299).

А. В. Дранов

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЯД — нем. LITERARISCHE REINE — понятие, впервые выдвинутое русскими формалистами и вошедшее в арсенал *рецептивной эстетики*. В том же смысле, в каком русские формалисты употребляли понятие "эволюция литературного ряда", Ф. Водичка применял термин "развитие" (360). Л. Р., с его точки зрения, — это вся совокупность исторически сложившейся лит. реальности, т. е. совокупность реально существующих (от прошлого до настоящего) лит. произведений, составляющих как бы фон, на к-ром всякий раз возникает новое произведение, или образующих среду, куда это произведение должно "внедриться"

Х. Р. Яусс (211) считает, что теория рецептивной эстетики не только позволяет постичь смысл и форму лит. произведения в историч. развертывании его восприятия, но и требует также помещать отдельное лит. произведение в его Л. Р., чтобы понять его историч. место и значение в общей системе опыта лит.-ры. Идеи формальной школы, на взгляд Яусса, делают понятие Л. Р. диалектическим, представляя его как непостоянную, переменную систему взаимосвязей между функциями и формами лит. явлений в их конкретно-историч. развитии. Л. Р. с этой точки зрения воспринимается как неразрывный, диалектически противоречивый, саморазвивающийся процесс создания новых форм, новых лит. явлений.

В то же время Яусс находит, что теория Л. Р., данная формальной школой, страдает нек-рой односторонностью. При всем том, что он признает заслуги русских формалистов, выразившиеся в разработке системного объяснения лит. развития, функционализации лит. развития и в теории *автоматизации*, объясняющий механизм смены старых лит. форм новыми, он полагает, что описание лит. эволюции как непрерывной борьбы нового со старым, как смены процесса канонизации и автоматизации форм **процессом их разрушения** сводит историч. характер

лит-ры лишь к одномерному представлению об актуальности ее изменений и ограничивает понимание эволюции Л. Р. Он утверждает, что изменения Л. Р. только тогда выстраиваются в некую историч. последовательность, когда противоречие между старой и новой формой осознается как некое специфическое посредничество, преемственность. Это посредничество, включающее переход от старой формы к новой в результате взаимодействия произведения и реципиента (в лице публики, критики, нового автора) и предшествующего события и последующей его рецепции, позволяет рассматривать смену историч. ряда произведений как образование всякий раз нового горизонта решений относительно нового лит. явления. Реципиент соотносит свой собственный опыт, *горизонт ожидания*, с прежним горизонтом лит. форм и современным для него горизонтом лит. реальности, тем самым выстраивая схему изменения Л. Р.

А. В. Дранов

НАРРАТАТОР — фр. NARRATAIRE, англ. NARRATEE — термин *нарратологии*, означающий одну из *повествовательных инстанций* внутритекстовой коммуникации; разновидность внутреннего адресата, явного или подразумеваемого собеседника, к которому обращена речь рассказчика-нарратора; слушателя обращенного к нему рассказа, воспринимающего информацию, сообщаемой повествователем.

Впервые был введен Дж. Принсом в 1971 г. (296) и получил дальнейшую разработку в трудах Ж. Женетта (144, 145), Ж. Жоста (215), Ф. Дюбуа (112), Я. Линтвельта (254), С. Чэтмана (77), М.-Л. Рьян (321) и др. Теоретические предпосылки необходимости введения этой повеств. инстанции были детально обоснованы М. М. Бахтиным в 1952-53 гг. в ст. "Проблема речевых жанров" (5), где подчеркивалась активная роль "другого" "слушающего" в любом "высказывании", в том числе и в худож. произв. (вторичные речевые жанры). Для Бахтина как убежденного сторонника принципиальной диалогичности лит-ры роль других, для которых строится высказывание, исключительно велика и заранее во многом предопределяет его форму, наполняя высказывание "диалогическими обертонами". Цель введения повествовательной инстанции заключается в разделении уровней внутритекстовой коммуникации, в точной конкретизации каждого акта коммуникативного (речевого, письменного) общения.

В отличие от Бахтина западные теоретики в основном придерживаются той точки зрения, что Н. целиком обусловлен рассказчиком, его способом ведения рассказа, риторич. построением повествования и немислим вне отношения "рассказчик-слушатель", поэтому и степень индивидуальности Н. предопределяется силой индивидуальности повествователя. Как и большинство внутритекстовых повествовательных инстанций, Н. является переменной и трансформирующейся величиной, способной в зависимости от техники повествования (от первого или третьего лица, сказового, диалогического, эпистолярного, объективно-описательного, лирически-экспрессивного, побудительно-риторического и т. п.) приобретать различную форму и степень повествовательной активности. Н. может предстать в виде самостоятельного персонажа, как в случае "рамочного" способа повествования, когда рассказчик, выступая в роли персонажа, сообщает какую-либо историю своему Н., также воплощенному в действующее лицо ("Тысяча и одна ночь", где Шахразада рассказывает сказки калифу). При этом он может быть пассивным слушателем, как халиф в "Тысяче и одной ночи", д-р Шпильфогель в "Жалобе Портного" Ф. Рота, или, наоборот, играть важную роль в событиях ("Изменение" М. Бютора, "Опасные связи" Ш. де Лакло), или вообще быть лишенным статуса персонажа (молчаливый и безымянный слушатель рассказа Кламанса в "Падении" Камю); таков и читатель, к которому обращается Т. Манн в "Докторе Фаустусе" А. С. Пушкин в "Евгении Онегине" Здесь функция Н. практически трансформируется в функцию *эксплицитного читателя*.

Особый вид Н. возникает при обращении рассказчика к самому себе ("Изменение" М. Бютора, "Драма" Ф. Соллерса), порождая форму, часто встречающуюся в дневниковых жанрах, драматич. монологах, "самооткровениях" внутреннего монолога и т. п. Дж. Принс вводит также понятие Н. "в нулевой степени" знающего только денотации, но не коннотации слов рассказчика-нарратора, и "несостоятельного читателя", который не понимает целиком и полностью смысл рассказа и не разделяет намерения автора; т. о., речь идет о Н., проявляющих недостаточную коммуникативную компетентность и тем самым вызывающих у реального читателя необходимость иронич. корректировки их интерпретации.

Необходимо теоретическое разграничение Н. и *имплицитного читателя*, наиболее отчетливо проявляющееся в произв.

с явно дидактич. началом, например, в романах просветительского реализма или политич. романах. Классич. образом использования разных типов Н. может служить роман Чернышевского "Что делать?" с его, на первый взгляд, "избыточным" количеством адресатов: "проницательный читатель", "читательница", "простой читатель", "добрейшая публика", просто "публика", "всякий читатель". Такое количество "читателей", выполняющих роль различных Н., четко показывает, где пролегает грань между собеседниками рассказчика и имплицитным читателем, призванным определить свою позицию по отношению к взглядам всех Н. и синтезировать в единое концептуальное целое внутренний мир романа (его образно-событийную и идеологич. основу).

Н. не всегда легко выделяется, как в романе Чернышевского. Очень часто его присутствие не ощущается явно, он переходит в скрытую, имплицитную форму. С. Чэтман считает, что любой отрывок текста, не представляющий собой диалога или простого пересказа событий, но что-то объясняющий, косвенно апеллирует к адресату и воссоздает инстанцию Н., так как любой объясняющий пассаж предполагает и объясняющего, и того, кому объясняют.

Наибольшую сложность представляет проблема выделения Н. в случае "имперсонального повествования", когда сам рассказчик обладает "нулевой степенью индивидуальности" (Например, при "всезнающем повествовании" от третьего лица классич. романа XIX в. или в "анонимном повествовательном голосе" некоторых романов XX в., в частности Г. Джеймса и Э. Хемингуэя, не прибегавших к технике "авторского всеведения"). Подобное повествование с лингвистич. точки зрения является актом "имперсонализации" т. е. перевоплощения, посредством которого реальные речевые субъекты (автор и читатель) делегируют ответственность за речевые акты (за их порождение и степень адекватности их восприятия) своим заместителям в тексте — *нарратору* и Н.

Дальнейшее развитие теории нарратологии привело к последующей детализации внутритекстовой коммуникации и выделению в ней двух перспектив: диегезиса (дискурсивного аспекта повествования) и мимесиса (его визуального аспекта, "зрительной информации"). Таким образом, помимо говорящего и слушающего была введена коммуникативная пара "фокализатор" — "имплицитный зритель", ответственный за

организацию и восприятие визуальной перспективы художественных произведений.

И. П. Ильин

НАРРАТИВНАЯ ТИПОЛОГИЯ — фр. TYPOLOGIE NARRATIVE — термин *нарратологии*, разрабатывалась в течение всего XX в., одним из ее пионеров был нем. исследователь Отто Людвиг, предложивший еще в конце XIX в. типологию "Форм повествования" (1891) (260). Последние по времени и наиболее влиятельные и подробные типы классификации даны Ю. Мюссарра-Шредер (1981) (279) и Я. Линтвельтом (1981) (254).

Принципы Н. Т. XX в. были заложены англ. литературоведом П. Лаббокком в 1921 г. (259, "Искусство прозы") на основе анализа творчества Толстого, Флобера, Теккерея, Диккенса, Мередита и Бальзака. Целью исследования было выявление ограниченного количества повествовательных форм, обладавших, однако, бесконечным числом возможных комбинаций. Исходя из базовой дихотомии между "показом" и "рассказом" (showing/telling) — первой нарративной категории, Лаббок различает два антитетических модуса презентации "истории": сцену и панораму. Примером сценич. описания в "Госпоже Бовари" Флобера является появление Шарля Бовари в руанском коллеже, за к-рым следует панорамный обзорный рассказ о его родителях, его детстве и учебе. Понятие панорамы у Лаббока также подразумевает принцип всезнания и вседушности повествователя.

Следующая нарративная категория — "голос": "Иногда автор говорит своим собственным голосом, иногда он говорит устами одного из персонажей книги", при этом "он пользуется своим собственным языком и своими собственными критериями и оценками" или "знанием, сознанием и критериями кого-нибудь другого" (259, с. 68). Третьим нарративным принципом является оппозиция между двумя модусами повествования: "картинным" и "драматическим". В случае "картинного" модуса повествователь создает "живописный образ, изображение событий в зеркале воспринимающего сознания кого-либо" (259, с. 69). Демонстрацию этого модуса исследователь видел в описании бала в Вобьессаре, "картинно" показанного через повествовательную перспективу Эмма Бовари, а "драматический" — в сцене сельскохозяйственной выставки, где происходит объяснение в любви Родольфа с Эммой.

На основе этих критериев выводятся четыре повествовательные формы: 1) панорамный обзор (panoramic survey); 2) драматизированный повествователь (dramatized narrator); 3) драматизированное сознание (dramatized mind); 4) чистая драма (pure drama). Специфика "панорамного обзора" заключается в ощущаемом присутствии всезнающего, всеведущего, стоящего над своими персонажами и исключенного из действия автора, к-рый своим голосом и со своей точки зрения посредством "картинного" модуса дает панорамное изображение романых событий (например, в романах "Война и мир" Толстого, "Ярмарка тщеславия" Теккерея). "Драматизированный повествователь" предполагает определенную степень интегрированности повествователя в романное действие: "Если рассказчик истории присутствует в этой истории, то автор оказывается драматизированным; автор тем самым отодвигает от себя бремя ответственности за повествование, которое теперь находится там, где его сможет найти и дать ему свою оценку читатель. Ничто уже больше не вмешивается в историю извне, произведение представляется самодостаточным и не имеющим никаких отношений с кем-либо за пределами своей сферы" (259, с. 251-252). В данной повествовательной форме *нарратор*, не обладая ни всезнанием, ни вездесущностью, рассказывает, как правило в первом лице, свою историю в "картинном" модусе с позиции индивидуализированного, личностного восприятия описываемых событий (например: "История Генри Эсмонда" Теккерея, "Дэвид Копперфильд" Диккенса, "Приключения Гарри Ричмонда" Мередита). По Лаббоку, недостатком этой формы является редкость прямого, непосредственного изображения сцен, поскольку "рассказ" здесь доминирует над "показом" и неспособность "драматизированного повествователя" непосредственно изображать сознание персонажей, достоверно передавать внутреннюю "психическую жизнь" даже самого рассказчика, чему мешает "описательность" "репортажность" ретроспективного изложения событий (например, в указ. сочинениях — событий, произошедших в отдаленном прошлом Дэвида и Генри и описываемых ими с позиций приобретенного жизненного опыта).

Этого недостатка, с точки зрения Лаббока, лишена повествовательная перспектива "драматизированного сознания", к-рая позволяет непосредственно изображать психич. жизнь персонажа, соединяя в себе "картинный модус" внешнего мира с "драматическим модусом" показа мира внутренних пережива-

ний героев. Примером этой формы для исследователя служит роман Г. Джеймса "Послы", где события показываются с точки зрения Ламберта Стрезера, однако его внутренняя жизнь представлена "драматизированным" способом: "Хотя в "Послах" преимущественной точкой зрения является точка зрения Стрезера и кажется, что она не меняется на протяжении всего романа, фактически происходит ее смещение, осуществляемое столь искусно, что читатель может добраться до конца романа, не подозревая об этом" (259, с. 161). Иными словами, сознание оказывается драматизированным в тот момент, когда у читателя создается впечатление, что он присутствует на сценическом представлении внутренних переживаний персонажа, на спектакле "театра сознания". При этом достигается столь желанный для Лаббока эффект кажущегося отсутствия автора: "Автор не рассказывает историю сознания Стрезера, он делает это таким образом, что она сама себя рассказывает, он ее драматизирует" (259, с. 147).

Нарративная форма "чистой драмы" наиболее близка театральному представлению, так как здесь повествование дается в виде сцен, перспектива читателя ограничена внешним описанием персонажей и их диалогами, в результате читатель лишается доступа к внутренней жизни действующих лиц и может лишь догадываться о ней по косвенным намекам, исходя из "видимых и слышимых знаков", когда их мысли и побудительные мотивы передаются действием. В качестве примера Лаббок приводит "Неудобный возраст" Г. Джеймса: "Здесь нет никакого внутреннего видения мысли персонажей, никакого обзора сцен, никакого ретроспективного резюме прошлого. Весь роман разворачивается перед зрителем в виде сцен, и ему ничего не предлагается, кроме физиономий и слов персонажей в ряде отдельных эпизодов. Фактически это произведение могло бы быть напечатано как театральная пьеса; все, что не является диалогом, представляет собой просто своего рода расширенные сценические ремарки, придающие диалогу тот эффект выразительности, который могла бы ему создать игра на сцене" (259, с. 198). Эту нарративную форму Лаббок считает самой совершенной.

В соответствии со вкусами своего времени — времени формирования формалистич. принципов, легших впоследствии в основу "новой критики" — Лаббок выступает сторонником деперсонализации, демонстрируя явное предпочтение "показу" за счет "рассказа", "сцене" в ущерб "описанию", объективист-

ски "безоценочному" изображению событий, создающему эффект "самоустранения" автора, в противоположность субъективно-эмоциональному рассказу, избыточному авторскими комментариями: "Искусство романа начинается лишь тогда, когда романист осознает историю как материю, которая должна быть показана (выделено автором. — И. И.), которая должна быть представлена таким образом, что она сама себя рассказывает" (259, с. 62). В соответствии с такой установкой классификация Лаббока носит не столько описательный, сколько оценочный характер, как последовательное восхождение от "устаревших" повествовательных форм к наиболее адекватному, с его точки зрения, способу "построения" романа.

Амер. исследователь Норман Фридман (138, 139, 140) явился продолжателем концепции *точки зрения*, заложенной Лаббоком, и создал тщательно разработанную систему ее разновидностей. Подобно своему предшественнику, он следует разграничению между "субъективным рассказом" (subjective telling), осуществляемым "видимым" нарратором, и "объективным показом" (objective showing), за к-рым стоит "безличный" повествователь, излагающий события от третьего лица. Как заметила Ф. ван Россум-Гийон (317, с. 477), англоязычные критики, так же как и нем. теоретики, называют повествование "объективным", когда нарратор воздерживается от ауториального в него вмешательства, в то время как франц. исследователи считают в данном случае повествование все равно субъективным, поскольку нарратор идентифицирует себя здесь с субъективностью *актера*.

Фридман предложил классификацию сначала из восьми (139), а затем семи (138) нарративных форм: 1) "редакторское всезнание" (editorial omniscience); 2) "нейтральное всезнание" (neutral omniscience); 3) "Я как свидетель" (I as witness); 4) "Я как протагонист" (I as protagonist); 5) "множественное частичное всезнание" (multiple selective omniscience); 6) "частичное всезнание" (selective omniscience); 7) "драматический модус" (dramatic mode); 8) "камера" (the camera).

Основными характеристиками "редакторского всезнания" или "всеведения" когда автор выступает в роли "издателя-редактора", являются обзорность, всезнание и авторское "вторжение" в повествование в виде "общих рассуждений о жизни, нравах и обычаях, которые могут прямо или косвенно быть связанными с рассказываемой историей" (140, с. 121),

как, например, в романах "Том Джонс" Филдинга, "Война и мир" Толстого.

"Нейтральное всезнание" представляет собой первый шаг по пути к искомой Фридманом "объективации" повествования: "единственное, чем оно отличается от редакторского всезнания, — это отсутствие прямого вмешательства автора; автор говорит в безличной манере, повествуя от третьего лица" (138, с. 145), например, в романах "Контрапункт" О. Хаксли, "Тэсс из рода д'Обервиллей" Т. Харди.

"Я как свидетель" — автономный персонаж внутри истории, более или менее вовлеченный в действие, более или менее хорошо знающий главных персонажей и говорящий с читателем в первом лице" (138, с. 150). Таким образом, здесь автор отказывается от своей позиции всезнания, поскольку "Я как свидетель" может рассказывать только то, что он знает как простой наблюдатель происходящих событий. По мнению Фридмана, таким ограниченным знанием обладают в частности Марлоу в романе "Лорд Джим" Конрада и Ник в "Великом Гэтсби" Фицджералда. В нарративной форме "Я как протагонист" герой-протагонист, в противоположность периферийному положению "Я как свидетеля" занимает центральное место в романном действии, в результате его "точка зрения" постоянно служит для читателя фиксированным центром ориентации ("Большие ожидания" Диккенса, "Чужой" Камю).

"Множественное частичное" и просто "частичное всезнание" характеризуются прежде всего устранением "видимого" "явного" нарратора и восприятием романного мира через ограниченное, "частичное" знание нескольких персонажей в первом случае или одного — во втором. Таким образом, в первом случае (демонстрируемом на примере романа В. Вулф "К маяку") читатель имеет дело с переменным (меняющимся от одного персонажа к другому), а во втором (как, например, в романе Дж. Джойса "Портрет художника в молодые годы") — с фиксированным центром ориентации: "Здесь читатель вместо того, чтобы воспринимать историю через сознание нескольких персонажей, ограничивается сознанием единственного персонажа" (138, с. 154). Эти два нарративных модуля, по Фридману, ближе всего к сценическому изображению — к "драматизации" состояний души персонажа, где преобладает техника внутреннего монолога, "потока сознания" "Информация, которой располагает читатель в драматическом модуле, ограничена в основном действиями и словами персона-

жей, автор может добавить кое-какие уточнения относительно их телосложения и окружения, в котором они находятся, в духе сценических ремарок, однако он никогда не дает никакого прямого указания об особенностях их восприятия..., их мыслях или чувствах" (138, с. 155). "Драматический модус", по мнению Фридмана, ярче всего выражен в романе Г. Джеймса "Неудобный возраст"

Специфика последнего повествовательного модуса — "камеры" — состоит в абсолютном исключении автора: "Целью здесь является передача пласта жизни без какого-либо ощутимого выбора или организации материала, в том виде, как она разворачивается перед регистрирующим ее медиумом" (recording medium). В качестве примера приводится начало романа К. Ишервуда "Прощание с Берлином" где рассказчик заявляет: "Я — камера, с открытым обтюратором, регистрирующая абсолютно все, совершенно пассивно, без размышлений. Бреющегося мужчину, стоящего лицом к окну, женщину в кимоно, моющую волосы. Когда-нибудь все должно быть проявлено, тщательно воспроизведено, зафиксировано" (цит. по: Фридман, 140, с. 130). Еще в 1955 г. исследователь пришел к выводу, что прием "камеры" противоречит самой сути повествовательного искусства, представляющего собой "процесс абстрагирования, выбора, отбрасывания ненужного и упорядочивания материала" (140, с. 131), и на этом основании исключил "камеру" из своей классификации 1975 г.

В 1970-х годах были сформулированы основные принципы немецкоязычной повествовательной типологии (Э. Лайбфрид, В. Фюгер, Ф. К. Штанцель, В. Шмид). Э. Лайбфрид в своей классификации использует две нарративные категории: повествовательную перспективу и грамматическую форму. В свою очередь в перспективе он выделяет "внешнюю" (Außenperspektive) и "внутреннюю" (Innenperspektive), а в грамматической форме Ich-form — рассказ от первого лица и Er-form — рассказ от третьего лица.

Из комбинаторного сочетания этих критериев Лайбфрид выводит существование четырех нарративных типов: 1) внутренняя перспектива + Ich-form — персонаж рассказывает историю от первого лица, в которой он сам принимает участие; 2) внутренняя перспектива + Er-form — персонаж "рассказывает" от третьего лица историю, участником которой он является (т. е. рассказ от третьего лица дается через воспри-

ятие одного из действующих лиц); 3) внешняя перспектива + Ich-form — повествователь использует грамматич. форму первого лица, чтобы рассказать историю, в к-рой он не участвует (например, в просветительском "юмористическом" романе, где нарратор постоянно прерывает нить повествования своими замечаниями и размышлениями в первом лице); 4) внешняя перспектива + Er-form — так называемая "позиция олимпийца", где нарратор в третьем лице рассказывает историю, в к-рой он отсутствует как действующее лицо.

Опираясь на Лайбфрида и Цв. Годорова, Вильгельм Фюгер (141) разработал более подробную 12-членную классификацию нарративных типов. К категориям Лайбфрида, к-рые он воспринял целиком, введя лишь несколько новую терминологию (внешняя и внутренняя "позиция повествователя" — Erzählposition — и личная — Ich-form, Du-form — и безличная — Er-form — грамматич. формы), он добавил еще один типологич. принцип — "глубину повествовательной перспективы", к-рый определил как уровень восприятия рассказчиком повествовательной ситуации (Bewußtseinsstand des Erzählers), служащий центром ориентации для читателя (141, с. 273).

Если нарратор знает больше, чем остальные действующие лица, то он находится в ситуации "над" романным миром (situationüberlegen); если он обладает таким же знанием, то находится в равном положении с ними (situationadequat); или же он находится в ситуации "дефицита знания" (situationdefizitär), если ему известно меньше, чем другим персонажам. Таким образом, каждая из двух "повествовательных позиций" обладает тремя "повествовательными ситуациями" в свою очередь каждая из них может быть передана двумя грамматич. формами, так что все вместе взятое дает 12 нарративных типов.

Впоследствии Фюгер перегруппировал их, исходя прежде всего из "ситуации" и грамматич. формы, и получил четыре синтетич. нарративные формы, соответствующие четырем нарративным типам Лайбфрида: "аукториальную" "нейтральную", "Я-оригинальную" (Ich-original) и "персональную", т. е. "персонажную" с тремя нарративными типами в каждой.

Типы аукториальной формы: 1) "аукториально-директориальный" (auktorial direktorial) — внешняя позиция + лич. грамм. форма + преобладающее знание; 2) "аукториально-гадательный" (auktorial konjunktural) — внешняя позиция +

лич. грамм. форма + недостаточное знание; 3) "аукториально-ситуативный" (auktorial situational) — внешняя позиция + лич. грамм. форма + равное знание.

Первый тип иллюстрируется Фюгером на писательской манере Теккерея, ситуативный и гадательный различаются друг от друга степенью глубины нарративной перспективы, поскольку здесь аукториальный нарратор теряет свое всезнание и располагает только "достаточным" или настолько "дефицитным" знанием, что вынужден строить догадки о дальнейшем ходе развития романного действия.

"Нейтральная" синтетич. форма определяется, по Фюгеру, внешним нарратором, т. е. рассказчиком в третьем лице. Типы второй формы: 1) "нейтрально-олимпийский" (neutral olympisch) — внешняя позиция + безлич. грамм. форма + преобладающее знание; 2) "нейтрально-наблюдательный" (neutral observational) — внешняя позиция + безлич. грамм. форма + равное знание; 3) "нейтрально-предположительный" (neutral suppositional) — внешняя позиция + безлич. грамм. форма + недостаточное знание. Первый тип возникает, когда "невидимый нарратор ("олимпиец"), располагая превосходящим знанием, создает фиктивный мир, повествуя о нем в третьем лице" (141, с. 277). "Нейтрально-наблюдательный" тип практикуется в романах, где события излагаются "протоколно", в виде отчетов и репортажей, а повествователь ограничивается лишь наблюдением романного действия, как будто оно регистрируется камерой. В "нейтрально-предположительном" типе нарратор вынужден своими предположениями, гипотезами и допущениями заполнять лакуны в имеющемся у него дефиците информации. В качестве примера Фюгер приводит стилевую манеру Хемингуэя и "нового романа".

Третья синтетич. форма ("Я-оригинальная") характеризуется внутренним нарратором, повествующим от первого лица, и также имеет три типа: 1) "ретроспективный" (Ich-original retrospectiv) — внутренняя позиция + лич. грамм. форма + преобладающее знание; 2) "симультанный" (simultan) — внутренняя позиция + лич. грамм. форма + равное знание; 3) "загадочное Я" (ratselndes Ich) — внутренняя позиция + лич. грамм. форма + недостаточное знание. В первом типе "рассказывающее Я" является центром ориентации, во втором "Я-рассказывающее" идентифицируется с "Я-рассказываемым" таким образом, что создается впечатление,

будто ход повествования синхронизируется с развитием истории. Тип "загадочного Я" Фюгер находит в "Неназываемом" Беккета и считает, что "он отличается от симультанного тем фактом, что в результате большей или меньшей потери своей личности нарратор сам оказывается не в состоянии дать вразумительную интерпретацию событиям, происходящим перед его глазами. Несмотря на свое формальное присутствие, "Я" в своей самой сущности находится под возрастающей угрозой полной утраты своей правомочности" (141, с. 275).

"Персональная" синтетич. форма (под "персональным повествованием" немецкоязычные литературоведы обычно понимают тот вид, к-рый французы называют "акториальным") определяется применением внутреннего повествователя и третьего лица и также охватывает три типа: 1) "спектральный" (spektral) — внутренняя позиция + безлич. грамм. форма + преобладающее знание; 2) "медиумцентральный" (mediumzentral) — внутренняя позиция + безлич. грамм. форма + равное знание; 3) "медиумпериферийный" (mediumperipher) — внутренняя позиция + безлич. грамм. форма + недостаточное знание.

"Спектральный тип" где "автор-перцептор" располагает "высшим" знанием, превосходящим знание остальных участников романного действия, Фюгер находит в фантастических рассказах, в к-рых повествование передается через сознание "трансцендентного мечтателя", мертвеца или призрака, способного охватить своим мысленным взором все действие и в то же время принимающего в нем участие. "Медиумцентральный тип" встречается в тех пассажах, когда рассказ концентрируется на самом "посреднике" "медиаторе" через сознание к-рого опосредуется (передается, "фильтруется") повествование, когда "актор-перцептор" обладая "среднедостаточным" знанием, не превосходящим знание других акторов-персонажей, ограничивается в основном "интроспекцией" — самоанализом своей внутренней жизни. В "медиумпериферийном типе" повествование ориентируется на "периферию" познавательного горизонта медиатора, т. е. внимание "актера-перцептора" сосредоточено на других персонажах, о к-рых он, как правило, обладает недостаточной информацией.

Австр. исследователь Франц К. Штанцель, один из наиболее авторитетных совр. нарратологов, в основу своей типологии кладет три нарративные категории: 1) лица, служащего показателем тождественности или нетождественности, разделенности мира нарратора и мира акторов; 2) перспективы, разделяемой,

под влиянием Лайбфрида, на внешнюю и внутреннюю; и 3) модуса, где Штанцель следует традиционной дихотомии рассказ/показ (*berichtende Erzählung / szenische Erzählung*) (ср.: *eigentliche Erzählung / szenische Erzählung* О. Людвига, *panoramic presentation/scenic presentation* Лаббока, *telling/showing* Фридмана). Модус служит для противопоставления повествования от лица индивидуализированного, "персонализированного" нарратора сценическому изображению, передаваемому через сознание рефлектирующего персонажа (*reflektor*). Из взаимодействия этих категорий исследователем выводятся три "базовые" повествовательные ситуации ("аукториальная", "персональная", т. е. "персонажная" и "Я-повествовательная", где рассказ идет от первого лица) и целая гамма опосредующих нарративных форм, число к-рых, по его мнению, теоретически бесконечно (339, с. 85).

Голл. исследователь Ян Линтвельт (254) предпринял попытку обобщить практически все предшествующие типологии и предложил свою классификацию нарративных типов, исходя из главного, по его мнению, принципа — центра ориентации читателя в романном мире. В зависимости от того, где находится этот центр, в повествователе или акторе, ученый устанавливает две основные повествовательные формы (*гетеродиегетическую* и *гомодиегетическую*) и три нарративных типа: *аукториальный*, *акториальный* и *нейтральный*, из к-рых все три присутствуют в гетеродиегетическом повествовании и только два (*аукториальный* и *акториальный*) в гомодиегетическом. В результате Линтвельт выстраивает классификацию, состоящую из пяти нарративных типов, каждый из к-рых он затем уточняет вслед за Б. Успенским (26) в четырех планах: 1) перцептивно-психологическом (см: *фокализация*), 2) временном, 3) пространственном и 4) вербальном, давая им детальные характеристики.

Повествование является гетеродиегетическим, если повествователь не участвует в рассказываемой истории в качестве действующего лица, т. е. актора, и гомодиегетическим, если он одновременно выступает в роли рассказчика и действующего лица. Нарративный тип будет аукториальным (*auctoriei*), если центром ориентации для читателя служит сам повествователь со своими оценками и замечаниями и никто из акторов-персонажей. Таким образом, в этом типе повествования читатель ориентируется в романном мире, ведомый нарратором как организатором ("ауктором") рассказа. Если же, наоборот,

центр ориентации совпадает не с нарратором, а с актором, то повествовательный тип будет акториальным (*auctorial*). Наконец, если ни нарратор, ни актор не функционируют в качестве центра ориентации читателя, то нарративный тип будет нейтральным (*neutre*). В данном случае центр ориентации лишен личностных, индивидуализированных характеристик, нарратор отказывается от функции интерпретации и романное действие изображается не "профильтрованным" через субъективное сознание повествователя или персонажа, но как бы объективно регистрируется фотокамерой (принцип "камеры" введенный Н. Фридманом). Поскольку по нарратологическим представлениям любой персонаж "фиктивного" вымышленного мира худож. произведения обязательно выполняет функцию интерпретации, то гомодиегетическое повествование исключает возможность нейтрального нарративного типа. Таким образом, центр ориентации читателя и соответственно зависящий от него нарративный тип определяются той воображаемой позицией, которую занимает читатель в романном мире.

И. П. Ильин

НАРРАТОЛОГИЯ — фр. *NARRATOLOGIE*, англ. *NARATOLOGY* — теория повествования. Как особая литературоведческая дисциплина со своими специфич. задачами и способами их решения оформилась в конце 60-х годов в результате пересмотра структуралист. доктрины с позиций коммуникативных представлений о природе иск-ва, о самом модусе его существования. Поэтому по своим установкам и ориентациям Н. занимает промежуточное место между *структурализмом*, с одной стороны, и *рецептивной эстетикой* и "критикой читательской реакции" — с другой. Если для первого в основном характерно понимание худож. произведения как в значительной степени автономного объекта, не зависящего ни от своего автора, ни от читателя, то для вторых типична тенденция к "растворению" произведения в сознании воспринимающего читателя.

Нарратологи, стремясь избежать крайностей этих позиций, не отбрасывают самого понятия "глубинной структуры" лежащей, по их мнению, в основе всякого худож. произведения, но главный акцент делают на процессе реализации этой структуры в ходе активного "диалогического взаимодействия" писателя и читателя. Фактически на нынешнем этапе своего существования Н. может рассматриваться как современная (и силь-

но трансформированная) форма структурализма, поскольку у подавляющего большинства структуралистски ориентированных исследователей 70-х — 80-х годов четко выявилась тенденция к переходу на нарратологические позиции.

Основные положения Н.: 1) коммуникативное понимание природы лит-ры; 2) представление об акте худож. коммуникации как о процессе, происходящем одновременно на нескольких повествовательных уровнях; 3) преимущественный интерес к проблеме дискурса; 4) теоретическое обоснование многочисленных повествовательных инстанций, выступающих в роли членов коммуникативной цепи, по к-рой осуществляется "передача" худож. информации от писателя к читателю, находящихся на различных полюсах процесса худож. коммуникации.

Коммуникативная природа лит-ры (как и всякого другого вида иск-ва) предполагает: 1) наличие коммуникативной цепи, включающей отправителя информации, сообщения (коммуниката), т. е. автора лит. произведения; сам коммуникат (в данном случае лит. текст); получателя сообщения (читателя); 2) знаковый характер коммуниката, требующий предварительного кодирования знаков текста отправителем; 3) систему обусловленности применения знаков, т. е. закономерно детерминированной соотнесенности, во-первых, с внелитературной реальностью (принцип отражения действительности в иск-ве, менее всего учитываемый совр. нарратологами, предпочитающими в своих теориях не выходить за пределы контекста культуры, верифицируемого письменно зафиксированными "культурными текстами") и, во-вторых, с худож. традицией как системой принятых лит. конвенций. Последние два условия и делают в принципе возможным сам процесс коммуникации, позволяя читателю содержательно интерпретировать лит. текст на основе собственного жизненного опыта и знания лит. традиции, т. е. на основе своей лит. компетенции.

Под лит. традицией в широком смысле слова понимается принадлежность коммуницируемой знаковой структуры, т. е. текста, системе лит. жанров и ее в ней место, ее тематич. и образная связь с лит. направлением, фольклором, национальной и интернациональной лит. традицией, а также с традициями других видов иск-ва и духовной деятельности (философии, эстетики, этики, религии и т. д.).

Нарратологи концентрируют внимание на том факте, что худож. произведение, даже в своих формальных параметрах, не

исчерпывается сюжетом в строгом понимании этого термина. Если исходить из старого, введенного русскими формалистами определения, что фабула — это ЧТО рассказывается в произведении, а сюжет — КАК это рассказывается, то понятие сюжета оказалось недостаточным, и в этом КАК было выделено два аспекта. Во-первых, формальная структура повествования, касающаяся способа подачи и распределения повествуемых событий (строго хронологического или ахронологического изложения фактов и ситуаций, последовательности, причинности и связности событий), времени, пространства и персонажей; и, во-вторых, способы подачи этой формальной структуры с точки зрения прямого или косвенного диалога писателя с читателем.

В принципе, поиски формальных признаков писателя и читателя внутри худож. произведения — свидетельство желания объективировать коммуникативный процесс во всех его звеньях с точки зрения повествовательного текста. Насколько это желание отражает действительное положение вещей — другой вопрос. Оценивая в целом современное состояние Н., приходится констатировать, что в ее теориях значительно больше чисто логич. предположений о должном, чем непосредственного наблюдения над эмпирическими данными, фактами, полученными в результате тщательного и беспристрастного анализа.

Нарратологами был предпринят пересмотр основных концепций теории повествования с начала нашего века: русских формалистов В. Проппа, В. Шкловского и Б. Эйхенбаума (21, 31, 32); принцип диалогичности М. Бахтина (3, 4, 5); англ.-амер. индуктивной типологии техники повествования (в более узком смысле проблематику точки зрения, разработанную в основном П. Лаббоком (259) и уточненную Н. Фридманом (138, 139, 140); немецкоязычной комбинаторной типологии Э. Лайбфрида (246), В. Фюгера (141), Ф. Штанцеля (339, 340, 341) и В. Кайзера (217), опирающейся на давнюю традицию нем. литературоведения разграничивать формы повествования от первого (Ich-Form) и третьего (Er-Form) лица: работы О. Людвига 1891 г. (260), К. Фридемана 1910 г. (137). Значительное воздействие на формирование Н. оказали также концепции чешск. структуралиста Л. Долежеля (111) и рус. исследователей Ю. Лотмана (19) и Б. Успенского (26).

Самым тесным образом Н. связана со структурализмом, недаром отправным пунктом для любого нарратолога служит ст. Р. Якобсона 1958 г., "Лингвистика и поэтика" (36), где он пред-

ложил схему функций акта коммуникации (см.: *актанты*). Особую роль сыграли труды фр. структуралистов А.-Ж. Греймаса (157, 158, 159), К. Бремона (63), Ц. Тодорова (348, 350, 351), Ж.-К. Коке (79), раннего Р. Барта (46, 47), пытавшихся "во всей массе рассказов, существующих в мире" отыскать единую "повествовательную модель, безусловно формальную, т. е. структуру или грамматику рассказа, на основе к-рой каждый конкретный рассказ рассматривался бы в терминах отклонений" от этой базовой глубинной структуры (47, с. 7). Эти поиски "логико-семант. универсальных моделей "повествовательных текстов" и привели к созданию той, по определению Г Косикова, "структурной поэтике сюжетосложения" от к-рой оттакаивались и к-рую под воздействием коммуникативных и рецептивно-эстетич. идей развивали дальше нарратологи, стремясь преодолеть структуралистское представление о замкнутости и автономности лит. текста и сместить акцент на те уровни функционирования текста, где четче всего проявляется его дискурсивный характер. Основные представители Н. (Р. Барт, Л. Долежел, Ж. Женетт, М. Баль, В. Шмид, Дж. Принс, С. Чэтман, Ю. Мюзарра-Шредер, Я. Линтвельт и др.) выявили и теоретич. обосновали иерархию повествовательных инстанций и уровней (см.: *повествовательные инстанции*), определили специфику отношений между повествованием, рассказом и историей. Иногда в рамках Н. выделяют специфич. направление — "анализ дискурса" относя к нему позднего Р. Барта, Ю. Кристеву, Л. Дэлленбаха, М. А. Пратт, М. Риффатерра, В. Бронзвара, П. Ван ден Хевеля, Ж.-М. Адама, Ж. Курте, К. Кебрат-Ореккиони и др.

Основное различие между этими двумя направлениями заключается в том, что первое в основном исследует нарративные уровни, а второе — дискурсивные. Смысл этого разграничения, отчасти условного, состоит в следующем. В первом случае в центре анализа — взаимодействие повествовательных инстанций на макроуровне худож. коммуникации лит. текста в целом. Этот макроуровень и образует комплекс иерархич. организованных нарративных уровней, каждому из к-рых соответствует своя пара отправителя и получателя (конкретный автор — конкретный читатель, абстрактный автор — абстрактный читатель, фокализатор — имплицитный зритель), выступающих в роли подуровней по отношению к макроуровню худож. коммуникации лит. текста. Все эти инстанции, как

правило, не реализуются в форме, непосредственно зафиксированной в тексте, а проявляются только косвенно и могут быть определены лишь на основе анализа своих "следов" в дискурсе. В известном смысле они находятся "над" текстом или "вокруг" него в виде "коммуникативной ауры" превращающей текст в феномен худож. коммуникации.

Во втором случае, т. е. когда речь идет об "анализе дискурса", в центре внимания — микроуровень различных дискурсов, наглядно зафиксированных в тексте. Таким образом, положение *нарратора*, *наррататора* и *актера* в рамках "дискурсивного анализа" уточняется как находящееся не столько на нарративных, сколько на дискурсивных уровнях. "Рассказ, — пишет Ван ден Хевель, — представляет собой самую наглядную поверхность нарративного дискурса. Здесь коммуникация основывается на дискурсах, высказанных нарратором и персонажами-актерами, слова к-рых цитируются нарратором. Комбинация этих двух дискурсов образует рассказ, повествовательное содержание к-рого составляет история, или диегезис, т. е. описываемый мир и мир цитируемый. Образованный таким образом рассказ сам является частью романного мира, рассказываемого локутором, т. е. *нарратором*, видимым или невидимым, эксплицитным или имплицитным, к-рый, в свою очередь, адресуется к своему собеседнику, нарратору, также способному быть эксплицитным или имплицитным" (358, с. 92, выделено автором).

Сторонники "дискурсивного анализа" в основном заняты исследованием внутритекстовой коммуникации, понимаемой ими как взаимоотношения разных дискурсов: дискурса текста и дискурса персонажей, дискурса о дискурсе (моего дискурса о моем дискурсе, моего дискурса о его дискурсе, его дискурса о моем дискурсе), дискурса в дискурсе (своем или чужом). Таким образом, в "дискурсивном анализе" изучается круг вопросов о рефлексивности и интертекстуальности худож. текста, близкий проблематике взаимоотношения "своего" и "чужого слова", как она была сформулирована М. Бахтиным (Ю. Кристева, Л. Дэлленбах, П. Ван ден Хевель).

И. П. Ильин

НАРРАТОР — фр. NARRATEUR, англ. NARRATOR, нем. ERZÄHLER — повествователь, рассказчик — одна из основных категорий *нарратологии*. Для современных нарратологов, разделяющих в данном случае мнение структуралистов, понятие

Н. носит сугубо формальный характер и категориальным образом противопоставляется понятию "конкретный", "реальный автор" В. Кайзер в свое время утверждал: "Повествователь — это сотворенная фигура, к-рая принадлежит всему целому литературного произведения" (216, с. 429); "в иск-ве рассказа нарратор никогда не является автором, уже известным или еще неизвестным, а ролью, придуманной и принятой автором" (217, с. 91). Впоследствии Р. Барт придал этому положению характер общепринятого догмата: "Нарратор и персонажи по своей сути являются "бумажными существами"; автор рассказа (материальный) никоим образом не может быть спутан с повествователем этого рассказа" (47, с.19).

Англоязычные и немецкоязычные нарратологи иногда различают "личное" повествование (от первого лица безымянного рассказчика или кого-либо из персонажей) и "безличное" (анонимное повествование от третьего лица). В частности, С. Чэтман предпочитает в последнем случае не употреблять термин Н. и называет этот тип повествования "ноннарративным", где функционирует "ноннаратор" (77, с. 34, 254). Франкоязычные исследователи, как правило, убеждены, что в принципе не может быть безличного повествования: все равно кто-то берет слово и ведет речь, и всякий раз, когда говорит персонаж, то тем самым роль повествователя передоверяется ему. В частности, швейцарская исследовательница М.-Л. Рьян, исходя из понимания худож. текста как одной из форм "речевого акта", считает присутствие Н. обязательным в любом тексте, хотя в одном случае он может обладать нек-рой степенью индивидуальности (в "имперсональном" повествовании), а в другом — оказаться полностью ее лишенным (в "персональном" повествовании): "Нулевая степень индивидуальности возникает тогда, когда дискурс Н. предполагает только одно: способность рассказать историю" (321, с. 518). Нулевая степень представлена прежде всего "всезнающим повествованием от третьего лица" классич. романа XIX в. и "анонимным повествовательным голосом" нек-рых романов XX в., например, Г. Джеймса и Э. Хемингуэя.

Рьян предлагает модель худож. коммуникации, согласно к-рой худож. повествование предстает как результат акта "имперсонализации" т. е. перевоплощения автора, передающего ответственность за совершаемые им речевые акты своему заместителю в тексте — "субституированному говорящему" повествователю. Это, по мнению исследовательницы, помогает

понять специфически "онтологическое" положение худож. произведения как мира вымысла одновременно и по отношению к миру действительности, и по отношению к своему создателю-автору: "Он не связывает себя убеждением, будто события, сообщаемые в повествовании, действительно имели место, хотя именно эти события сообщаются посредством того же самого типа предложений, к-рые мы обычно применяем, чтобы рассказать о действительном положении дел" (там же с. 519).

Таким образом, различие между персональным и имперсональным Н. заключается в том, что в первом случае, по Ръян, автор делает вид, будто он является кем-то другим, кто совершает речевые акты. Это помогает объяснить противоречие, к-рое возникает прежде всего при имперсональном повествовании между худож. дискурсом (т. е. между тем, что буквально говорится) и той картиной мира, что создается на этой основе. Здесь автор делает вид, будто он является кем-то, кто говорит определенные вещи об определенном мире, и затем приглашает читателя реконструировать истинное положение вещей, что заставляет читателя проводить разграничение между речью повествователя и подразумеваемой речью автора.

И. П. Ильин

"НОВАЯ КРИТИКА" — англ. "NEW CRITICISM" — наиболее влиятельная школа в англо-американском литературоведении XX в., зарождение которой относится к периоду первой мировой войны и является специфической реакцией на кризис либерального викторианского литературоведения конца XIX — начала XX в. Формирование неокритич. теории проходило в борьбе с основными направлениями критич. исследования литературы второй половины XIX в.: позитивизмом, импрессионистической критикой, культурно-исторической школой.

"Новые критики" оспаривали точку зрения, согласно к-рой иск-во объяснимо методами естественных наук, а детерминирующие факторы литературного творчества лежат в экономич., социальных и политич. условиях жизни человека. Утверждение, что гуманитарные науки имеют свои цели, свою систему организованных знаний, свои традиционные методы, явилось общей чертой, роднящей многообразные антипозитивистские теории литературной критики.

"Новые критики" не были согласны с положением импрессионистич. критиков и биографической школы, в соответствии с к-рым произведение иск-ва, будучи продуктом индивидуального

создателя, может быть объяснено биографией и психологией автора. Они выступили против объяснения литературного иск-ва через коллективные творения человеческого ума, не являющиеся непосредственно эстетическими, — такие, как история идей, история культуры, теология.

Методам литературоведения XIX в. "новые критики" противопоставляли теории, сводящиеся к восприятию произведения иск-ва как чисто эстетич. явления. Главной задачей литературоведения провозглашалось разработка методики аналитического чтения и на его основе формально-стилистического толкования текста литературного произведения. В основу исследования был положен изолированно взятый текст. Утверждалось, что значение написанного может быть понято лишь путем тщательного изучения внутренней структуры произведения, принципов ее организации, поэтической образности. Произведение иск-ва объявлялось автономно существующей органической структурой, ценность к-рой заключена в ней самой, в самом факте ее существования; искусство — не отражение и познание действительности, а средство и цель "эстетического эксперимента"

"Н. К." претерпела длительную эволюцию, пройдя через несколько этапов развития. 1910-е годы отмечены деятельностью предтеч "Н. К." Дж. Э. Спингарна, Т. Э. Хьюма. В 20-е годы Т. С. Элиот, А. Ричардс, У. Эмпсон в Англии, а также *фьюджитивисты* и аграрианцы, прежде всего Дж. К. Рэнсом и А. Тейт, в США начали выступать с идеями, к-рые десятилетие спустя сформировали фундаментальные основы "Н. К." как теоретико-литературной школы.

В 30—40-е годы были написаны основные теоретич. работы "Н. К.": "Новая критика" (1941) (302) и "Субстанция мира" (1938) (304) Дж. К. Рэнсома, "Реакционные очерки" (1936) (345) А. Тейта, "Понимание поэзии" (1938) (356), "Понимание прозы" (1943) (355) Кл. Брукса и Р. П. Уоррена. Была подготовлена почва, на к-рой в 40-50-е годы стала строиться почти вся система университетского обучения и литературоведческая периодика. У "Н. К." появились свои печатные органы: в Англии — журналы "The Criterion" (1922-1939, гл. ред. Т. С. Элиот), "Scrutiny" (1932-1953, возглавлялся Ф. Р. Ливисом); в США — "Southern Review" (1935-1942, гл. ред. К. Брукс, Р. П. Уоррен); "Kenyon Review" (1938-1959, гл. ред. Дж. К. Рэнсом); "Sewanee Review" (1944-1945, гл. ред. А. Тейт). К концу 40-х годов число исследователей, разде-

ляющих неокритич. идеи, сильно возросло. Школа была представлена такими новыми именами, как Р. П. Блекмур, Р. Уэллек, У. К. Уимсатт, А. Уинтерс, К. Берк.

В 50-е годы "Н. К." теряет свою "революционную ауру", но все еще является главным направлением в литературоведении США. Издаются крупнейшие теоретич. работы: "Теория литературы" Р. Уэллека и О. Уоррена (1949), "Словесная икона" У. К. Уимсатта (1954) (372), "Новые защитники поэзии" М. Кригера (1956) (228), "Литературная критика: Краткая история" (1957) К. Брукса и Уимсатта (369).

Идеи "Н. К." воспринимаются вторым и третьим поколениями ее адептов. Одновременно представители старшего поколения начинают постепенно выходить за ими же очерченные теоретич. рамки школы. И первым среди них был Т. С. Элиот, к-рый в это время написал серию социально ориентированных литературно-критических работ. Ф. Р. Ливис погрузился в проблемы культуры, А. Уинтерс сделал акцент на изучении морально-этических проблем и т. п. Последовательными "новыми критиками" старшего поколения оставались Дж. К. Рэнсом, А. Тейт и К. Брукс, наиболее продуктивный и влиятельный среди них.

В 50—60-е годы "Н. К." выступает по преимуществу в эклектическом единстве с такими направлениями литературной критики, как мифологическая школа и экзистенциалистская критика. Она перестает восприниматься как оригинальная школа, продуцирующая новые идеи и методы.

В 70-е годы американская "Н. К." утрачивает свое лидирующее положение, которое она занимала в литературоведении США свыше 50 лет. Столь длительное господство она сохраняла потому, что являлась единственным критич. методом, обучение к-рому в течение многих лет входило и входит до сих пор в обязательный курс программы американских ун-тов и колледжей.

В течение первых трех десятилетий XX в. литературная критика в США вообще не была связана с деятельностью высших учебных заведений. Официальное учреждение ее в ун-тах и колледжах началось именно с деятельности "Н. К." Дж. К. Рэнсом, К. Брукс, Р. П. Уоррен и многие их единомышленники вели преподавательскую деятельность. Аллен Тейт, Р. П. Блекмур были членами Американской академии искусств и наук. Таким образом, "новые критики" не только

создали литературно-критическую школу, но и произвели реформу в педагогике.

В 80-е годы для подавляющего большинства ученых "Н. К." является "собственно литературной критикой", сущностью литературной критики как таковой. Подобная трансформация литературоведческой школы, приобретение ею культурного status quo выпала на долю именно "Н. К." и такова ее сегодняшняя фаза развития.

Последним выдающимся выразителем идей "Н. К." является профессор Калифорнийского ун-та Марри Кригер, который в 70-80-е годы последовательно противопоставляет формалистич. в основе своей идеи "Н. К." *деконструктивизму*.

Предтечей "Н. К." в США был Джоэл Элиас Спингарн (1875—1939). Его выступления образуют связующее звено между поздневикторианским эстетич. методом изучения лит-ры и текстуально-аналитич. методом неокритицизма. В пророческой по названию лекции "Новая критика" (1911) Спингарн призвал к радикальной переоценке методов импрессионистического и позитивистского литературоведения и изложил некоторые концепции, позднее развитые неокритицизмом. Он почти дословно пересказал основные положения работы итал. филолога Б. Кроче "Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика" (1902) (17) и не отрицал этого влияния, считая себя учеником Кроче.

Импрессионистический критик, по Спингарну, постоянно отстраняется от художественного произведения, чтобы сосредоточить внимание на себе самом и своих чувствах. Исторический метод "уводит нас от произведения искусства в поисках среды, эпохи, социальной принадлежности поэтической школы" По теории Кроче, произведение иск-ва — это чистый феномен сознания. "Оно относится не к сфере вещей, а к деятельности человека, к сфере его духовной энергии" Эстетич. факт всецело исчерпывается выразительной переработкой впечатлений. "Как только мы добились внутреннего слова, с ясностью и живостью восприняли какую-либо фигуру или статуя, обрели музыкальный мотив, выражение родилось и осуществилось полностью, и ни в чем другом нет никакой надобности" (17, с. 57).

Критик, как считают Кроче и Спингарн, призван вслед за художником испытать рождение в себе идентичного выражения. Он должен внутренне переработать впечатление, полученное от прочтения произведения, и найти для него выражение,

создав в своем воображении новое, но адекватное вызвавшему его произведение иск-ва. Уже здесь заложено понимание произведения иск-ва как имманентно существующей автономии. Реальность, или "материя", понимается как "смутная психическая масса ощущений", необработанные впечатления. В "эстетическом факте" эти ощущения перерабатываются и оформляются посредством активного начала — интуиции. "Эстетический факт представляет собой, таким образом, форму и только форму".

Следуя за Кроче, Спингарн провозглашает также идентичность "творческой деятельности" писателя и "судящей деятельности" критика. У Кроче "судящая деятельность" называется вкусом, творческая — гением. Аналогичные термины использует и Спингарн. Деятельность писателя и деятельность критика он считал актом "творческого духа" чем-то существующим идеально. Между тем все остальные американские "новые критики" так или иначе пытались идеальный творческий акт превратить в практический, дать понятию прекрасного физическое существование.

Для Т. Э. Хьюма (1883-1917), одного из первых англо-американских неокритиков, интуиция принимает лингвистич. форму, он даже делает ее зависимой от языка. В этом отношении Хьюм — более типичный "новый критик" чем Спингарн. Он пытается объединить понимание произведения иск-ва как чистого феномена сознания и его понимание как определенной языковой структуры. Он хочет видеть воображение запечатленным в словах для того, чтобы оно могло реально существовать. Беря за основу внутреннюю "умственную активность" художника, он судит о возможностях этой активности исключительно по результатам ее функционирования в языке.

Наиболее ярко дуализм неокритицизма на ранних этапах его развития проявился в работах Т. С. Элиота. Теоретич. выступления Элиота 10—20-х годов касаются двух главных проблем — концепции *распада цельности мировосприятия* (dissociation of sensibility) и концепции *объективного коррелята* (objective correlative). Как и у Кроче, поэт, обладающий цельностью мировосприятия (unity of sensibility), у Элиота способен осуществлять в уме интеграцию эмоций и интеллекта и благодаря этому формировать законченные по форме образы, всплывающие из неорганизованной массы ощущений.

Но Элиота не удовлетворяет только такая внутренняя сторона творч. процесса создания произведения иск-ва. По Элио-

ту, поэт для выражения состояний ума и чувств ищет словесный эквивалент (objective correlative). Знакомую нам по Кроче "теорию выражения" Элиот (как и Хьюм) переносит в сферу лингвистич. существования.

На эстетич. теорию "Н. К. доктрина объективного коррелята" Элиота повлияла своей прямой связью с его так называемой безличной "имперсональной теорией искусства" Элиот различает эмоции, выраженные через "объективный коррелят" в искусстве, и эмоции, испытываемые поэтом или читателем в жизни. Сущность эмоции Элиот понимает так же, как Кроче. По Элиоту, поэт не выражает себя, свою личность, он особый посредник (medium), в котором "впечатления и опыт комбинируются неожиданным способом" У Кроче читаем: "чувствительность или страстность относится к той богатой материи, которую артист поглощает своим психическим организмом; нечувствительность или спокойствие относятся к форме, при помощи которой он преодолевает чувственный и эмоциональный хаос и господствует над ним" (17, с. 25). Разница состоит лишь в том, что форма для неоромантика Кроче существует не физически, а идеально.

Неоклассик Элиот превращает "внутренний эстетический факт во внешний" с помощью реального "посредника" — "объективного коррелята" Неопозитивистскую доктрину языка Элиот, как и Хьюм, переносит на почву популярной в первой четверти XX в. "теории выражения" Из их слияния он стремится дать рождение новому классицизму в эстетич. теории иск-ва. Эклектич. сочетание неоромантич., неоклассич. и неопозитивистских концепций в эстетич. теориях Хьюма и Элиота характеризует их как типичных представителей "новых критиков" 20-х годов.

"Н. К." начинают считать школой с деятельности Айвора Ричардса (1893—1979). Главная задача Ричардса — также исследование языка поэзии. Но он подходит к ней, пользуясь достижениями новейших наук — современной психологии и семантики. Подобно Элиоту, Ричардс убежден, что поэзия способствует "цельности человеческого восприятия" Чем больше психологич. импульсов вызывает произведение иск-ва, тем оно значительнее. Ключом, позволяющим автору вызвать желаемую им комбинацию импульсов, является правильно найденное слово. Однако каждое отдельное слово в литературном произведении осмысливается только благодаря функционированию его в общем контексте произведения. Взаимодействие

контекстов — базис ричардовского семантич. подхода к произведению иск-ва. Механизм этого взаимодействия определяется тем, что, с одной стороны, каждый читатель привносит в произведение свой комплекс контекстов, естественно, не контролируемых автором, а с другой стороны, — в слова литературного произведения содержатся контексты, которые автором контролируются. Результат взаимодействия тех и других контекстов таков, что каждый читатель воспринимает произведение неповторимо, иначе, чем автор, чем каждый другой читатель. Ценность произведения иск-ва состоит для Ричардса в функциональной роли отдельных элементов, способствующих получению цельного контекста импульсов. Цельность контекста провозглашается органической, стоящей выше простой суммы частей. Воспринять эту цельность можно лишь путем многократного, тщательного прочтения текста произведения.

Вместе с антиромантич. критикой Элиота и Хьюма текстуально-аналитич. критика Ричардса определила общее направление исследований группы *фьюджитивистов* — литераторов, объединившихся в 20-е годы вокруг журнала "Беглец" ("The Fugitive"). Деятельность фьюджитивистов — это то методологически оформленное направление американской литературно-критич. мысли, та "новая критика", которая в дальнейшем дала этому направлению терминологич. определение и позволила заключить слова "новая критика" в кавычки. Руководители и наиболее активные члены этой группы — Дж. К. Рэнсом, А. Тейт, Р. П. Уоррен, Д. Дэвидсон, позднее присоединившийся к ним К. Брукс.

В 20-е годы эта группа выросла из антагонизма "вульгарному экспансионизму" и индустриализму нового Юга, к 30-ым годам она подготовила аграрный ответ социальному кризису, и это сделало ее поэтов и критиков активными интеллектуальными вождями Юга. В 40-е годы фьюджитивисты создали безразличную к социальным волнениям и более или менее однородную эстетич. теорию, получившую название по одноименной работе Рэнсома "Новая критика" (1941). Название сразу было принято в литературных кругах, оно уже носилось в воздухе с 1911 г., когда Спингарн опубликовал свою лекцию. К фьюджитивистам подключилось большое число литературных критиков, поэтов и прозаиков. У "Н. К." появляются свои печатные органы.

Благодаря деятельности фьюджитивистов с 1935 г. центр активности "Н. К." переместился из Англии в США. Амери-

канские "новые критики" этого периода не были достаточно оригинальными. Они стремились синтезировать неокритич. идеи Элюта, Хьюма, Ричардса, У Эмпсона. Отсюда эстетич. и философский эклектизм американской "Н. К." Но американцам удалось достичь известного синтеза различных влияний. Это и позволяет исследовать их творч. деятельность как определенное направление в развитии литературно-критич. мысли США и как методологию.

Общим и основным положением неокритич. теории иск-ва является *тщательное прочтение* (close reading), замкнутое исследование текста художественного произведения. Взятый изолированно от явлений действительности и жизни писателя, текстуально-аналитич. метод исследования произведения — базис неокритич. анализа. Подход любого из осуждавшихся неокритиками традиционных методов литературоведения конца XIX — начала XX в. отвергается ими на том основании, что он "отрицает автономию художника как человека, который поглощен художественным объектом как таковым, и автономию этого объекта как существующего для своей собственной цели" (301, с. 463). Рэнсом утверждает, что, вобрав в себя те или иные жизненные материалы, произведение иск-ва в дальнейшем своем существовании теряет все связи с действительностью и живет по собственным законам как некое самодовлеющее целое. Для "новых критиков" произведение иск-ва существует автономно. И ценность его не в том, что оно несет в себе богатство и разнообразие объективного мира в конкретно-чувственной форме, не в том, что в этой неповторимой форме заключены значение, смысл, идея, а в самом факте его существования. Как говорил американский поэт Арчибальд Маклиш, "произведение должно не означать, а быть". Среди "новых критиков" тезисно это положение закрепил А. Ричардс: "Важно не то, о чем говорит произведение, важно, что оно существует". Произведению иск-ва дается онтологический статус. Оно существует в определенной структуре как чистый и замкнутый в себе факт познания. Эту структуру и предлагается исследовать критику.

Методологич. задача критика — отыскание "способа существования" (mode of existence) структуры произведения. В поэзии "способом существования" такой структуры объявляются ритм, метр, эвфония; в прозе — *пространственная форма, точка зрения, сценическая организация материала* и т. п.

Структура произведения может существовать как особая организация образов, символов, предстать в форме мифа.

Основополагающие принципы неокритич. теории сводятся к следующему.

1. Произведение иск-ва — объект, а не сообщение.

2. Как объект произведение иск-ва существует отдельно от художника, как "брошь от ювелира"

3. Произведение иск-ва, существующее как объект независимо от художника, имеет органичную и целостную структуру.

Первый принцип неокритич. теории — это вывод из принятой "новыми критиками" попытки "оправдать поэзию внутри научной ориентации XX в." Дж. К. Рэнсом рассматривал внимательную к деталям поэзию как плоть опыта, наполняющего чистый скелет научных концепций. Поэзия — это "субстанция мира" Взаимоотношение идеи и детали в произведении иск-ва представляет онтологич. знание о мире, дает мир "в миниатюре" и является тем самым инстанцией универсальной онтологии. Иными словами, произведение иск-ва дает нам знание. Характер знания определяется специальной неокритич. доктриной поэзии как знания (*poetry as knowledge*). Опираясь на Канта, Кл. Брукс, Р. П. Уоррен, Р. Блекмур и другие утверждают, что сама действительность представляет собой определенную структуру норм. О ней якобы и дает знать произведение иск-ва "органической концентрацией на действительном опыте" Познание действительности осуществляется с помощью *органической формы* — такова сущность неокритической концепции "поэзии как знания"

Концепция "органической формы" — самая популярная и самая противоречивая во всей неокритич. теории. Взятая в отрыве от общей методологии неокритицизма, она сулила глубокое проникновение в поэтич. произведение. В статье "Ирония как принцип структуры" (1937) К. Брукс писал: "Отдельные элементы художественного произведения связаны друг с другом не как цветы в букете, а как части цветущего растения" (69, с. 85). Анализ произведения иск-ва должен начинаться с более сложных единиц, чем диада формы и содержания. Он должен начинаться с критики онтологической структуры, с критики, которая трактует произведение иск-ва как имеющее совершенно независимый и замкнутый "способ существования" (*self-contained mode of existence*), как утверждал Рэнсом. В свете восприятия "новыми критиками" произведения иск-ва как автономно существующего "эстетического объекта"

и следует рассматривать этот способ сосуществования формы и содержания в произведении иск-ва. Для "Н. К." (прежде всего для К. Брукса, наиболее отчетливо зафиксировавшего теорию "органической формы" в своих работах) именно "органическая форма" послужила концепцией, с помощью которой удалось синтезировать различные взгляды и таким образом избежать определенной доли упреков в чрезмерной эклектичности.

У К. Брукса воспринятые им концепции Кроче, Хьюма, Элиота, Ричардса слились в методологию более четко, чем у других. Он создал свою теорию иронии, которая оказала сильное влияние на всю практику "Н. К." в США.

В контекстуальные отношения между произведением и читателем, о которых говорил Ричардс, Брукс включает требование Хьюма о свежести поэтич. лингвистич. выражения, об исключительности словарного запаса художника, направленного против фиксированных форм языка, диктующих фиксированные мысли. Кроме того, Брукс переносит ричардсовскую дискуссию из плоскости отношений между произведением иск-ва и читателем в отношения между произведением искусства и действительностью. Отсюда видимость признания связи произведения иск-ва с действительностью, которая в сочетании с рассуждениями об "органической форме" иск-ва вызвала благосклонность к "Н. К." самых разных литературоведов.

Структурную сложность художественного произведения Брукс противопоставляет так называемой *ереси парафразы*, или любым попыткам свести поэтич. произведение к его смысловой основе. Произведение правдиво, говорит он, когда найден его *объективный коррелят* — совокупность слов и знаков, при прочтении которых всплывает искомый комплекс эмоций и мыслей. Не отрицая заимствований у Элиота, Брукс, однако, не без влияния со стороны Ричардса, трансформирует элиотовскую концепцию "объективного коррелята" в контекстуальную теорию: содержание произведения испытывает влияние контекста и в зависимости от него модифицирует смысл.

Если Элиот в своей концепции "объективного коррелята" предстал как неоклассик, то Брукс в своей контекстуальной теории — формалист. Он поглощен не столько поисками адекватного словесного "посредника" для выражения эмоций в искусстве, сколько особой организацией языка ради спасения его от "истощенности" повседневного употребления. Этой цели служит ирония. Она — организующий принцип всего контекста произведения. Произведение иск-ва для Брукса — органиче

ская контекстуальная структура нефиксированных форм языка, получаемых благодаря связанности отношениями иронии и ее вариантов: парадокса, двусмысленности, многозначности и т. д. Согласно теории К. Брукса, сущность произведения иск-ва — это контекстуальная согласованность его элементов, противостоящая действительности в своей онтологической самодовлеющей целостности. Содержание — лишь рядовой элемент, зависящий от давления контекстуальной структуры, а не определяющий ее. Содержание — не идейно-тематическая основа произведения, закреплённая в определенной форме, а либо один из структурных элементов формы, либо органич. структура целого произведения. Последний случай считается идеальным. В нем якобы достигнута абсолютная идентичность формы и содержания; таким образом, категория содержания полностью подменена формой. Впрочем, примеры такого рода произведений "Н. К." смогла отыскать лишь в модернистском иск-ве, в качестве теоретич. параллели к-рого она и выступает.

Итак, американская "Н. К." рассматривает художественное произведение как "эстетический объект". Выраженный с помощью "поэтического языка" "эстетический объект" существует независимо от своего создателя и окружающей его обстановки в разных структурных вариантах "органической формы". Обладая онтологич. статусом, произведение иск-ва дает посредством этой формы уникальное знание о мире. Путь овладения этим знанием — познание самой структуры, т. е. отыскание способа ее существования. Предлагаемая "Н. К." методологич. задача структурного анализа сводится к выявлению в произведении иск-ва так называемого органического центра, где происходит как бы высшее слияние формы и содержания. Все элементы произведения оцениваются в связи с этим как имеющие направленность и скорость. Точка схождения этих "векторов", закреплённая пространственно в структуре произведения, объявляется средоточием "центра значения" его.

"Н. К." получила определенное развитие и в других странах, прежде всего в Италии и Франции. Представители европейской "Н. К." дают иную картину ее истории и источников возникновения по сравнению с генезисом ее англо-американского варианта, но несомненное методологическое родство ветвей "Н. К." определялось общностью целей, задач и принципов подхода ее адептов к анализу художественного произведения.

В Италии самые убежденные сторонники "Н. К." как в США и Англии, представлены университетской профессурой. Во Франции, напротив, университетские ученые наиболее яростно нападали на "Н. К." В своем чистом виде французская "Н. К." просуществовала около полутора десятилетий. Наиболее ценны ее исследования в области сюжетосложения. В 70-е годы она перестала выдвигать методологически оригинальные идеи и претерпела значительные изменения. Французская "Н. К." в лице Д. Тодорова и Р. Барта выделяла в качестве специфич. предмета науки о литературе универсальные законы построения литературной формы, некую всеобщую "морфологию" литературы. "Н. К." США такую задачу перед собой не ставила.

Е. А. Цурганова

ОБЪЕКТИВНЫЙ КОРРЕЛЯТ — англ. OBJECTIVE CORRELATIVE — понятие, введенное в литературно-критич. обиход Т. С. Элиотом в ст. "Гамлет и его проблемы" (1919) (118) как определение способа художественного выражения эмоции. О. К., по Элиоту, обозначает "сочетание предметов, ситуацию, цепь событий, которые являются формулой конкретной эмоции; стоит лишь описать внешние факты, вызывающие определенные переживания, как эта эмоция незамедлительно возникает" (122, с. 145). О. К. переносит центр внимания с субъекта на объект творчества, с поэта — на произведение как структуру. Поскольку поэт не может передать читателям свои эмоции или представления непосредственно, должен быть некий "посредник". Таким образом осуществляется взаимодействие между автором и читателем, объективируется то, что "хотел сказать автор", делается антиромантич. акцент на проблемах мастерства. Еще одно определение О. К. содержится в ст. Элиота "Метафизические поэты" (1921), где говорится о том, что английские поэты-метафизики начала XVII в. "в лучших своих образцах старались найти словесный эквивалент для состояний ума и чувства" (119, с. 198).

О. К. — своеобразная квинтэссенция того, что Элиот, наряду с Т. Э. Хьюмом и Э. Паундом, постиг в теории и практике французских символистов, утверждавших, что поэзия не выражает эмоции непосредственно, эмоции нужно вызывать опосредованно различными способами. По Малларме, основа поэзии — не идеи, а слова; он исследовал потенциальные возможности слов, взаимодействие к-рых воспринимал как

своего рода балет или музыкальное построение; назвать объект — значит разрушить три четверти наслаждения, рождаемого поэтич. намеком на объект. Паунд, отдавая должное символизму, писал о необходимости "намечать, намекать, вызывать ассоциацию, сгустивать", а не "изображать".

Исследователи находили истоки понятия О. К. у Э. Паунда, У. Уитмена, Ш. Бодлера, американского художника Вашингтона Элстона, у Дж. Сантаяны, Э. Гуссерля, Ф. Ницше, У. Пейтера, С. Т. Колриджа, М. Арнолда, Ф. Г. Брэдли, в древнеиндийской эстетике. Некоторые критики определяют О. К. как создание образа или ряда образов, выражающих эмоцию персонажа, поэта или их обоих. Например, образ "я вымерил свою жизнь кофейными ложками" в "Пруфроке" самого Элиота и даже стихотворение в целом рассматривают как О. К., выражающий свойственное и Пруфроку, и Элиоту чувство тщеты, суетности, пустоты бытия. В такого рода интерпретациях предполагается, что О. К. — нечто, само выражающее эмоцию. На самом деле О. К. — описание, изображение ситуации, мотивирующей эмоцию героя в стихотворении или драме, эмоцию, к-рая отличается от эмоций и поэта, и читателя. Отчаяние Гамлета — его эмоция, О. К. — ситуация, мотивирующая ее, — смерть отца и замужество матери. Элиот расценивал "Гамлета" как художественную неудачу, считая, что эмоции Гамлета по своему масштабу и последствиям неадекватны реальным событиям.

По существу, Элиот искал пути установления в поэтич. произведении гармоничного равновесия между чувствами и эмоциями протагониста и строгой, конкретной мотивировкой их. Он стремился к перенесению в поэзию принципа драмы, где все построено на ~~показе~~ событий, а не рассказе о них, часто способствующем возникновению неадекватных эмоций. О. К. стал для Элиота основой его неоклассической *имперсональной теории поэзии*, основные принципы к-рой были намечены в эссе "Традиция и индивидуальный талант" (1917): "Поэзия — это не свободное излияние эмоций... не выражение личности, а бегство от нее" (122). О. К. — своеобразная узда, сдерживающая в стихотворении немотивированные обстоятельства эмоциональные порывы героя и — в конечном итоге — автора, способствующая "укрошению" романтич. эмоций и субъективных излияний "личности" в поэзии.

Нечто аналогичное имел в виду К. С. Станиславский, призывая актеров "играть" не чувства, а воспроизводить обстоятельства, в которых они возникают.

Концепция О. К. была широко принята "новыми критиками". Ее разделяли Дж. К. Рэнсом, А. Уингерс, Э. Вивас, многие шекспироведы.

Т. Н. Красавченко

ОРГАНИЧЕСКАЯ ФОРМА — англ. ORGANIC FORM — одно из ключевых понятий "новой критики". Восходит к эстетике Колриджа, который разработал ее в противовес идее нормативной "механической формы" эпохи классицизма. Колридж, в свою очередь, обыгрывал изложенную Платоном в "Федре" мысль Сократа об аналогии между течением речи и ростом растения, а также опирался на понятие энтелехии у Спинозы, идеи Канта о соотношении воображения и фантазии, натурфилософскую максиму Шеллинга о примирении "неба, земли и духа" "Лекции о драматическом искусстве и литературе" Авг. Шлегеля.

В "Biographia literaria" (1817, гл. XIV) "Лекциях о Шекспире" опубликованных в 1930 г. и ставших откровением для американских неокритиков-фьюджитивистов, Колридж как романтик исходит из убеждения, что каждая частица природы несет в себе свойства всей Вселенной. Каждое истинное литературное произведение, плод "магической силы" воображения, является точным соответствием природе ("подлинному первохудожнику") — живым организмом, развивающимся из основы, априорной "цели". Стихотворение "растет" — "части взаимно дополняются и поясняют друг друга, а вместе они делают замысел метрически организованного произведения органическим и способствуют его осуществлению". Взаимопроникновение частей в целом как одновременности, тождественность "духовного" и "материального", цели и средств (каждый поэтический элемент несет сверхнагрузку) Колридж называет "органической целостностью" (organic unity). "Игра ума" или "конструктивная философия" таящая целое, сулит, по мысли Колриджа, особое наслаждение читателю, следящему не столько за описанием, сколько за художническим самопознанием, зигзагообразным путешествием авторской мысли, а потому постоянно вынужденному быть внимательным к самому процессу чтения.

Применительно к прозе мысли, созвучные натурфилософским рассуждениям Колриджа о сути поэзии как знания, были развиты Г Джеймсом в программном эссе "Искусство прозы" (1884) и предисловиях к томам своего нью-йоркского собрания сочинений 1907-1909 гг. Романтическая эстетика Колриджа корректируется у Джеймса литературным позитивизмом Флобера и Дж. Элиот.

Для Джеймса роман — эстетический феномен, стимул созерцания, символической активности человеческого сознания. Опыт писателя он предлагает оценивать "по форме... уже после того, как она состоялась" (10, с. 132), роман существует "органически", по своим внутренним законам, не зависящим от автора. Произведение должно оцениваться "неутилитарно", по тому, как оно сделано, а не по тому, о чем оно рассказывает. Художник занят не действительностью как таковой, а осмыслением характера ее восприятия. Опыт восприятия — это "огромное чувствилище, нечто вроде гигантской паутины, сотканной из... нитей, протянувшихся через пределы сознания и захватывающих в себя каждую частицу бытия" (10, с. 134). Перерастание восприимчивости в воображение осуществляется посредством формы, важнейшего сюжетобразующего начала. Соответственно единственная объективная задача критика сводится к оценке качества воплощения формы как упорядоченного языкового опыта, внутри которой части "перетекают друг в друга, оставаясь тесно связанными элементами единой системы выражения" (10, с. 135), таким образом, что любое звено (диалог, деталь, фигура умолчания) равнозначно целому тексту. "По мере того как идея, пронизывая роман и сообщая ему контуры, оживляет его, а каждое слово, каждая запятая работают непосредственно на общий эффект, мы теряем ощущение сюжета (...) Сюжет и роман, как идея и форма, служат иглой и ниткой..." (205. с. 21). Единство формы достигается в языке. Быть воспринятым — значит получить языковую реальность, стать, по выражению Колриджа, "вещью" Это становление, "самовыражение языка" "образцовость" говорят о художнике "помимо" художника, об особой, не миметической, близости искусства и жизни.

Огромное влияние на "новую критику" оказала работа Б. Кроче "Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика" (1894). Под содержанием, — по его терминологии, "материей" — Кроче понимает необработанную эстетически эмоциональность или впечатления, под формой — духовную

активность, интуицию, выражение. Содержание становится эстетическим после преобразования его с помощью интуиции. В эстетическом же содержании (или теперь уже "эстетическом факте") нет двух элементов, форма и содержание в нем идентичны. Эстетическое содержание и есть форма искусства, и есть выражение. Часто, пишет Кроче, критики называют "содержанием выражение или внутренний факт (для нас являющийся уже формой), а формой... мрамор, краски, ритм, звуки (для нас являющиеся уже не формой), таким образом, они рассматривают физический факт как форму, которая может быть присоединена или не присоединена к содержанию" (17, с. 57).

Эти идеи в рамках англоязычной культуры были развиты Т. Э. Хьюмом (статьи "Романтизм и классицизм", "Современное искусство и его философия" из посмертно опубликованного Г Ридом сб. "Рассуждения" 1924 г.). Хьюм стал одним из непререкаемых авторитетов для Т С. Элиота и первого поколения американских "новых критиков". Он был убежден, что суть поэзии не в передаче "спешащего" чувства, а в созидании компактного образа как спустившегося до "значения" (meaning) "интуитивного языка". Хьюм настаивал на лингвистической реализации интуиции. Поэзия — это язык, нагруженный значением до предела. Отчуждаясь в языке, стихотворение представляет себя автору.

В "новой критике" понятие О. Ф. наиболее последовательно разрабатывали К. Брукс и Р. П. Уоррен в работах "Понимание поэзии" (1938) и "Понимание прозы" (1949). Они придерживались колриджевской формулы: "Произведение искусства всегда необходимо трактовать как органическую систему отношений, поэтичность не должна пониматься коренящейся в одном или нескольких поэтических фактах, взятых вне зависимости друг от друга" (356, с. XV). Они отвергают констатированную еще Аристотелем дихотомию формы и содержания в искусстве, снимая ее понятием О. Ф. Анализ произведения начинается для "новой критики" с восприятия произведения как органической онтологической структуры, имеющей автономный способ существования.

Для Дж. К. Рэнсома "процесс слияния ритма и смысла и есть органический поэтический акт, поскольку он включает в себя все наиболее важные компоненты поэзии" (22, с. 179). Однако соответствие между развитием семантических и фонетических структур всегда неполно. "Фраза" — в одно и то же время и

отрезок в развитии темы, и определенный элемент ритма, результат взаимной коррекции, "компенсации" "силового поля" К. Брукс рассматривает поэзию в качестве особого модуса знания, язык которого, в отличие от абстрактного языка науки, сводящего все к категориям, воплощает новую реальность (см. *поэзия как знание*). Не существует двух одинаковых парафраз. Смысл каждой метафоры раскрывается только функционально, в контексте органических связей стихотворения. Видоизменение части под "давлением" целого Брукс называет "иронией" "Части стихотворения связаны друг с другом не как цветы в букете, а как цветки на разных ветках одного дерева, для чего необходимы и крона, и стебель, и невидимые глазу корни" (69, с. 87). Произведение для Брукса — органическая контекстуальная структура нефиксируемых форм языка. Изучение иронии и ее основных вариантов — парадокса, двусмысленности — важная задача критики. "Форма" способна быть шире "сообщения"

В. М. Толмачев

ПЕРСОНАЖ — фр. PERSONNAGE, англ. CHARACTER, нем. PERSON, FIGUR — по представлениям *нарратологии*, сложный, многосоставной феномен, находящийся на пересечении различных аспектов того коммуникативного целого, каким является худож. произведение. Как правило, П. обладает двумя функциями: действия и рассказывания. Таким образом, он выполняет либо роль *актера*, либо *рассказчика-нарратора*.

Г. Джеймс обозначал П. в роли нарратора как "историка" или "субъекта" а в роли актора — как "героя" или "объекта" (204). Немецкоязычные теоретики Л. Шпитцер (338), Э. Леммерт (242), Ф. К. Штанцель (340) различают "повествующее Я" (*erzählendes Ich*) и "переживающее" "испытывающее Я" (*erlebendes Ich*). Соответственно Б. Ромберг (315) различает "narrating I" и "experiencing I" Во франц. нарратологии общепринята терминология, восходящая к Жюльетту: "я-рассказывающее" и "я-рассказываемое" (*je-narrant / je-narré*).

В свою очередь, "я-рассказывающее" в соответствии со значительностью той роли, к-рую оно играет в истории, может в ней функционировать как протагонист ("автодиетический нарратор" у Жюльетта, 144, с. 253; "Я как протагонист" у Н. Фрийдмана, 140, с. 126-127; и "нарратор-главный персонаж" у Ромберга, 315, с. 58-61) — например,

Марианна в "Жизни Марианны" Мариво, Печорин — автор той части "Героя нашего времени" к-рая носит название "Журнал Печорина"

Это же "Я-рассказывающее" может выступать и в качестве актора — персонажа второстепенного значения, играя роль "свидетеля" ("наблюдатель" "свидетель" Женетта, 144; "Я как свидетель" Н. Фридмана, 140; "нарратор-второстепенный персонаж" Ромберга, 315), — например, доктор Уотсон, рассказывающий о подвигах Шерлока Холмса.

И. П. Ильин

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ИНСТАНЦИИ — фр., англ. INSTANCES, нем. INSTANZEN. — В зависимости от установки исследователей на структуралистские, структурно-коммуникативные или рецептивно-эстетические теоретич. предпосылки получают различные терминологич. уточнения — инстанции нарративного лит. текста, рассказа, дискурса или разных категорий автора и читателя. Среди совр. нарратологов нет единого мнения о количестве П. И.: от четырех обязательных до восьми, включая четыре "факультативных" причем каждая из них у различных исследователей может получать дополнительную дифференциацию, расщепляясь до бесконечности (см.: *нарративная типология*). Особенно это касается категории читателя (конкретный, или реальный, абстрактный, или имплицитный, эксплицитный, виртуальный, идеальный, несостоятельный, предполагаемый, имманентный, интенциональный, концептуальный, фиктивный, продуцированный, воображаемый, информированный, архичитатель и т. д.).

Собственно, проблема разграничения различных типов вне-текстовых читателей выходит за пределы интересов *нарратологии* в узком смысле слова и является прерогативой *рецептивной эстетики*. Однако в совр. условиях, когда в литературоведении происходит процесс активного взаимовлияния разных подходов, принципов и методик анализа, осуществить такое разграничение в конкретных теориях какого-либо литературоведа не всегда представляется возможным. Например, концепции нарратолога В. Шмида (327), Дж. Принса (297) по проблематике охватываемого круга вопросов затрагивают и рецептивно-эстетич. тематику. С другой стороны, Х. Линк в своей влиятельной работе "Рецептивное исследование: Введение в методику и проблематику" (253) значительную ее часть отвела объяснению основных положений нарратологии как

необходимого введения в собственно рецептивную проблематику.

Основные П. И., выступающие в роли членов коммуникативной цепи, по к-рой осуществляется "передача" худож. информации от писателя к читателю, находящихся на противоположных полюсах процесса худож. коммуникации, — это, во-первых, реальные автор и читатель, находящиеся на внетекстовом уровне, и, во-вторых, многочисленные внутритекстовые инстанции. Нарратологи исходят из убеждения, что на каждом повествовательном уровне должна быть своя пара отправителя и получателя худож. информации. Первым таким уровнем, на к-ром возникает абстрактная или нормативная коммуникативная ситуация, является уровень взаимодействия абстрактного, *имплицитного автора* и абстрактного, *имплицитного читателя*. Оба они письменно не фиксируются в тексте, а лишь только постулируются необходимостью вовлечения лит. текста в коммуникативный процесс и поэтому являются абстрактно-теоретич. конструктами. На этом основании нем. славист В. Шмид предпочитает говорить об "абстрактном авторе" и "абстрактном читателе" В психологич. плане эти две инстанции реализуются как предполагаемые образы автора (интенция читателя) и читателя (интенция автора) и поэтому терминологически обозначаются как имплицитный, т. е. подразумеваемый, автор и имплицитный читатель.

Некоторые исследователи, например, С. Чэтман (77), ограничиваются этими четырьмя инстанциями, другие — Ж. Женнет (144), не учитывают имплицитного автора и имплицитного читателя в своей классификации, за что, в частности, последний подвергся критике со стороны Ш. Риммона (314) и В. Бронзвара (68).

Для лингвистически ориентированных нарратологов, близких структуралистским позициям, главное значение имеют П. И., зафиксированные в тексте. К их числу принадлежит основная П. И. — *нарратор* (рассказчик, повествователь), ответственный за "вербализацию" т. е. выражение в языковой форме худож. информации. Ее получателем на этом повествовательном уровне является *нарратор*, впервые получивший наиболее обстоятельное теоретич. обоснование в трудах амер. нарратолога Дж. Принса (296).

Дальнейшая детализация этого уровня, где действует коммуникативная пара нарратора и наррататора, привела к выделению еще двух подуровней со своими П. И. Если нарратор повествует в "личной грамматич. форме" (от анонимного пер-

вого лица или лица персонажа-рассказчика), то постулируется возникновение уровня "фиктивной коммуникативной ситуации", на котором коммуницируют фиктивный, или *эксплицитный автор* ("фигура в тексте") и фиктивный, или *эксплицитный читатель*. Последний также может выступать как в роли персонажа — слушателя рассказываемой истории, так и в виде текстуально зафиксированных обращений *эксплицитного автора* типа "дорогой читатель" "Вы можете этому не поверить, но..." и т. д. Данный уровень, и, соответственно, его инстанции отсутствуют в "безличном" "имплицитном" повествовании от третьего лица.

Ж. Женетт (144) и М. Баль (44) выделили еще один коммуникативный уровень — уровень *фокализации*, где происходит вербализация зрительной перспективы, и, соответственно, фокализатора — отправителя этой воплощенной в слова зрительной информации и ее получателя — *имплицитного зрителя*. Если уровень "фиктивной коммуникации" помещается В. Шмидом и Х. Линк над дискурсивным уровнем нарратора и наррататора (Линк, 253, с. 25), то Баль отождествляет уровень фокализации с рассказом и располагает своего фокализатора между повествователем и *актором* — действующим лицом романного мира.

На самом глубинном уровне худож. произведения, на уровне "романного мира" (Линтвельт, 254, с. 17), "изображаемого мира" (Шмид, 327, с. 26) возникают многочисленные коммуникативные ситуации со своими нарраторами и наррататорами. Всякий раз, как кто-нибудь из персонажей-актеров берет слово, он тем самым возлагает на себя функцию повествователя, а его аудитория (неважно, в единственном или множественном лице) приобретает функцию наррататора. Естественно, что в случае диалога эти функции становятся попеременно взаимобратимыми.

Иными словами, любая П. И. — это прежде всего функция, и как таковая она представляет собой переменную величину в каждом конкретном эпизоде любого худож. текста. Постоянной она может быть только в своем абстрактном виде как теоретич. конструкт, абсолютизирующий и гипостазирующий изначально природную изменчивость явлений в фиктивную константность представлений идеального мира. Голл. исследователь Е. А. де Хаард отмечает, что в "Войне и мире" Толстого дистанция между повествователем и абстрактным автором "относительно

невелика. Так, повествователь в этом романе выражает мнения, с к-рыми Толстой согласился бы в тот период своей жизни без всякого намека на иронию" (163, с. 98); т. о. здесь констатируется факт совпадения позиций сразу трех П. И.: реального автора (Толстого в момент написания романа "Война и мир"), абстрактного автора (подразумеваемого, имплицитного автора этого произведения) и имперсонального повествователя-нарратора (повествование ведется от третьего лица). То же самое можно практически сказать и о всех остальных П. И.

В результате подобной изменчивости функций П. И., их способности быть более или менее очевидными или, наоборот, сливаться друг с другом в конкретной практике реального романного текста их довольно трудно вычленить в "чистом" виде; между ними существует огромное количество переходных форм. Этим и объясняется факт существующих разногласий в оценке и интерпретации конкретных худож. текстов при гораздо более явном консенсусе в отношении теоретич. положений дисциплины нарратологии.

И. П. Ильин

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ УРОВНИ — фр. NIVEAUX NARATIFS — теоретич. конструкты, дающие, по мнению представителей *нарратологии*, схематизированное представление о процессе худож. коммуникации, в ходе к-рого лингвистич. текст превращается в лит. произведение. В отличие от структуралистов, также понимавших произведение как сложное, многоуровневое, структурно упорядоченное образование, нарратологи делают акцент на коммуникативной природе этих уровней. Для них это прежде всего уровни коммуникации, на к-рых коммуницируют друг с другом главные *повествовательные инстанции* (отправитель и получатель худож. информации) в специфической для каждого П. У форме. При этом предполагается, что каждая пара отправителя и получателя одного П. У вступают друг с другом в коммуникативную связь не прямо, а косвенно — через опосредующую роль повествовательных инстанций, находящихся на другом, "нижележащем" уровне, иерархически подчиненном первому. Так, например, конкретный автор и конкретный читатель какого-либо произведения общаются друг с другом не непосредственно на внетекстовом уровне, а через само произведение, т. е., по нарратологическим представлениям, при помощи повествовательных инстанций, существующих и коммуницирующих друг с другом внутри

текста, иными словами, на внутритекстовых уровнях. В свою очередь, как только повествователь, имеющий своим адресатом *наррататора* и общающийся с ним уже на внутритекстовом или дискурсивном уровне, дает слово персонажу, то возникает новый П. У со своими повествовательными инстанциями.

Общее количество П. У в конкретном худож. произведении, особенно в случае вставного рассказа (так называемого "рассказа в рассказе") может быть очень велико. Характерный пример — структура "Тысячи и одной ночи" где главный повествователь Шехерезада, выступая в функции *эксплицитного автора*, часто уступает место рассказчика персонажам своих историй, в свою очередь нередко передоверяющим эту роль героям своих повествований. Однако главной задачей нарратологии было выявление не этих микроуровней, а макроуровней, обеспечивающих коммуникацию всего произведения в целом и включающих в этот процесс также реального автора и реального читателя.

Первым коммуникативно ориентированную схему П. У и соответствующих им повествовательных инстанций предложил Вольф Шмид (1972), переработавший идеи М. Бахтина, У Бута, Ф. К. Штанцеля и Л. Долежела. Затем она усовершенствовалась и дорабатывалась Р Варнингом, Х. Линк, М. Баль, Я. Линтвельтом, Дж. Принсом. Восходящая к Шмиду "модель вертикального разреза повествовательной структуры" (327, с. 20) предполагает четыре уровня коммуникации: 1) внетекстовой, где происходит опосредованная другими уровнями коммуникация между реальным автором и реальным читателем ("эмпирически историческими лицами"); 2) внутритекстовой уровень абстрактной коммуникативной ситуации, где реализуется коммуникация теоретич. конструктов абстрактного, или имплицитного автора и абстрактного читателя; 3) внутритекстовой уровень фиктивной коммуникативной ситуации, где коммуницируют "фиктивные" автор и читатель, т. е. эксплицитные повествовательные инстанции, выступающие в виде персонажей; и 4) уровень "мира в тексте" на котором возникают многочисленные коммуникативные ситуации между *актерами*. Таким образом, Шмид в "изображенном мире" (*dargestellte Welt*) выделял также и "цитируемый мир" (*zitierte Welt*) для обозначения еще одного "мира" воссоздаваемого дискурсом ролевых акторов (327, с. 27).

Нарратологи, работающие в рамках франц. традиции, пытаются теоретически обосновать коммуникативный характер

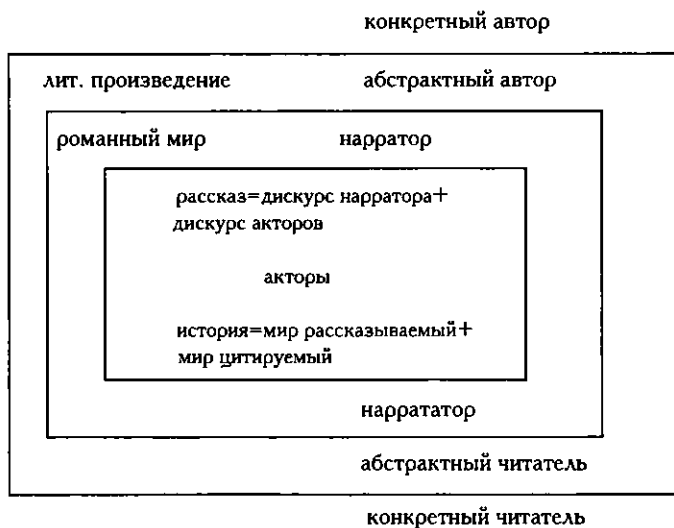
таких традиционно структуралистских понятий, как "повествовательный текст" "рассказ" "история" интерпретировав их как П. У структуры худож. коммуникации. В частности, М. Баль предлагает следующее объяснение и схему взаимодействия П. У. и повествовательных инстанций: "Каждая инстанция реализует переход из одного плана в другой; актер, используя действие как материал, делает из него историю; фокализатор, отбирая действия и выбирая угол зрения, под которым он их представляет, делает из них рассказ; тогда как повествователь претворяет рассказ в слова: он делает из них повествовательный текст. Теоретически каждая инстанция адресуется к получателю, расположенному на том же уровне: актер адресуется к другому актору, фокализатор к "зрителю" — косвенному объекту фокализации, и повествователь адресуется к гипотетическому читателю" (44, с. 33). Этот процесс коммуникации поясняется схемой:



(рамками изображаются П. У.)

Аналогичную попытку предпринял Я. Линтвельт, опиравшийся в основном на идеи В. Шмида. Свою схему он поясняет на примере сказки Ш. Перро "Мальчик-с-пальчик": "Повествование — это нарративный акт и, в широком смысле,

весь ансамбль фиктивной ситуации, в к-рой он имеет место, включая нарратора и его наррататора. Под рассказом я понимаю повествовательный текст, состоящий не только из повествовательного дискурса, высказываемого нарратором, но также и из слов, произносимых акторами и цитируемых нарратором. Мальчик-с-пальчик и Людоед участвуют как акторы в нарративном содержании рассказа, т. е. в *истории* или *диегезисе*. Так же, как рассказ объединяет в себе дискурс нарратора с дискурсом акторов, так и история содержит в себе действие, являющееся объектом дискурса нарратора, и события, воссоздаваемые дискурсом акторов, и, следовательно, охватывает как мир повествуемый, так и мир цитируемый. Рассказ = дискурс нарратора + дискурс акторов. История, диегезис = мир рассказываемый + мир цитируемый" (254, с. 31-32) (выделено автором. — И. И.).



И. П. Ильин

ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ — фр. POSTSTRUCTURALISME, англ. POSTSTRUCTURALISM — идейное течение зап. гуманитарной мысли, оказывающее в последнюю четверть века сильнейшее влияние на литературоведение Зап. Европы и США. Получил свое название П., поскольку пришел на смену структурализму как целостной системе представлений и явился

его своеобразной самокритикой, а также в определенной мере естественным продолжением и развитием изначально присущих ему тенденций. П. характеризуется, прежде всего, негативным пафосом по отношению ко всяким позитивным знаниям, к любым попыткам рационального обоснования феноменов действительности, и в первую очередь культуры.

Так, например, постструктуралисты рассматривают концепцию "универсализма" т. е. любую объяснительную схему или обобщающую теорию, претендующую на логич. обоснование закономерностей действительности, как "маску догматизма" называют деятельность подобного рода проявлением "метафизики" (под к-рой они понимают принципы причинности, идентичности, истины и т. д.), являющейся главным предметом их инвектив. Столь же отрицательно они относятся к идее "роста", или "прогресса" в области научных знаний, а также к проблеме социально-историч. развития. Сам принцип рациональности постструктуралисты считают проявлением "империализма рассудка", якобы ограничивающим "спонтанность" работы мысли и воображения, и черпают свое вдохновение в бессознательном. Отсюда и проистекает то явление, к-рое исследователи называют "болезненно патологической завороченностью" (*morbid fascination*, по выражению М. Сарупа) (324, с. 97) иррационализмом, неприятием концепции целостности и пристрастием ко всему нестабильному, противоречивому, фрагментарному и случайному. П. проявляется как утверждение принципа "методологического сомнения" по отношению ко всем "позитивным истинам" установкам и убеждениям, существовавшим и существующим в зап. обществе и применяющимся для его "легитимации" т. е. самооправдания и узаконивания. В самом общем плане теория П. (скорее здесь можно говорить о комплексе представлений П., поскольку постструктуралисты отличаются крайним теоретич. нигилизмом и отрицают саму возможность какой-либо общей теории) — это выражение философского релятивизма и скептицизма, "эпистемологического сомнения", являющегося по своей сути теоретич. реакцией на позитивистские представления о природе человеческого знания.

Выявляя во всех формах духовной деятельности человека признаки "скрытой, но вездесущей" (*cachée mais omniprésente*) метафизики, постструктуралисты выступают прежде всего как критики "метафизического дискурса". На этом основании совр. зап. классификаторы философских направлений относят П. к

общему течению "критики языка" (la critique du langage), в котором соединяются традиции, ведущие свою родословную от Г. Фреге и Ф. Ницше (Л. Витгенштейн, Р. Карнап, Дж. Остин, У. Куайн), с одной стороны, — и от М. Хайдеггера (М. Фуко, Ж. Деррида), с другой. Если классич. философия в основном занималась проблемой познания, т. е. отношениями между мышлением и вещественным миром, то практически вся совр. зап. новейшая философия переживает своеобразный "поворот к языку" (a linguistic turn), поставив в центр внимания проблему языка, и поэтому вопросы познания и смысла приобретают у них чисто языковой характер. В результате и критика метафизики принимает форму критики ее дискурса, или *дискурсивных практик*, как у Фуко.

Для Фуко знание не может быть нейтральным или объективным, поскольку всегда является "продуктом властных отношений". Вслед за Фуко постструктуралисты видят в совр. обществе прежде всего борьбу за "власть интерпретации" различных идеол. систем. "Господствующие идеологии" завладевая "индустрией культуры", иными словами, средствами массовой информации, навязывают индивидам свой язык, т. е., по представлениям постструктуралистов, отождествляющих мышление с языком, навязывают сам образ мышления, отвечающий потребностям этих идеологий. Тем самым "господствующие идеологии" существенно ограничивают способность индивидуумов осознавать свой жизненный опыт, свое "материальное бытие". Совр. "индустрия культуры" утверждает постструктуралисты, отказывая индивиду в адекватном средстве для организации его собственного жизненного опыта, тем самым лишает его необходимого "языка" для понимания (интерпретации) как самого себя, так и окружающего мира.

Таким образом, язык рассматривается не просто как средство познания, но и как инструмент социальной коммуникации, манипулирование к-рым со стороны "господствующей идеологии" касается не только языка наук (так называемых "научных дискурсов" каждой дисциплины), но главным образом проявляется в "деградации языка" повседневности, служа признаком извращения человеческих отношений, симптомом "отношений господства и подавления". При этом ведущие представители П. (Деррида и Фуко), продолжая традиции Франкфуртской школы Kulturkritik, воспринимая критику языка как критику культуры и цивилизации.

Причины, по которым общепризнанные идеи П. оказались столь привлекательными для совр. литературоведения, обусловлены целым рядом факторов. Во-первых, все основные представители П. (Ж. Деррида, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Р. Жирар, М. Фуко, Ж. Лакан, Р. Барт, Ю. Кристева) либо непосредственно вышли из рядов литературоведов, либо, что очень характерно для теоретич. мысли конца XX в. вообще, активно используют худож. лит-ру для доказательства и демонстрации своих гипотез и выводов. В этом отношении П. находится в общем русле той тенденции современного научного мышления, которая сделала изящную словесность испытательным полигоном для разного рода концепций философского, культурологич., социологич. и даже научно-естественного характера. Во-вторых, сама специфика научного мышления, заостренного на языковых проблемах и апеллирующего не к языку логического и строго формализованного понятийного аппарата, а к языку интуитивно-метафорических, поэтических многозначных понятий, вызывала повышенный интерес к проблематике литературно-худож. свойства. В-третьих, литературоведение, со своей стороны, перестает быть только наукой о лит-ре и превращается в своеобразный способ совр. философского мышления.

В чисто литературоведческом плане теория П. развивалась как критика структурализма, которая велась по четырем основным направлениям: проблемам структурности, знаковости, коммуникативности и целостности субъекта. Следует отметить, что критика концепции целостного субъекта была осуществлена в значительной мере уже в рамках структурализма и в теории П. получила лишь свое окончательное завершение.

Прежде всего, в русле той тенденции П., которую Р. Барт по аналогии с иконоборчеством назвал "знакоборчеством" (50, с. 271), была предпринята попытка "дезаурировать" традиционную структуру знака. Первым против сосюрровской концепции знака выступил в 50-х годах Ж. Лакан, отождествив бессознательное со структурой языка, и заявив, что "работа сновидений следует законам означающего" (240, с. 116). Он утверждал, что означающее и означаемое образует отдельные ряды, "исходно разделенные барьером, сопротивляющимся обозначению" (240, с. 149). Тем самым Лакан фактически "раскрепостил" означающее, освободив его от зависимости от означаемого, и ввел в употребление понятие "скользящего", или "плавающего означающего".

Позднее Ю. Кристева развила эту мысль, выдвинув концепцию "текстуальной продуктивности", где принципом, связывающим текст, служит процесс "означивания". Смысл этой операции заключается в том, что вместо "обозначения", фиксирующего отношения между означающим и означаемым, приходит процесс "означивания" выводимый из отношений одних только означающих. Это окончательно замыкает поэтич. текст в кругу других текстов и теоретически отвергает всякую возможность его связи с внеязыковой реальностью.

Наиболее авторитетное среди постструктуралистов теоретич. обоснование этой критики традиционной концепции знака дал Ж. Деррида. Он предпринял попытку опровергнуть эпистемологич. обоснование, на к-ром покоился "классический структурализм" а именно — невозможность разделения ряда означаемого и ряда означающего при функционировании знака. Детально разработанная аргументация Дерриды направлена не столько на выявление ненадежности любого способа знакового обозначения, сколько на то, что обозначается, — на мир вещей и законы, им управляющие. С точки зрения франц. ученого, все эти законы, якобы отражающие лишь желание человека во всем увидеть некую "Истину" на самом деле не что иное, как "Трансцендентальное Означаемое" — порождение "западной логоцентрической традиции", стремящейся во всем найти порядок и смысл, во всем отыскать первопричину (или, как чаще выражается Деррида, навязать смысл и упорядоченность всему, на что направлена мысль человека).

В частности, вся восходящая к гуманистам традиция работы с текстом выглядит в глазах Дерриды как порочная практика насильственного "овладения" текстом, рассмотрения его как нек-рой замкнутой в себе ценности, практика, вызванная ностальгией по утерянным первоисточникам и жадной обретения истинного смысла. Понять текст для них означало "овладеть" им, "присвоить" его, подчинив его смысловым стереотипам, господствовавшим в их сознании.

Особое неприятие Дерриды вызывает сосюрская теория знака, основанная на примате звучащего слова над письменным. Когда человек говорит, то, по Дерриде, у него создается "ложное" представление о естественности связи означающего (акустич. образа слова) с означаемым (понятием о предмете или даже с самим предметом). Это кажется франц. ученому абсолютно недопустимым, поскольку в данном случае не учитываются ни интенциональная направленность сознания, вос-

принимающего мир по своим внутренним законам и представлениям, ни опосредующая роль контекста культуры.

Рассматривая мир только через призму его осознания, т. е. исключительно как идеологич. феномен культуры и, даже более узко, как феномен письменной культуры, постструктуралисты готовы уподобить самосознание личности нек-рой сумме текстов в той массе текстов различного характера, к-рая, по их мнению, и составляет мир культуры. Поскольку, как не устают повторять Деррида, "ничего не существует вне текста", то и любой индивид в таком случае неизбежно находится "внутри текста" т. е. в рамках определенного историч. сознания, что якобы и определяет границы "интерпретативного своеволия" критика. Весь мир в конечном счете воспринимается как бесконечный, безграничный текст.

Другая причина неприятия примата "звуковой речи" кроется в философской позиции Дерриды и связана с его постструктуралистской тенденцией к девальвации личности, что отражает общую дегуманизацию теоретич. мысли Запада. Конкретно у Дерриды это формулируется как критика концепции самосознания человека, получившей свое классич. выражение в знаменитом изречении Декарта: "Я мыслю, следовательно, я существую" "Говорящий субъект" по мнению Дерриды, во время говорения предается иллюзии о независимости, автономности и суверенности своего сознания, самоценности своего "я" Именно это "cogito" (или его принцип) и расшифровывается ученым как "Трансцендентальное Означаемое" как тот "классический центр", к-рый, пользуясь привилегией управления структурой или навязывания ее, например, тексту в виде его формы (т. о., сама оформленность любого текста ставится Дерридой под вопрос), сам в то же время остается вне постулированного им структурного поля, не подчиняясь никаким законам.

Здесь на первый план выходит вторая важная сторона деятельности Дерриды — его критика самого принципа "структурности структуры" в основе к-рого и лежит понятие "центра" структуры как некоего организующего начала, того, что управляет структурой, организует ее и в то же время само избегает структурности. Для Дерриды этот "Центр" — не объективное свойство структуры, а фикция, постулированная наблюдателем, результат его "силы желания" или "нищшеанской воли к власти"; в конкретном же случае толкования текста — следствие навязывания ему читателем собственного смысла. В нек-рых своих работах Деррида рассматривает

этот "центр" как "сознание" "cogito", или "феноменологический голос" Само интерпретирующее "я" вместе с тем понимается им как своеобразный текст, "составленный" из культурных систем и норм своего времени.

Подобная критика структуры — самая показательная сторона именно литературоведческого постструктурализма. Наиболее последовательно она проводилась в теориях *деконструкции* Дерриды, *текстуальной продуктивности* Ю. Кристевой, *шизофренического дискурса* и *ризома* Ж. Делеза и Ф. Гваттари и т. д. В том же направлении развивалась мысль и второго после Дерриды по своему влиянию теоретика постструктурализма М. Фуко. В значительной степени он явился продолжателем "разоблачительной критики" начатой теоретиками Франкфуртской школы Т. В. Адорно, М. Хортхаймером и В. Беньямином. Главная цель ее — критика всех феноменов общества и сознания как сознания буржуазного, — состояла в том, чтобы выявить сущностный, хотя и неявный иррационализм претендующих на безусловную рациональность философских построений и доказательств здравого смысла, лежащих в основе "легитимации", самооправдания зап. культуры последних столетий. Основная цель исследований Фуко — выявление "исторического бессознательного" различных эпох, начиная с Возрождения и по XX в. включительно. Исходя из концепции языкового характера мышления и сводя деятельность людей к "дискурсивным практикам", Фуко постулирует для каждой конкретной историч. эпохи существование специфич. эпистемы — "проблемного поля", достигнутого к данному времени уровня "культурного знания", образующегося из "дискурсов" различных научных дисциплин.

При всей разнородности этих "дискурсов" обусловленной специфич. задачами разных "форм познания", в своей совокупности они образуют, по утверждению Фуко, более или менее единую систему знаний — эпистему. В свою очередь, она реализуется в речевой практике современников как строго определенный языковой код — свод предписаний и запретов. Эта языковая норма якобы бессознательно предопределяет языковое поведение, а, следовательно, и мышление отдельных индивидов. Таким образом, в теории Фуко научно-технич. прогресс мистифицируется, подменяется анонимной и полиморфной "волей-к-знанию" и интерпретируется как стремление замаскировать "волю-к-власти" претензией на научную истину.

Господству этой эпистемы "культурного бессознательного" Фуко противопоставляет деятельность "социально отверженных": безумцев, больных, преступников и, в первую очередь, художников и мыслителей типа де Сада, Гельдерлина, Ницше, Арто, Батая и Русселя. Здесь таится мечта Фуко об "идеальном интеллектуале", к-рый, являясь аутсайдером по отношению к современной ему эпистеме, осуществляет ее "деконструкцию", указывая на "слабые места" — на "изъяны" общепринятой аргументации, призванной укрепить власть господствующих авторитетов и традиций.

Самым существенным в учении Фуко, как об этом свидетельствует практика П., явилось его положение о необходимости критики "логики власти и господства" во всех ее проявлениях. Именно это является наиболее привлекательным тезисом его доктрины, превратившимся в своего рода "негативный императив" затронувший сознание широких кругов совр. зап. интеллигенции. При этом дисперсность, дискретность, противоречивость, повсеместность и обязательность проявления власти в понимании Фуко придает ей налет мистической ауры, характер не всегда уловимой и осознаваемой, но тем не менее активно действующей надличной силы.

Разработанная Фуко методика анализа обществ. сознания, концепция децентрализации, трактовка "воли-к-знанию" как "воли-к-власти", интерес к маргинальным явлениям цивилизации, иррационалистическое толкование исторического прогресса — все это было взято на вооружение "левыми деконструктивистами" и постмодернистами, что в значительной степени предопределило специфику их анализа худож. произведений.

Панъязыковая и пантекстуальная позиция постструктуралистов, редуцирующих сознание человека до письменного текста, а заодно и рассматривающих как текст (или интертекст) литературу, культуру, общество и историю, обуславливала их постоянную критику суверенной субъективности личности и порождала многочисленные концепции о "смерти субъекта", через к-рого "говорит язык" (М. Фуко), "смерти автора" (Р. Барт), а в конечном счете и "смерти читателя" с его "текстом-сознанием" растворенном в великом интертексте культурной традиции.

Практические аспекты критики теории худож. коммуникации более детально были разработаны в концепциях деконструктивизма и постмодернизма, но их общеметодол. основы были заложены именно в трудах Дерриды, Кристевой, Делеза и Гваттари. Постструктуралистская критика коммуникативно-

сти в основном сводилась к выявлению трудности или просто невозможности адекватно понять и интерпретировать текст. Естественно, что когда постструктуралисты обращались к конкретному анализу худож. произведения, в их поле зрения попадало творчество тех поэтов и писателей (Рембо, Лотреамон, Роб-Грийе, Джойс), у к-рых смысловая неясность, двусмысленность, многозначность интерпретации выступали на передний план. С этим связано и ключевое для деконструктивизма понятие смысловой "неразрешимости" как одного из принципов организации текста, введенного Дерридой.

П. в целом можно определить как общеметодологич. основу, на базе к-рой деконструктивисты и постмодернисты выстраивали свои концепции, отличающиеся фактически лишь сменой исследовательских приоритетов, иными идей-но-эстетич. ориентациями и более практическим характером анализа, нацеленного прежде всего на изучение литературы.

И. П. Ильин

ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКО-ДЕКОНСТРУКТИВИСТСКО-ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ КОМПЛЕКС — широкое и влиятельное интердисциплинарное по своему характеру идейное течение в совр. зап. культурной жизни, проявившееся в различных сферах гуманитарного знания, в том числе и в литературоведении, и связанное определенным единством философских и общетеоретич. предпосылок и методологии анализа. Теоретич. основой этого комплекса являются концепции, разработанные главным образом в рамках франц. *постструктурализма* такими его представителями, как Ж. Лакан, Ж. Деррида, М. Фуко, Ж.-Ф. Лиотар и др. Привлечение постструктуралистами для демонстрации своих положений и постулатов прежде всего лит. материала обусловило популярность их идей среди литературоведов и породило феномен *деконструктивизма*, к-рый в узком смысле этого термина является теорией лит-ры и специфич. практикой анализа худож. произведений, основанных на общетеоретич. концепциях постструктурализма.

Однако, несмотря на почти треть века существования постструктурализма и 20 лет — деконструктивизма, в совр. зап. специальной лит-ре наблюдается существенный разноречивый характер этих терминов, к-рые очень часто употребляются как синонимы. Так, в США, где деконструктивизм в лице так называемой Йельской школы деконструктивизма впервые оформился как особая школа в литерату-

роведении, резко противопоставившая себя остальным лит.-критич. направлениям, большинство исследователей предпочитают применять термин "деконструктивизм" даже когда речь идет о явно общетеоретич. постструктуралистских предпосылках. В Великобритании, наоборот, сторонники этой новой "теоретической парадигмы" за редким исключением называют себя постструктуралистами, а в ФРГ распространен термин "неоструктурализм"

Тем не менее основания для отождествления постструктурализма и деконструктивизма вполне реальны, поскольку "герменевтический" и "левый" амер. деконструктивизм по своим общеметодологич. ориентациям гораздо ближе постструктуралистским установкам и постоянно выходит за пределы чисто литературоведческой проблематики.

На рубеже 70—80-х годов выявились общемировоззренческие и методологические параллели, а затем и генетич. родство этих течений с постмодернизмом. Оформившись первоначально как теория иск-ва и лит-ры, пытавшаяся освоить опыт различных неоавангардистских течений за весь период после второй мировой войны и свести их к единому идейно-эстетич. знаменателю, постмодернизм со второй половины 80-х годов стал осмысляться как явление тождественное постструктурализму (или, по крайней мере, как наиболее адекватно описываемое теориями постструктурализма). В новейших исследованиях (М. Сарупа, С. Сулейман, В. Вельша и др.) (324, 342, 363) постструктурализм и постмодернизм характеризуются практически как синонимические понятия.

Необходимо различать постмодернизм как худож. течение в лит-ре (а также других видах иск-ва) и постмодернизм как теоретич. рефлексию на это явление, т. е. как специфич. литературоведческую методологию, позволяющую говорить о существовании особой критич. школы или направления, и в этом смысле отождествляемую с постструктурализмом. Постмодернистская критика только тогда и обрела свое место среди других литературно-критических школ, когда вышла за пределы выявления и фиксации специфич. признаков лит. направления постмодернизма и стала применять выработанную ей методику разбора и оценки постмодернистских текстов к худож. произведениям самых различных эпох.

Теоретик постмодернизма Ф. Джеймсон считает, что сдвиг от модернизма к постмодернизму может быть охарактеризован как переход от состояния отчуждения субъекта к его фрагмен-

тации. В результате исчезновения индивидуального субъекта и связанной с этим невозможности существования неповторимого личностного стиля в лит-ре возникла новая "практика письма" — "пастиш", приходящая на смену пародии и являющаяся своеобразной формой самопародии и самоиронии, когда писатель сознательно растворяет свое сознание в иронич. игре цитат и аллюзий.

С этих позиций Ф. Джеймсон дает постмодернистскую интерпретацию творчества Бальзака, Эйхендорфа, Достоевского (207). Также поступают Р. Сальдивар в отношении Сервантеса и Мелвилла (323), Д. Этридж — Вордсворта (43), Д. Браун — модернистов первой трети XX в. (72). У Эко, И. Хасан и Д. Лодж (33, 174, 258) считают постмодернизм явлением, неизбежно возникающим в иск-ве на протяжении всей истории человечества в периоды его духовного кризиса.

История развития постструктурализма, деконструктивизма, постмодернизма является результатом активного творческого взаимодействия и ассимиляции различных культурных традиций. Так, переработанное во франц. структурализме теоретич. наследие русск. формализма, пражского структурализма и новейших по тем временам достижений структурной лингвистики и семиотики было переосмыслено в постструктуралистской доктрине в середине 60-х — начале 70-х годов в работах Ж. Дерриды, М. Фуко, Р. Барта, Ю. Кристевой, Ж. Делеза, Ф. Гваттари и Р. Жирара и получило философское обоснование. Возникновение постструктурализма как определенного комплекса идей и представлений мировоззренческого порядка, а затем и соответствующих ему теорий искусства и литературы, было связано с кризисом структурализма и активной критикой феноменологической и формалистической концепций. К тому же времени относится появление во Франции первых опытов по деконструктивистской критике, самым примечательным из которых явился "С/Э" (1970) Р. Барта (50).

Если первоначально постструктурализм рассматривался как чисто франц. явление, поскольку для обоснования своей сущности и специфики опирался почти исключительно на материал франц. национальной культуры, то к концу 70-х годов он превратился в факт общемирового (в рамках всей зап. культуры) значения, породив феномен амер. деконструктивизма, укорененного прежде всего в своеобразии национальных традиций духовно-эстетич. жизни США.

В свою очередь, происходивший в США и Зап. Европе, но уже в сфере деконструктивистских представлений, процесс пересмотра практически всего зап. иск-ва после второй мировой войны (и осознания его как иск-ва постмодернизма) был осмыслен прежде всего во Франции в работах Ж.-Ф. Лиотара (262, 264) и лишь после этого получил окончательное оформление в трудах амер. исследователей И. Хасана (174, 176) и М. Заварзаде (374). На основе обобщений этих ученых в самое последнее время происходит становление специфической философии постмодернизма, базирующейся на едином постструктуралистско-постмодернистском комплексе представлений и установок (труды В. Вельша, Ж. Бодрийяра, Ф. Джеймсона и др.) (363, 52, 53, 54, 206, 207, 208, 209). Это было вызвано также и тем обстоятельством, что оформившиеся первоначально в русле постструктуралистских идей, этот комплекс стал развиваться в сторону осознания себя как философии постмодернизма. Тем самым он существенно расширил сферу своего применения и воздействия. Философский постмодернизм сразу стал претендовать как на роль общей теории совр. иск-ва, так и на статус особой "постмодернистской чувствительности" в качестве наиболее адекватного постмодернистского менталитета. В результате постмодернизм начал осмысляться как выражение "духа времени" во всех сферах человеческой деятельности: иск-ва, социологии, науки, экономики, политики и пр.

При том, что все литературоведы, как и активные пропагандисты этого комплекса, так и просто испытывавшие его влияние, используют более или менее единый понятийный аппарат и аналитич. инструментарий (вплоть до того, что не всегда предоставляется возможным с достаточной степенью логического обоснования провести линию разграничения между, например, постструктуралистом и деконструктивистом, с одной стороны, или деконструктивистом и постмодернистом — с другой), тем не менее внутри общего постструктуралистско-постмодернистского комплекса существуют отдельные течения, значительно отличающиеся друг от друга по своим идейно-теоретич. и эстетич. ориентациям. Наличие подобного рода разногласий и позволяет в большинстве случаев разграничивать как собственно постструктуралистов, деконструктивистов и постмодернистов, так и отдельные школы и направления, на-пример, явственно обозначившиеся внутри деконструктивизма.

И. П. Ильин

ПОЭЗИЯ КАК ЗНАНИЕ — англ. POETRY AS KNOWLEDGE — концепция "новой критики" основывающаяся на убеждении, что поэзия — это специфическая форма знания, отличная от научного познания. Искусства и науки представляют собой две различные, независимые, равноценные категории опыта. Знание и опыт, полученные из поэзии, уникальны. Разрабатывая теорию "целостности мировосприятия" Т. С. Элиот утверждал, что поэзия — это слияние эмоции и мысли. Неокритики-фьюджитивисты считали, что поэзия не дает ни "эмоционального опыта", как утверждали романтики, ни интеллектуального, как полагают позитивисты. Поэзия дает "поэтический опыт"

К. Брукс проводит четкое разграничение между поэзией и наукой на уровне языка. "Референтивный" язык науки абстрактен в отличие от "эмотивного" языка поэзии, насыщенного множеством дополнительных значений. Наука редуцирует мир до "типов" и "форм" поэзия возвращает ему плоть. В книге "Хорошо вылепленная урна" (1947) Брукс пишет: "Язык науки — это язык абстрактных символов, не изменяемых под семантическим давлением контекста. Научные термины — это чистые (или стремящиеся к чистоте) знаки. Их значения установлены заранее. Их не следует портить, придавая им новые значения... В руках же поэта слово должно восприниматься не отдельной, самостоятельной частицей смысла, а его потенцией — узлом, гроздью значений" (71, с. 219).

Брукс рассматривает поэзию как особую форму знания. "Поэтому недостаточно того, что вполне удовлетворяет ученого, анализирующего свой жизненный опыт, рассекающего его на части, определяющего особенности каждой из частей и классифицирующего их. Задача поэта в конечном счете — обобщение, объединение этого опыта. Он должен вернуть нам само единство впечатлений и ощущений, знакомых каждому из нас на основании собственного жизненного опыта" Поэтическое произведение выступает как "форма существования жизненного опыта" в отличие от простых высказываний о нем. Настоящий поэт, по Бруксу, дарит нам прозрения, сохраняющие единство нашего мировосприятия и побеждающие в высшем и самом серьезном смысле несомненно противоборствующие элементы нашего сознания, придавая им новое единство. Подчеркнутая здесь созидательная функция искусства — позитивный момент неокритической теории.

Дж. К. Рэнсом пишет об образной реализации теоретических концепций в поэтическом творчестве — поэтическая энергия работает с двумя этими измерениями, теоретическим и поэтическим, одновременно (302). А. Тейт полагает, что настоящая поэзия есть форма знаний, которыми мы не обладали ранее (343). А. Ричардс писал о том, что разум поэта временами настолько глубоко проникает в реальность, что "считывает природу" как символ ее, реальности, потаенной сущности, не постигаемой обычным путем. Разум поэта создает реальность, в которую проектирует свои чувства, вдохновения, оценки (308) и которая не поддается верификации, как при научных открытиях, что не умаляет познавательного значения поэтического труда. Поэзия, писал Ричардс, есть "совершенный способ высказывания". Задача критика — раскрыть уникальное знание, которое представляет искусство в *органической форме*.

Е. А. Цурганова

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ФОРМА — англ. SPACIAL FORM — тип эстетического видения в литературе и в искусстве XX в., при котором смысловое единство изображенных событий раскрывается не в порядке временной, причинной и внешней последовательности действий и событий, а синхронично, по внутренней рефлексивной логике целого, в "пространстве" сознания. Термин П. Ф. введен американским критиком Джозефом Фрэнком в работе "Пространственная форма в современной литературе" (1945) (134, 135).

Внутри концепции П. Ф. целесообразно различать для анализа три нераздельных, но и неслиянных уровня: дискурсивную, доказательную логику концепции самой по себе; социокультурный контекст, обусловивший генезис и смысловой горизонт авторской мысли; теоретические следствия этой мысли, выходящие за ее пределы и обуславливающие продуктивность концепции в новом, социокультурном контексте, в движении времени.

Согласно Дж. Фрэнку, литература XX в., как в поэзии (Э. Паунд, Т. С. Элиот), так и в особенности — в прозе (М. Пруст, Дж. Джойс, Д. Бернс), ломает "натуралистический" тип повествования, изображения событий, перенося центр тяжести на внутренние соотношения элементов языковых и смысловых структур, подчиненных фрагментарно-ассоциативному принципу изображения и восприятия образа — "принципу рефлексивной референции". В направлении автор-

ской "художественной воли" П. Ф. есть художественный метод или "прием" соединяющий разнородный и подчас разновременный материал в новое "ненатуралистическое", акаузальное смысловое единство. В направлении реципиента П. Ф. обозначает активный, творческий характер восприятия, понимания авторского замысла изнутри некодированного, "неофициального" опыта читателя. Конкретная историчность, интуитивная память читательского восприятия восполняет авторский замысел до целого, как бы по вертикали вневременного смысла.

П. Ф. предстает, по Фрэнку, в сцене сельскохозяйственной выставки в романе Г. Флобера "Госпожа Бовари" в романе Дж. Джойса "Улисс", в "Cantos" Э. Паунда. "Принцип рефлексивной референции" развернут в разновременных пространствах мировой культуры. Предметом изображения в "пространственном" образе исторического времени оказывается "конфликт различных исторических перспектив, возникший в результате отождествления современных людей и событий с разнообразными историческими и мифологическими прототипами". Помимо этого М. Пруст в своем "лабиринтоподобном романе" оказывается, по Дж. Фрэнку, "платоником"; поиски личностью "небесной пищи" (М. Пруст) приводят героя "Поисков утраченного времени" к обретению сверхвременного переживания изнутри своей судьбы и к эстетическому изображению ее в "пространственной форме" художественного произведения.

Дж. Фрэнк стремится преодолеть дуализм формы и содержания в П. Ф., объясняя ее появление в литературе и в изобразительных искусствах XX в. кризисом европейского гуманизма, эстетической альтернативой которому и оказывается, согласно его концепции, "новое" мироощущение и художественная практика. "Образ объективной истории, которым гордился человек Нового времени и который он столь тщательно культивировал начиная с эпохи Возрождения, трансформируется в мифическое представление, в котором действия и события определенной эпохи являются воплощением вечных первообразов. Эти первообразы созданы путем превращения временного мира истории во вневременной мир мифа".

По мысли Дж. Фрэнка, проведенное впервые Г. Э. Лессингом в "Лаокооне" (1766) разграничение искусств на пространственные (живопись, скульптура) и временные (музыка, поэзия) в современной литературе одновременно

подтверждается и преодолевается как в эстетическом, так и в духовно-историческом плане. Порвав "смирительную рубашку" нормативной классицистской эстетики ради эмансипации внутреннего, развертываемого во времени, органического творчества, реабилитировав конкретную личность, Лессинг (и в его лице Просвещение) вместе с тем сделал попытку "подняться над историей и определить неизменные законы эстетического восприятия". В этом пункте классицизм самого Лессинга сходится с неоклассицизмом начала XX в., подготавливая в лице Т. Э. Хьюма переход к "пространственной форме".

Концепция П. Ф., как и художественная практика, на материале которой возникла теория Дж. Фрэнка, — порождение "неслыханных перемен" первых десятилетий XX в. Она раскрывается в контексте следующих направлений в литературно-эстетической и духовно-исторической жизни Европы и США: немецкое искусствознание конца XIX — начала XX в. (А. Ригль, В. Воррингер, К. Фидлер и др.); немецкая "духовно-историческая школа" (В. Дильтей и идущая от него "критика исторического разума"); англо-американский имажизм (Э. Паунд, Т. С. Элиот, Т. Э. Хьюм); англо-американская "новая критика" (Д. Найт, А. Тейт и др.). Общей основой этих разнородных и разноязычных тенденций является идущая от Просвещения (И. Кант, Ф. Шиллер) и романтизма (Новалис, Ф. Шлегель) к символизму традиция "религии искусства" превратившая художника, "гения" и его творчество в имманентно-трансцендентное искупление, "исцеление" грехов человечества в форме "прекрасного".

Концепция Дж. Фрэнка подверглась, с одной стороны, исторической конкретизации и обогащению за счет теоретических новаций и художественной практики 60—80-х годов XX в., на почве постмодернизма; с другой стороны, возникнув в контексте "критики исторического разума" П. Ф. сама оказалась объектом этой критики. С учетом новейшего опыта можно сказать, что в качестве эвристического принципа, как научная гипотеза, концепция П. Ф. получила фронтальное подтверждение уже за пределами того литературного авангарда начала века, из которого исходил Дж. Фрэнк. Произведения таких романистов, как Дж. Фаулз ("Женщина французского лейтенанта"), А. Битов ("Пушкинский дом"), Г. Г. Маркес ("Сто лет одиночества"), обнаруживают устойчивую тенденцию к размыканию "натуралистического" историзма в духе XIX в. в глубинные

синхронические пространства "большого времени" (М. М. Бахтин).

Однако концепция Дж. Фрэнка критиковалась и продолжает критиковаться сейчас на Западе за "модернизм" за "формализм" за эстетизм и за нравственную индифферентность и "дегуманизацию", даже за политическую реакционность (184, 223, 337, 347). Амбивалентность, противоречивость концепции П. Ф. отражает кризис классической рациональности Нового времени, который не вполне адекватно определяют термином "модернизм" Дж. Фрэнк, подобно немецкому искусствоведу В. Воррингеру, книга которого "Абстрагирование и вчувствование" (1908) явилась "ключом" к концепции П. Ф., предложил в значительной мере абстрактную альтернативу "натуралистической" эстетике и "натуралистической" концепции человека в целом.

Продуктивная незавершенность концепции П. Ф. подтверждается творческой эволюцией ее автора, вообще типичной для критиков-"формалистов" (будь то В. Шкловский в СССР или Р. Уэллек в США). Не слишком активно отражая в 70—80-е годы возражения на свою давнюю работу, Дж. Фрэнк, как показывает его многотомная биография Достоевского, которой он посвятил свою жизнь начиная с 50-х годов, практически отошел от литературно-теоретических вопросов, поставленных им самим, неизбежно приняв на вооружение ту методологию XIX в., из критики которой возникла концепция П. Ф.

В. А. Махлин

РАЗЛИЧЕНИЕ — франц. DIFFÉRENCE — термин *постструктурализма*, введенный франц. семиотиком, философом и литературоведом Ж. Дерридой (в основном в работах 1967 г., затем неоднократно уточнялся в последующих исследованиях). По-разному переводится на рус. язык: "различение" (Н. С. Автономова, 1, с. 162; Г. К. Косиков, 16, с. 37), "разграничение" (И. П. Ильин, 13, с. 111-112), "различие" (А. В. Гараджа, 8, с. 3).

Смысл введения этого термина становится понятным лишь в контексте той критики *структурализма* и его понятийного аппарата, который был предпринят Дерридой в процессе оформления доктрины *постструктурализма*. В основе структурализма лежит теория бинаризма, согласно которой все отношения между знаками сводимы к бинарным структурам, т. е. к модели, основанной на наличии или отсутствии четко выявляе

мого, "маркированного" (по структуралистской терминологии) признака и служащей показателем различия между двумя терминами оппозиции. "Оппозиция, — отмечает нем. исследователь Р Холенштайн, — с точки зрения структурализма, является основным движущим принципом как в методологическом, так и объективном отношении" (183, с. 47).

Чтобы теоретически дезавуировать структуралистское понятие "различие" (или "отличие"), принятое также в семиотике и лингвистике, Деррида и вводит концепцию Р., "разграничивая" внося смысловой оттенок временного разрознения, разделенности, отсрочки в будущее (в соответствии о двойным значением франц. глагола *différer* — различаться и отсрочивать). При этом временной разрыв влечет за собой и разрыв в пространстве — "пространственное становление времени" Р. отличается от "различия" прежде всего своим процессуальным характером, поскольку оно понимается исследователем как "систематическое порождение различий" как "производство системы различий" (101, с. 40). В своей книге "Диссеминация" Деррида уточняет: "Не позволяя себе попасть под общую категорию логического противоречия, различение (процесс дифференциации) позволяет учитывать дифференцированный характер модусов конфликтности, или, если хотите, противоречий" (93, с. 403). "Различение, — поясняет Деррида в "Позициях" (1972), — должно означать точку разрыва с системой *Aufhebung* (имеется в виду гегелевское "снятие" — *И. И.*) и спекулятивной диалектикой" (101, с. 60). Иными словами, Р. для него — не просто уничтожение или примирение противоположностей, но и их одновременное сосуществование в подвижных рамках процесса дифференциации.

Концепция Р. тесно связана с сопутствующими ей и поясняющими ее понятиями *след* и "происхождение" и направлена на ревизию традиционного понятия знака как структуры, связывающей означающее (по Соссюру, "акустический образ" слова) и означаемое (предмет или понятие о нем, концепт). Временной и пространственный интервал, разделяющий означающее и означаемое им явление, превращает знак в след этого явления; он теряет связь со своим "происхождением" и тем самым обозначает не столько сам предмет или явление, сколько его отсутствие. На первый план выходит не проблема референтности, т. е. соотносительности языка с внеязыковой реальностью, а означивания — взаимосвязи чисто языкового характера: означающего с означаемым, слова со словом, одного текста

с другим: "Различие — это то, благодаря чему движение означивания оказывается возможным лишь тогда, когда каждый элемент, именуемый "наличным" и являющийся на сцене настоящего, соотносится с чем-то иным, нежели он сам, хранит о себе отголосок, порожденный звучанием прошлого элемента, и в то же время разрушается вибрацией собственного отношения к элементу будущего; этот след в равной мере относится и к так называемому будущему, и к так называемому прошлому; он образует так называемое настоящее в силу отношения к тому, чем он сам не является..." (97, с. 13).

Деррида с помощью понятия Р. пытается доказать "принципиальное отличие" знака от самого себя; знак несет внутри самого себя свою собственную инаковость, сосуществование, как отмечает Г. Косиков, "множества не тождественных друг другу, но вполне равноправных смысловых инстанций. Оставляя друг на друге "следы", друг друга порождая и друг в друге отражая, эти инстанции уничтожают само понятие о "центре" об абсолютном смысле" (16, с. 37) (см.: *децентрация*).

Деррида использует понятие Р. как одно из средств теоретической борьбы против традиционного зап.-европ. "метафизического мышления" однако практически оно превращается в орудие доказательства неизбежной двусмысленности любого анализируемого понятия. При всех многочисленных истолкованиях понятие Р. не получает у исследователя однозначного определения. Деррида сам неоднократно ссылается на графический признак придуманного им термина, на "скрытое а" в слове *différance* (его произношение не отличается от произношения слова *différence* — различие); он считает, что именно этот признак и позволяет ему быть не "понятием" не просто "словом", а чем-то доселе небывалым. Недаром редколлегия журнала "Промесс" ("*Promesse*", Р.), в котором были первоначально помещены объяснения Дерриды, снабдила их примечанием, где констатировала, что характеризуемое подобным образом "различие" по своей принципиальной "неопределимости" структурно близко фрейдовскому бессознательному (101, с. 60).

Эту характеристику можно было бы применить и ко многим другим понятиям, введенным и используемым Дерридой, поскольку все вместе при всей своей внешней противоречивости они образуют довольно целостную систему аргументации, направленную на доказательство внутренней иррациональности

зап. рационализма или, как его называет Деррида, "логоцентризма" зап. философской традиции.

Подобное переосмысление структуралистского понятия "различие" имело место и у других постструктуралистов, при этом они не всегда прибегали к неологизмам, ограничиваясь лишь новой интерпретацией старого термина. Так, например, Ж. Делез в своей книге "Различие и повтор" (1968) (86) предпринял аналогичную попытку "освободить" понятие "различие" от связи с классич. категориями тождества, подобия, аналогии и противоположности. Исходным постулатом исследователя является убеждение, что различия — даже метафизически — несводимы к чему-то идентичному, а только всего лишь соотносимы друг с другом. Иными словами, нет никакого критерия, стандарта, к-рый позволил бы объективно определить "величину различия" одного явления по отношению к другому. Все они, по Делезу, в отличие от постулированной структурализмом строго иерархизированной системы, образуют по отношению друг к другу децентрированную, подвижную сетку. Поэтому не может быть и речи о каком-либо универсальной коде, к-рому, по мысли структуралистов, были бы подвластны все семиотич. и, следовательно, жизненные системы, существует лишь "бесформенный хаос" (86, с. 356).

И. П. Ильин

РАСПАД ЦЕЛЬНОСТИ МИРОВОСПРИЯТИЯ — англ. DISSOCIATION OF SENSIBILITY — термин введен Т. С. Элиотом в эссе "Метафизические поэты" (1921) (119) как определение наблюдающегося в XX в. нарушения духовно-чувственной цельности бытия, что оказало существенное влияние на английскую поэтическую традицию. Начало "распада" Элиот относит к XVII в.: английская буржуазная революция дала импульс необратимому процессу развития общества, в котором человек и искусство утратили гармоничность. Реформация, Ренессанс и гуманизм, стоявшие у истоков буржуазной цивилизации, привели, как казалось Элиоту, к разрушению "духовно-материальной" и "интеллектуально-чувственной" цельности мировосприятия, которую он находил в средневековом, добуржуазном обществе в виде христианско-католического взгляда на мир. Отсюда — его ориентация на "средневекового" Данте как величайшего поэта мира, обладавшего цельным, христианско-католическим мировосприятием. Философский источник

доктрины Элиота — возникшая на базе философии объективного идеализма Ф. Г. Брэдли концепция реальности, в основе которой лежит представление о единстве мысли и чувства. В творчестве Дж. Донна и его современников — поздних елизаветинцев Элиот находил мироощущение, основанное на "непосредственном претворении мысли в чувство": мысль, ощущаемая как переживание, обладала для них таким же бытием жизни, как и непосредственное изображение человеческой страсти. Элиот назвал их поэтами "интеллектуальными" в отличие от "размышляющих" поэтов романтизма — Теннисона и Браунинга, не способных почувствовать мысль непосредственно, "как запах розы" "Поэты XVII в., последователи драматургов XVI в., обладали механизмом мировосприятия, способным к переживаниям любого рода. В XVII в. происходит нарушение цельности мировосприятия, от которого мы так и не оправились. Со второй половины XVII в. разум и опыт становятся лишь средством знания, воображению перестают доверять, оно превращается в фантазию, мысль отделяется от чувства. Утрачивается духовное прозрение, метафизическое начало. В творчестве Драйдена и Милтона словесное совершенство возросло, а глубина чувств, переживаний, общий "механизм" мироощущения значительно упростились по сравнению с Шекспиром и другими елизаветинцами. В XVIII в. произошла переориентация в сторону рационализма, в XIX — в пользу "бунта чувств"

В эстетическом плане доктрина Элиота была, в сущности, направлена на защиту особого, гармоничного способа постижения истины и основывалась на теории формы, ориентированной на музыку и танец, в к-рых Элиот видел идеал иск-ва и высшее выражение особого способа мышления, в корне отличающегося от мышления ученого (в своих эссе Элиот неоднократно обращался к теории и истории балета). Концепцию Элиота рассматривали также как модификацию теории воображения Колриджа.

Теория Элиота выражала общую для многих критиков первой четверти XX в. эстетическую позицию и получила широкое распространение. Термин Элиота стал своего рода рамкой, которую более поздние критики (Ф. Р. Ливис, Дж. Уильямсон, Л. К. Найтс, Б. Уилли) наполнили своим содержанием.

РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА — нем. REZEPTIONS-ÄSTHETIK — направление в критике и литературоведении, исходящее из идеи, что произведение "возникает" "реализуется" только в процессе "встречи" контакта литературного текста с читателем, который благодаря "обратной связи", в свою очередь, воздействует на произведение, определяя тем самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования. Таким образом, основным предметом изучения Р. Э. является рецепция, т. е. восприятие лит. произведения читателем или слушателем.

По своему происхождению Р. Э. — это реакция на имманентную эстетику, идею автономности искусства, одностороннюю ориентацию литературоведения на анализ "самодовлеющего произведения" Р. Э. порывает с представлениями о независимости искусства от общественно-исторического контекста, вводя в сферу исследования читателя и общество, представляя литературный текст как продукт исторической ситуации, зависящей от позиции интерпретирующего читателя. Отсюда — особый интерес Р. Э. к явлениям массовой культуры (развлекательно-тривиальной литературе, газетно-журнальной продукции, комиксам и т. п.), ее связь с социологическими исследованиями, педагогикой, прикладными литературоведческими дисциплинами.

Для Р. Э. характерен отказ от классических канонов и норм в качестве лит. и лит.-критич. критериев. Основной критерий оценки произведения — общественная практика, социальная действенность искусства в той мере, в какой она проявляется в читательской реакции. Спектр исследования Р. Э. исключительно широк — в него входят практически любые лит. тексты, от судебного кодекса до поваренной книги. "Высокая" литература из центра рассмотрения последовательно перемещается на периферию, а маргинальные жанры — в обратном направлении, к центру.

Среди источников Р. Э., основные идеи которой восходят к тезису йенских романтиков о "живом, идущем навстречу писателю, активно участвующем в творчестве читателе" — герменевтика, опирающаяся на "философию жизни" В. Дильтея и феноменологию Э. Гуссерля, пражский структурализм, русская формальная школа 10—20-х годов XX в., социология литературы, изучающая воздействие литературы на читательскую аудиторию. Стремясь к четко выраженному функциональному изучению произведения, Р. Э. развивалась в русле общего для

западной и русской науки о языке и лит.-ре процесса, ведшего исследователей от восприятия иск-ва как автономного, самодовлеющего феномена к проблеме его "понимания" и "прочтения" (эта линия, впитав идеи В. Дильтея, дала начало сегодняшним герменевтическим подходам), и далее к осознанию восприятия и оценки лит.-худож. текстов как сложного процесса взаимодействия и коммуникации социально-эстетич. структур, образующих диалектически противоречивую и открытую систему "искусство — общество"

Одним из основных предшественников современной Р. Э. был Р. Ингарден, выдвинувший ряд концепций, ставших краеугольными для современных исследователей. Ему принадлежит (в работе "О познании литературно-художественного произведения" 196) разработка понятий *конкретизация* и "реконструкция" составляющих две стороны восприятия произведения адресатом. В своей теории структуры худож. произведения Ингарден испытал сильное влияние феноменологии Э. Гуссерля. Это, прежде всего, выразилось в идее интенциональности, ставшей основополагающей для всех последующих сторонников Р. Э. Именно эта идея явилась философским обоснованием коммуникативной сущности искусства, объясняющим активный, творческий характер читательского восприятия. Как известно, интенциональность — это направленность, устремленность сознания на предмет, позволяющая личности создавать, а не только пассивно воспринимать окружающий вещный мир, наполняя его "своим" содержанием, смыслом и значением. Принцип интенциональности, восходящий к средневековой схоластике, получил систематическое выражение в работах Франца Brentano (1838—1917) и Эдмунда Гуссерля (1859—1938). Согласно Brentano, психика человека интенциональна по своей природе, ибо не существует без отношения личности к любым — реальным или вымышленным — явлениям. По Гуссерлю, субъект поэтапно конституирует мир, выстраивая объекты, доступные его пониманию и исследованию. Иными словами, без мирообразующего сознания для личности не существует внешней (равно как и внутренней, психологической) реальности: "Нет объекта без субъекта"

Именно эту идею о творческой роли личности в познании мира восприняла Р. Э., поставившая в центр внимания проблему бытия произведения как результата коммуникации между автором и читателем, как выстраивания читателем "смысла произведения". Другие же важнейшие идеи феноменологии

Гуссерля, прежде всего идея "феноменологической редукции" (отсекающей от познающей личности всю ее социально-объективную оболочку), не были восприняты Р. Э. Более того, по мере развития они всячески преодолевались, все более уступая место растущему интересу исследователей к "оболочке" — наслоениям культурных эпох, традиций, лит. и эстетич. "конвенций". Этот процесс наглядно демонстрируется при сравнении работ Ингардена с работами последующих исследователей рецептивного направления. Ингарден во многом еще оставался на почве так называемого "субстанциализма", считая возможным реальное существование "оригинала" как "единственного идеального эстетического предмета" задуманного и реализованного автором. В силу этого задачу литературоведа он видел в феноменологическом "усмотрении сущности" ограничивая в конечном счете свой анализ рамками самого произведения и не делая решительного перехода к изучению акта рецепции и специфики реципиента как самостоятельной, равновеликой автору и произведению инстанции.

В начале 40-х годов в работах представителя пражского структурализма Феликса Водички (360) намечился путь преодоления метафизич. феноменологии Р. Ингардена. Значительную роль в этом сыграли идеи Я. Мукаржовского, пытавшегося на основе установленной им недостаточной коммуникативной определенности "эстетического объекта" (к-рый он определял как "отражение и коррелят материального предмета искусства в сознании воспринимающего") преодолеть рамки узкопонимаемых лингвистических взаимосвязей. По Мукаржовскому, "значение" (к-рое Ф. де Соссюр определяет как конвенциональное взаимоотношение между "означающим" и "означаемым") задается в эстетическом объекте, понимаемом как "знак" не изначальными лингвистическими конвенциями, а зависит от внеязыковых конвенций, к-рые реципиент привносит в произведение. Таким образом, если в трактовке Ингардена понятие "конкретизация" имело своей целью "извлечение" из текста неких вневременных метафизич. качеств, то у пражских структуралистов этот процесс не только соотносится с объективной реальностью, воплощенной в "конвенциях" реципиента, но и приобретает конкретно-историч. черты, будучи изображен в виде смены постоянно возникающих в ходе историч. развития эстетических объектов.

Такого рода "историзация" восприятия осуществлена в работе Ф. Водички "История литературы, ее проблемы и задачи" (305, с. 71-83), где был поставлен вопрос о критериях релевантности исторически обоснованной конкретизации, отныне возлагаемой на читателя. Водичка считал, что не все конкретизации, возможные с точки зрения индивидуальных читательских намерений, могут быть целью исследования, а лишь те, которые показывают, как происходит "встреча" структуры произведения и структуры обусловленных конкретной историч. эпохой литературных норм, представителем к-рых выступает реципиент. Таким реципиентом — в понимании ученого, гарантом существующей лит. нормы — является лит. критик, получающий статус "попечителя литературной нормы"

Существенной составной частью Р. Э. является круг герменевтических проблем, как бы перекидывающих "мостик" от структуры произведения к реципиенту, "понимающей структуре" В работе Х. Г Гадамера "История художественного воздействия" истина общественно-гуманитарных наук (в том числе науки о литературе) принципиально противопоставляется "методическому знанию" как сумме сведений и фактов, получаемых естественными науками. Духовно-научное понимание, по Гадамеру, следует объяснять не как научный метод, направленный на изучение определенного объекта, а как некое экзистенциальное явление: "Понимать, — значит, в первую очередь, понять в данной области самого себя, и лишь во вторую очередь — выявить мнение другого лица по этому вопросу". Отсюда следует, что интерпретатор не должен приглушать, преодолевать собственное бытие, свою собственную "историчность" и кроющиеся в ней предрассудки, предубеждения и ограниченность; напротив, в интересах максимального постижения объективной сущности своего предмета (худож. произведения) интерпретатор должен вносить все эти качества своей личности в процесс понимания. Понять текст, по Гадамеру, — означает "применить" "приложить" его к современной для интерпретатора (реципиента) ситуации, точно так же, как юрист "применяет" (конкретизирует) закон, а теолог — Писание.

Концепция Гадамера носит двойственный характер. С одной стороны, понимание, определяемое им как самовыражение интерпретатора с помощью документальных свидетельств прошлого опыта, отделяется от романтического субъективизма. Против представления о "таинственном родстве душ" автора и

его интерпретатора Гадамер выдвигает требование участия их обоих в общем деле погружения в "общий смысл" и самопонимания, возникающего на этой основе. С другой стороны, "смысл" не становится для Гадамера предметом строго научного анализа, поскольку исследователь принципиально отвергает сциентистские методы исследования, теорию и метаязык науки.

Наиболее законченное на сегодняшний день выражение принципы Р. Э. получили в работах исследователей так называемой "констанцской школы", возникшей в 60-е годы в ФРГ. К ее представителям принадлежат Х. Р. Яусс, В. Изер, Р. Варнинг, Х. Вайнрих, Г. Гримм и др. Своей целью констанцская школа Р. Э. поставила обновление и расширение литературоведческого анализа путем введения в схему лит.-историч. процесса новой самостоятельной инстанции — читателя. Центральным для этой разновидности Р. Э. является тезис, согласно которому эстетич. ценность, эстетич. воздействие и лит.-историч. воздействие произведения основаны на том различии, которое существует между *горизонтом ожидания* произведения и *горизонтом ожидания читателя*, реализующемся в виде имеющегося у него эстетич. и жизненно-практич. опыта (см.: *эстетический опыт*). Позже Яусс под влиянием дискуссий вокруг идей констанцской школы модифицировал свою концепцию, выдвинув на первый план процесс коммуникации, осуществляющийся между произведением и его реципиентом в рамках эстетического опыта, где особую роль приобретают нормообразующая и нормоутверждающая функции литературы.

Яусс исходит из факта происходящей в современную эпоху замены трех культурно-эстетических парадигм — классицистско-мистической (берущей за норму и образец искусство античности), позитивистской (во главу угла ставящей историч.-поступательное развитие литературы в контексте единой мировой лит.-ры) и формально-эстетической (отдающей приоритет исследованию структуры произведения в отрыве от его социальных связей) на четвертую, которая должна восполнить недостатки всех предыдущих. Для ее формирования, по мысли Яусса, необходимо соблюдать следующие основные требования: 1) дополнить формально-эстетический анализ историко-рецептивным подходом, учитывающим социально-историч. условия существования искусства; 2) объединить структуралистский и герменевтический подходы; 3) значительно расширить

сферу эстетич. освоения действительности, включив в нее наряду с "высокими" жанрами и "сублитературу"

Яусс строит свой подход, который, как он считает, должен устранить разрыв между историей и эстетикой, между социально-историч. и формально-эстетич. принципами анализа, на стыке несовместимого — крайностей материалистической (в том числе и марксистской) методологии и структуралистско-формалистич. направлений. Главную роль в его системе исследования играет позиция реципиента, ранее недооценивавшаяся обоими вышеуказанными направлениями. В работе "История литературы как провокация литературоведения" Яусс пишет: "Актуальную потребность литературоведения я вижу в том, чтобы в споре между марксистским и формалистическим методами вновь рассмотреть остающуюся открытой проблему истории литературы. Я начинаю свою попытку перебросить мост через пропасть, разделяющую литературу и историю, историческое и эстетическое познание, там, где остановились обе школы" (212).

В теории Яусса ощутимо стремление избежать тех слабостей, которыми страдает позиция Гадамера. Ратуя за возвращение в литературоведение герменевтического подхода (и в этом Яусс, по мнению Р. Варнинга, является одним из наиболее ревностных последователей Гадамера), критикуя ограниченность объективистско-позитивистской методологии, Яусс, в отличие от Гадамера, развивает эмпирико-аналитические, сциентистские методики конкретизации и реконструкции произведения, стремясь сделать феномены рецепции доступными систематическому описанию. Он считает необходимым постоянно подчеркивать, что именно методическое познание — основа герменевтических принципов исследования. Восстанавливая в правах герменевтику — древнюю науку истолкования литературных (а первоначально — религиозных, изобилующих темными местами) текстов, Яусс связывает процесс интерпретации лит. произведений не с произволом истолкователя (вывод, к которому пришел В. Дильтей), а с объективными возможностями читателя, обусловленными его эстетическим опытом и горизонтом ожидания.

В основе представлений Яусса о лит-ре лежит открыто подчеркиваемый им отход от традиций нормативной эстетики, утверждающей незыблемость канонов, регламентирующих жизнь лит-ры. Главное для исследователя, считает Яусс, — живая жизнь лит-ры и общества. Для современного литерату-

рождения не должно быть запретных или "неприличных" тем и явлений в лит-ре, оно не должно видеть в ней лишь сферу "изящного", отгороженную от "грубой" действительности. Яусс утверждает, что отношения между лит-рой и читателем носят как эстетический, так и историч. характер. В силу этого процесс рецепции произведений осуществляется путем посредничества между прошлым и современным иск-вом, между традиционными и актуальными значениями и интерпретациями. Все это требует от исследователя критической ревизии, если вообще не разрушения литературных канонов, унаследованных от прошлого.

Вначале Яусс ориентировался на положения ведущего теоретика Франкфуртской школы философии Т Адорно, выше всего ценившего произведения, характеризующие авангардистским поиском и самодовлеющим формальным экспериментом, но довольно скоро рамки "вопиющего модернизма" стали узки для него. Ученого перестает устраивать дискриминация по отношению к различным возможностям иск-ва, не вписывавшимся в канон "негативной эстетики" авангардизма и модернизма. Из некогда бескомпромиссного адепта "новых форм" Яусс становится исследователем, к-рый ценит любые проявления эстетич. активности человека. Последовательнее многих своих коллег осуществив переход от нормативности "негативной эстетики" к коммуникативному пониманию явлений искусства, он существенно переосмыслил термины "эстетический опыт" и "эстетическая идентификация" воспринятые им из понятийного арсенала Адорно.

Стремясь сочетать синхронический анализ рецепции произведения с диахроническим, Яусс описывает историю рецепции как поступательное развертывание заложенного в произведении и актуализированного в этапах его историч. рецепции смыслового потенциала, к-рый раскрывается понимающему суждению исследователя, осуществляющего при встрече с традиционным пониманием произведения "таяние горизонта ожидания" (212). По мнению Яусса, только благодаря посредничеству читателя произведение вписывается в меняющийся горизонт опыта некоей традиции, в рамках к-рой происходит непрерывное развитие рецепции от пассивного, простого восприятия к активному, критическому пониманию, от опоры на признанные эстетич. нормы к признанию новых. Историчность лит-ры, по Яуссу, как и ее коммуникативный характер, предполагают длительный диалог между произведением, публикой и вновь

создаваемым произведением. Лит. произведение не есть существующий лишь для самого себя объект, воспринимаемый всеми и всегда одинаково. Это, по определению Яусса, не монумент, монологически возвещающий о своей вневременной сущности, а партитура, рассчитанная на постоянно обновляющееся восприятие, высвобождающее текст из материи слов и дающее ему реальное бытие.

Желая уловить диалектику эволюции лит. явлений в их историч. развитии, Яусс приходит к выводу, что лит. произведение, даже откровенно новаторское, нельзя рассматривать как абсолютное новшество, возникающее в некоем информационном вакууме. Оно предрасполагает читательскую аудиторию к совершенно определенному образу восприятия посредством явных и скрытых "сигналов", содержащихся в нем. Оно пробуждает воспоминания об уже прочитанном, приводит читателя в определенное эмоциональное настроение, с первых строк подготавливая в нем ожидания дальнейшего развития повествования, к-рые в процессе чтения, осуществляемого согласно "правилам игры", диктуемым жанром, могут быть подтверждены или опровергнуты, переориентированы или иронически "сняты". При этом Яусс устанавливает следующий порядок этапов восприятия. Интерпретирующая рецепция всегда предпосылает контекст читательского опыта эстетическому восприятию. Вопрос об адекватности интерпретации, о качестве эстетических воззрений отдельного читателя или различных читательских групп может быть, по мнению Яусса, поставлен правильно только в том случае, если будет очерчен транссубъективный горизонт читательского понимания, социальный контекст, в котором осуществляется рецепция произведения.

Яусс подвергает критике позитивистскую схему взаимоотношений между автором, произведением и публикой, согласно к-рой писатель "впрямую" зависит от среды, эстетических взглядов и идеологии публики, что заставляет его для достижения успеха сознательно выполнять "социальный заказ", удовлетворять ожидания определенной социальной группы. Такой подход не позволяет удовлетворительно объяснить механизм длительного, длящегося веками, воздействия произведения на публику. В этом контексте Яусс полемизирует с Р. Эскарпи, полагающим, что произведение живет в представлении последующих поколений до тех пор, пока живы черты того мира и той эпохи, к-рые породили данное произведение; когда же эти черты окончательно уходят из реальной жизни или изначально

не существуют в воспринимающей среде (например, иноязычной), их заменяют "мифы", изобретаемые для удобства восприятия, а все последующие интерпретации произведения являются лишь "искаженным отзвуком" первоначального значения, за пределы которого последующие оценки и интерпретации выйти не могут.

По мысли Яусса, взаимоотношения между произведением и публикой носят далеко не столь однозначно детерминированный характер. Существуют произведения, которые в момент своего появления не ориентируются ни на какую определенную публику, но столь сокрушительно разрушают привычный горизонт лит. ожиданий, что необходимо известное время, чтобы возникла публика, читательская среда, способная считать это произведение "своим". Исходя из положения, согласно которому горизонт лит. ожиданий отличается от горизонта ожиданий жизненной практики тем, что он не только охраняет и обобщает предыдущий опыт, но и предвосхищает неосуществленные возможности, расширяет ограниченное пространство социального поведения, порождая новые желания, притязания, ставя новые задачи и цели, Яусс выстраивает логику восприятия новой формы. Креативные способности лит-ры, создающие феномен предориентации читательского опыта, позволяют читателю преодолеть автоматизм традиционного восприятия, в результате чего новая форма в искусстве воспринимается не только на фоне других произведений, не только как их "отрицание" — возникающее лишь для того, чтобы сменить старую форму, утратившую художественную ценность. Яусс подчеркивает прогнозирующе-предвосхищающую функцию новой формы, предопределяющей и стимулирующей не только сенсорные, эстетические установки читателя, но и его способность к этической оценке, к моральной рефлексии.

В. Изер в работе "Апеллятивная структура текста" (202) исходит из введенной Р. Ингарденом категории неопределенности лит. произведения. Для него эстетич. опыт формируется именно благодаря наличию в тексте "участков неопределенности" или "пустых мест". Изер составляет целый каталог условий и приемов, порождающих в тексте "пустые места". Это 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. Изер развивает гипотезу, согласно к-рой художественный текст является не отражением действительности, а "вторжением" в нее, результатом реакции на различного рода "дефициты" социальной среды. В этой позиции исследователя нашла свое оригинальное преломление идея интенциональности творческого сознания, лежащая в основе практически всех теоретических положений Р. Э.

Центральным пунктом аргументации Изера является попытка вывести теорию художественной речи за пределы теории подражания, и прежде всего за рамки представлений о восприятии как простом отражении общественных отношений. Эти представления Изер заменяет функционалистским подходом, основанным на теории систем в том виде, как она освещена в работах Н. Лумана (261). Основное требование этой теории заключается в утверждении примата функции над структурой. Согласно точке зрения Лумана, функции обусловлены не имманентностью системных структур, а реальностью окружающего мира, на к-рую "отвечают" реагируют структурные образования. Изер разрабатывает также понятие "репертуар" выстраивая шкалу неопределенности и определенности составляющих его структур, обуславливающих отношение читателя к тексту. Они характеризуют степень узнавания текста читателем — от полного неприятия в силу его непонятности ("встреча" произведения экспериментально-новаторской лит-ры и неподготовленного, ориентирующегося на традицию, читателя, как это происходит, например, при чтении "Улисса" Джойса) и до почти полного "совпадения" структур текста и эстетико-психологич. установок читателя, что наблюдается при "встрече" с произведениями тривиальной лит-ры.

При всей детальности, с какой разработаны многие положения и дефиниции Р. Э., как теоретическая система она далека от завершения. Это естественно для теории, претендующей на возможно более полный охват и осмысление явлений живой лит. действительности, многие из к-рых возникают и развиваются буквально под руками исследователя. Как отмечает Г. Гримм (160), трудности, связанные с созданием единой рецептивной теории, коренятся в сложности и многосоставности самого предмета исследования, предполагающего мультидисциплинарный, многоотраслевой аналитический подход. В настоящее время специалистами зафиксировано несколько отраслей и направлений внутри Р. Э. Например, У. Кляйн

выделяет шесть основных линий ее современного развития: 1) теоретико-познавательная (герменевтика и феноменология); 2) описывающе-воспроизводящая (структурализм, последователи русской формальной школы); 3) эмпирико-социологическая (социология читательского вкуса и восприятия); 4) психологическая (изучение психологии читательских поколений); 5) коммуникативно-теоретическая (семиотические исследования); 6) социально-информативная (изучение социальной роли средств массовой информации).

А. В. Драгов

СЛЕД — фр. TRACE — термин *постструктурализма*, заимствованный Ж. Дерридой у франц. философа Э. Левинаса и интерпретированный им в работах 1967 г. (прежде всего в "Письме и различии" 94). Исходя из положения лингвиста Ф. де Соссюра о произвольном характере знака, т. е. о немотивированности выбора означающего и отсутствии между ним и означаемым естественной связи, Деррида сделал вывод, что слово и обозначаемое им понятие никогда не могут быть одним и тем же, поскольку то, что обозначается, никогда не присутствует, не "наличествует" в знаке. Исследователь утверждает, что сама возможность понятия "знак" как указания на реальный предмет предполагает его замещение знаком в той системе различий, которую представляет собой язык, и зависит от отсрочки, от откладывания в будущее непосредственного "схватывания" сознанием читателя этого предмета или представления о нем (см.: *различение*).

Интервал, разделяющий знак и обозначаемое им явление, с течением времени (в ходе применения знака в системе других знаков, т. е. в языке) превращает знак в "след" этого явления. В результате слово теряет свою непосредственную связь с обозначаемым, с референтом или, как выражается Деррида, со своим "происхождением", с причиной, вызвавшей его порождение. Тем самым знак обозначает не столько сам предмет, сколько его отсутствие ("отсутствие наличия"), а в конечном счете и свое "принципиальное отличие от самого себя" Как отмечает амер. критик В. Лейч, подобная точка зрения привела к "деконструкции референциальной функции языка... Место референта занял след" (247, с. 121).

Иными словами, в постструктурализме проблема референции, т. е. соотносительности языка с внеязыковой реальностью, подменяется вопросом взаимоотношений на чисто языковом

уровне, или, в терминах Ю. Кристевой, вместо структуралистского "значения" (signification), фиксирующего отношения между означающим и означаемым, приходит "означивание" (signifiance), выводимое из отношений одних означающих (236, с. 361).

Введение понятия С. подчеркивает прежде всего опосредованный характер человеческого восприятия действительности и в конечном счете ставит под вопрос познавательные возможности человека. Если воспринимающему сознанию дан только "след" знака, обозначающего предмет, а не непосредственное обозначение этого предмета, то тем самым предполагается, что получить о нем четкое представление невозможно. Более того, вся система языка в таком случае предстает как платоновская "тень тени" как система "следов" т. е. вторичных знаков, в свою очередь опосредованных условными схемами конъюнктурных культурных кодов читателя. В гносеологич. плане семиотич. концепция Дерриды представляет собой попытку теоретич. девальвации познавательного процесса как такового, возможности смысловой ориентации в мире, рациональной его интерпретации.

В литературоведческом плане сведение смысла худож. произведения лишь к взаимодействию, к "игре означающих" замыкает лит. текст в кругу таких же текстов и практически отвергает всякую возможность его связи с внеязыковой реальностью. В результате факт существования лит. текста обуславливается его зависимостью от других текстов, от того, насколько они "присутствуют" в нем в явной или скрытой форме, насколько в нем ощутимы их "следы"

И. П. Ильин

СОПРЯЖЕНИЕ — англ. TENSION — термин предложен неокритиком Аленом Тейтом в работе "Сопряжение в поэзии", впервые появившейся в 1938 г. и перепечатанной в сб. "Избранные эссе" (343). Получена путем вычленения основы двух логических терминов: "extension" — объем понятия, и "intension" — содержание понятия.

Согласно Тейту, "tension" и есть значение поэзии — высоко организованное соединение всего того "экстенционала" (абстракции, денотации и т. п.) и "интенционала" (конкретности, коннотации и т. п.), которые мы можем обнаружить в поэзии. "Я использую этот термин не в качестве обобщенной метафоры, но как термин специальный. Отдален-

ный переносный смысл, к которому может придти исследователь, сам по себе не является отрицанием смысла, заключенного в буквально понятом высказывании. Мы можем начать с буквального высказывания и поэтапно воссоздать метафорический смысл во всей его сложности. При этом на каждом новом этапе можно сделать паузу, определить значение, понятое на данный момент, при том что каждое промежуточное значение будет цельным" (343, с. 281). Свойство "сопряжения" соединения абстрактного (общего), буквального и конкретного (метафорического) значений и есть основное свойство поэтического произведения.

В расширительном смысле термин использовался "*новой критикой*" в значении "единство впечатления" возникающего при взаимовлиянии таких внутренне противоречивых структур, как парадокс и ирония, или же при взаимодействии естественно-разговорного и поэтического ритма. Подобное "сопряжение" сообщает поэтическому произведению внутреннее единство.

Ю. В. Палиевская

СТРАТЕГИЯ ТЕКСТА — нем. TEXTSTRATEGIE — термин *рецептивной эстетики*. Как отмечает Х. Р. Яусс, процесс восприятия текста на первичном горизонте эстетич. опыта не является произвольной сменой чисто субъективных впечатлений.

Он представляет собой результат выполнения определенных "указаний", получаемых реципиентом со стороны текста в ходе управляемого восприятия (212). В. Изер (201) указывает на тот факт, что повествование наполнено замечаниями автора относительно происходящего в произведении. Авторские комментарии провоцируют в читателе многообразные реакции. Они обескураживают его, приводят в замешательство, побуждают к сопротивлению и возражению, зачастую вскрывая множество неожиданных сторон процесса повествования, к-рые без этих "указаний" не были бы восприняты. И хотя эти комментарии не предлагают обязательных оценок происходящего, они делают "заявку" на интерпретацию, допускающую возможность выбора. Вместо единообразной точки зрения, однозначного видения происходящего они предоставляют читателю возможность выбрать определенные установки, к-рые он должен осуществить, чтобы уяснить для себя суть происходящего. Эти комментарии "снабжают" повествование меняющимся

"углом зрения", открывая пространство интерпретации, в котором возникают новые "пустые места". Эти места располагаются не в рассказанной истории, а между историей и возможностями ее оценки. "Пустые места" можно устранить лишь по мере того, как выносятся оценки о событиях, освещаемых в произведении.

О провоцировании способности читателя к оценке происходящего в тексте комментарий автора "заботится" двумя способами: воздерживаясь от однозначной оценки событий, он создает "пустые места", которые допускают ряд вариантов их заполнения; в то же время предоставляя возможность для оценки, он заботится о том, чтобы эти "пустые места" не заполнялись произвольно. Таким образом, с одной стороны, это способствует участию читателя в оценке произведения, с другой — обеспечивает контроль за теми реакциями, на основе которых производится оценка.

Изер демонстрирует такой способ руководства читателем на примере "Оливера Твиста" Ч. Диккенса, а именно той сцены, где Оливер, находящийся в рабочем доме, с отвагой отчаяния требует добавки супа. Надзиратели возмущены его "наглостью". Что делает комментатор (он же автор)? Он не только соглашается с их нетерпимой реакцией, но и подыскивает ей оправдание. Реакция же читателя на происходящее однозначна, поскольку автор "выстроил" свой комментарий таким образом, чтобы читатель отверг его. Только так Диккенсу удастся в данной сцене "поднять" участие читателей в судьбе ребенка до уровня прямого вмешательства. Здесь речь идет уже не о заполнении "пустого места", а о тотальной корректуре ложной оценки. Для того чтобы повысить активность читателя в переживании события и направить ее по единственно верному пути, все, сказанное автором в тексте, должно в данном случае пониматься читателем "наоборот" — мысль, сформулированная автором, не должна исчерпывать интенцию текста.

Изер делает вывод, что участие читателя в тексте стимулируется различными способами. Оно относительно невелико там, где текст репродуцирует предыдущее совпадение представлений читателя и автора, и относительно велико и интенсивно там, где совпадение точек зрения автора и читателя приближается к нулю. Однако в обоих случаях "репертуар" организует установками читателя по отношению к тексту. Тем самым создается организационная структура смысла, к-рую необходимо оптимизировать в процессе чтения текста.

Эта оптимизация зависит от состояния знаний читателя и готовности довериться чужому опыту. Она зависит и от С. Т., которая в качестве потенциала руководства предугадывает путь реализации.

Роман, констатирует Изер, мобилизует активность своих читателей. Содержащийся в тексте "репертуар" образует "горизонт романа". Но если этот горизонт романа проявляется во все более негативном значении, следовательно, его интенция, его "позитивное начало" лежит по другую сторону горизонта, к-рый необходимо реконструировать в процессе чтения.

Если процесс чтения совпадает с процессом выработки виртуальных измерений текста (см.: *виртуальный смысл*), то может возникнуть, как считает Изер, впечатление, что читатель как бы приподнимается над образами произведения. Вследствие этого С. Т. романа должна быть выстроена таким образом, чтобы читатель в процессе актуализации виртуального измерения был вовлечен в то, что он создает. Только тогда процесс чтения приобретает свою драматичность, необходимую постольку, поскольку побуждаемое романом поведение воплощено не в образах произведения, а должно осуществляться в деятельности читателя.

А. В. Дранов

СТРУКТУРА — фр., англ. STRUCTURE — ключевое понятие *структурализма*. Интерпретируемая как синхроническая фиксация любой диахронически изменяющейся системы, С. трактовалась как инвариант системы. В лингвистич. ориентированном структурализме языковые С. отождествлялись со С. мышления, и им приписывался характер законов, адекватных принципам организации мира, существующего якобы по правилам "универсальной грамматики". Цв. Тодоров писал: "Эта универсальная грамматика является источником всех универсалий, она дает определение даже самому человеку. Не только все языки, но и все знаковые системы подчиняется одной и той же грамматике. Она универсальна не только потому, что формирует все языки о мире, но и потому, что она совпадает со структурой самого мира" (350, с. 15).

В литературоведческом плане стремление выявить С. лит. текстов приводило к поискам внутренних закономерностей их построения, отражающих их абстрактно-родовые признаки и свойства, якобы присущие всем лит. текстам вне зависимости

от их конкретного содержания и времени появлений на свет (см.: *структурализм*).

И. П. Ильин

СТРУКТУРА — ФАКТУРА — англ. STRUCTURE TEXTURE — согласно основателю "новой критики" Дж. К. Рэнсому, ключевая дихотомия, определяющая онтологию поэтического произведения. Искусство дает наиболее живое и полное представление о жизни, и в этом смысле с ним не может сравниться ни наука, ни какая-либо другая форма духовной деятельности. Мир, или, по Рэнсому, миры, исследуемые наукой, — это всего лишь выхолощенные, обедненные, упрощенные копии подлинного мира. Поэзия имеет своей целью заново открыть более "плотный" сущностный мир и таким образом является формой познания принципиально, или онтологически, иной (см.: *поэзия как знание*). "Поэзия имеет дело о теми формами бытия, уровнем объективности, которые не поддаются научному истолкованию, в мире поэзии мы имеем дело с революционным отрицанием законов логического высказывания" (22, с. 178).

Поэтическое произведение определяется как "открытая логическая структура со свободной индивидуальной фактурой" При этом "структура" — это логически выстроенное рассуждение, лежащее в основе поэтического произведения, проза стиха.

"Фактура" определяется как свойство поэтического произведения, выходящее за пределы простого, поддающегося пересказу рационального содержания. С одной стороны, Рэнсом указывает, что "фактура независима от структуры" Однако, с другой стороны, рассматривая метрическое строение стиха, Рэнсом вводит термин "метрическая структура" (*metrical structure*), который использует для обозначения регулярно повторяющейся метрической модели, и термин "метрическая фактура" (*metrical texture*) — для обозначения вариаций, накладываемых на эту модель. Таким образом, "структура" и "фактура" оказываются связанными, взаимозависимыми. Утверждается, что именно их взаимодействие, их постоянное противостояние и лежит в самой основе поэтического акта. Процесс создания поэтического произведения представляет собой приспособление "структуры" и "фактуры" друг к другу. Окончательный поэтический результат содержит смысловые и звуковые (формальные) элементы, не входившие в первона

чальный замысел. На примере анализа английской поэзии (Поупа, Донна, Колриджа и др.) Рэнсом показывает, как приспособление размера к значению приводит поэта к созданию дополнительных элементов звуковой формы, а приспособление значения к размеру — к дополнительным оттенкам смысла. Подобно тому, как размер подрывает значение и приводит к созданию "дополнительного смысла", смысл подрывает размер и создает "вариации" ритма, или же "дополнительное звучание"

Развернутый анализ понятий "структура" и "фактура" содержится в книге Рэнсома "Новая критика" (1941): "Семантическая структура, взятая сама по себе, подобно отдельной мелодии, исполненной дискантом, может стать структурой эстетической именно потому, что она допускает плоть, фактуру — то, что чистая логическая структура допустить не может, и тогда казалось бы, совершенно не связанная с ней фонетическая структура приводится в соответствие с ней. Занятие это представляется мне более трудным, требующим больших усилий и в конечном итоге более удивительным, чем создание музыкального контрапункта. Мелодий все-таки остается две, хотя и звучат они одновременно, а поэтическая фраза — единый акт. Онтологически он означает соединение двух разных миров — сущностного и почти неуловимого — и построение высказывания в новом измерении" (22, с. 192-193).

Взаимодействие "структуры" и "фактуры" проявляется в "разнообразии" и "униформности" стиха. При этом разнообразие, определяемое как многосторонность объектов, описанных в поэтическом произведении, составляет его фактуру, а униформность — структуру. Таким образом, анализ поэтического произведения, по Рэнсому, представляет собой рассмотрение "разнообразия в свете униформности" (*heterogeneity-in-the-light-of-uniformity*).

Позднее термины "структура" и "фактура" в "новой критике" подвергаются переоценке в свете фрейдистских категорий "id" и "ego"

Ю. В. Палиевская

СТРУКТУРАЛИЗМ — фр. STRUCTURALISME, англ. STRUCTURALISM, нем. STRUKTURALISMUS — комплекс направлений в целом ряде наук, объединяемых общими философско-эпистемологич. представлениями, методологич. установками и спецификой анализа, складывавшийся в период с начала XX в.

и по 40-е годы включительно. В формировании С. участвовали Женевская школа лингвистики (Ф. де Соссюр и его ученики), русский формализм, пражский структурализм, американская школа семиотики Ч. Пирса и Я. Морриса, Копенгагенский и Нью-Йоркский лингвистич. кружки, структурная антропология К. Леви-Стросса, структурный психоанализ Ж. Лакана, структура познания М. Фуко, структурная лингвопоэтика Р. Якобсона с его теорией поэтического языка.

Собственно литературоведческий С. сложился в результате деятельности условно называемой "Парижской семиологической школы" (ранний Р. Барт, А.-Ж. Греймас, К. Бремон, Ж. Женетт, Ц. Тодоров и др.) (46, 47, 157, 158, 159, 63, 144, 348, 350, 351), а также "Бельгийской школы социологии литературы" (Л. Гольдман и его последователи) (153, 154, 155). Время наибольшей популярности и влияния франц. С. — с середины 50-х годов (публикация в 1955 г. "Печальных тропиков" Леви-Стросса) до конца 60-х — начала 70-х годов. В США С. сохранял свой авторитет на протяжении всех 70-х годов (Дж. Каллер, К. Гильен, Дж. Принс, Р. Скоулз, М. Риффатерр) (82, 162, 295, 297, 330, 310, 312). На рубеже 70—80-х годов те исследователи, которые более или менее остались верны структуралистским установкам, сосредоточили свои усилия в сфере *нарратологии*, большинство же бывших структуралистов перешли на позиции *постструктурализма* и *деконструктивизма*.

С. как структурно-семиотич. комплекс представлений в своих самых общих чертах имел явно лингвистич. ориентацию и опирался на новейшие по тому времени концепции языкознания и семиотики. В первую очередь это касалось теории знака Ф. де Соссюра как некоего целого, являющегося результатом ассоциации означающего (акустического образа слова) и означаемого (понятия). Подчеркивалось, что знак по своей природе "произволен": "Означающее немотивировано, т. е. произвольно по отношению к данному означаемому, с к-рым у него нет в действительности никакой естественной связи" (24, с. 101). Иными словами, в разных естественных языках (англ., франц., русск. и т. д.) одно и то же понятие, например, "дерево" может обозначаться по-разному: tree, arbre, тем не менее его употребление строго упорядочено в той конкретной лингвистич. системе, какой является любой естественный язык: "Слово "произвольный" не должно пониматься в том смысле, что означающее может свободно выбираться говорящим (...человек

не властен внести даже малейшее изменение в знак, уже приня-
тый определенным языковым коллективом..." (там же).

Самым существенным в этом положении Соссюра был тезис о неразрывности означающего и означаемого, неотделимых друг от друга как две стороны бумажного листа ("Язык можно также сравнить с листом бумаги. Мысль — его лицевая сторона, а звук — оборотная; нельзя разрезать лицевую сторону, не разрезав и оборотную") (там же, с. 145).

Другими базовыми понятиями, к-рыми оперировали теоретики С., опиравшиеся на учение о языке Соссюра и его последователей, были постулаты о коллективном характере языка ("Язык существует только в силу своего рода договора, заключенного членами коллектива") (там же, с. 52) и его изначально коммуникативной природе. С этим было связано и предствление о коде как о совокупности правил или ограничений, обеспечивающих функционирование речевой деятельности естественного языка или какой-либо знаковой системы: иными словами, код обеспечивает коммуникацию, в том числе и литературную. Он должен быть понятным для всех участников коммуникативного процесса и поэтому, согласно общепринятой точке зрения, носит конвенциональный (договорной) характер. Таким образом, и сам язык понимался как система правил, т. е. как кодифицированный язык.

Помимо лингвистич. основы другой неотъемлемой составляющей С. является понятие *структуры*. Согласно Ж. Вьету (359) и Ж. Пиаже (288), структуру можно определить как модель, принятую в лингвистике, литературоведении, математике, логике, физике, биологии и т. д. и отвечающую трем условиям: а) целостности — подчинение элементов целому и независимость последнего; б) трансформации — упорядоченный переход одной подструктуры (или уровня организации составляющих данную структуру элементов) в другую на основе правил порождения; в) саморегулирования — внутреннее функционирование правил в пределах данной системы.

Основная тенденция в понимании структуры у франц. литературоведов заключалась в том, что составляющие ее элементы рассматривались как функции (традиция, заложенная русскими формалистами), однако в противоположность русским формалистам и пражским структуралистам, акцентировавшим исторический изменчивый, диахронич. аспект любой системы лит. характера, на первый план в С. вышла проблема синхронии. Например, А.-Ж. Греймас, Р. Барт, К. Бремон, Ж. Женетт,

Ю. Кристева, Ж.-К. Коке, Ц. Тодоров пытались выявить внутреннюю структуру смыслопорождения и сюжетного построения любого повествования вне зависимости от времени его возникновения и создать систематизированную типологию жанров.

Лингвистич. ориентация структуралистов проявлялась также в том, что они развивали гипотезу американских языковедов Э. Сепира и Б. Уорфа о влиянии языка на формирование моделей сознания (например, Уорф на основе того факта, что в эскимосском языке имеется гораздо больше слов для обозначения различных видов снежного покрова, чем в англ., утверждал существование у эскимосов особой способности видеть эти различия, не замечаемые носителями англ. языка) и отстаивали тезис, согласно к-рому язык и его конвенции одновременно порождают и ограничивают видение человека вплоть до того, что само восприятие действительности структурируется языком; поэтич. же язык стали рассматривать как основной законодатель лингвистич. творчества на всех уровнях, начиная с фонетич. организации языкового материала и кончая моделирующей и конституирующей способностью специфическим образом организовывать познавательный универсум — "эпистему"

Эта тенденция сохранилась и у большинства постструктуралистов, исходящих из панъязыковой концепции сознания, т. е. из тождества языка и сознания. Более того, сам мир в представлении структуралистов был структурирован по законам языка, по законам "универсальной грамматики"

Хотя литературоведческий С. немислим вне семиотич. представлений, тем не менее эти его две составные части далеко не всегда мирно уживались друг о другом. Помимо того что семиотика как отдельная дисциплина отнюдь не ограничивается лишь сферой лит-ры, проблема заключается также и в том, что последовательно семиотич. понимание природы иск-ва по своей сути противоречит той структуралистской тенденции, в рамках к-рой лит. текст рассматривался как замкнутая в себе автономная сущность. Можно вспомнить ожесточенные и бесплодные дебаты во франц. журналах конца 60-х — начала 70-х годов о принципе "замкнутости" лит. текста (*clôture*). Это определенное несходство изначальных установок стало особенно остро ощущаться в период кризиса структуралистской доктрины, наступившего тогда же. Данный период часто называют временем "семиотической критики С." (работы раннего Ж. Дерриды,

Ю. Кристевой, группы "Тель кель" позднего Р. Барта) (94, 98, 236, 48, 49, 50). Вместо слова "структурализм" стали употреблять термин "семиотика"

В рамках С. иногда выделяют три направления: 1) семиологич.-структурное, 2) грамматика текста, и 3) семиотич.-коммуникативное. Первое в целом охватывает представителей "Парижской семиологической школы" стремившихся выработать адекватные способы описания нарративно определяемых структур и соответствующей им грамматики повествования. Направление грамматике текста (П. Хартманн, Т. А. ван Дейк, Х. Ризер, Я. Петефи, Й. Иве и др.) (171, 107, 108, 109, 287, 192, 298) ставит перед собой задачу на основе лингвистич. правил создать модель грамматики текста, которая должна описывать не только речевую, но и нарративную компетенцию и тем самым выявить специфику процессов перехода с глубинных на поверхностные структуры самых различных текстов, в том числе и литературных.

Третье направление — коммуникативное — разрабатывалось в трудах Э. Шмидта, Г. Винольда, Э. Моргенталера и др. (328, 329, 366, 275), акцентировавших прежде всего факторы порождения и восприятия текста, а также пытавшихся охарактеризовать интра- и интертекстуальные коммуникативные аспекты отношений между отправителем и получателем языковой информации и исследовать взаимообусловленную связь внутренних свойств текста (его "репертуар" "повествовательные стратегии" "перспективы") и специфики его восприятия.

Последние два направления обычно объединяют в рамках активно развивающейся в настоящее время дисциплины "лингвистика текста" (Б. Совинский, В. Дресслер, Р. А. де Богранд, В. Калмейер, Х. Калферкемпфер) (333, 55, 218, 219). В свою очередь, на основе "лингвистики текста" занимающейся самыми различными видами текста, сложилось особое направление, исследующее с лингвистич. позиций коммуникативную проблематику текста худож. лит.-ры (Т. А. ван Дейк, Р. Познер, Р. Фаулер, Р. Оман, Дж. Лич и др.) (108, 290, 133, 282, 245) и опирающееся на "теорию речевых актов" Дж. Остина и Дж. Р. Серля (20, 332). Литературоведческий С. всегда был самым тесным образом связан с лингвистикой, влияние которой было особенно сильным на начальном этапе его становления, но затем стало заметно уменьшаться в результате критики со стороны постструктуралистов. Концепция "речевых актов" повлекла за

собой новую волну весьма активного воздействия лингвистики на литературоведение, вызвав оживленную полемику среди структуралистов и постструктуралистов. Такие исследователи, как Л. М. Пратт, Ж. Женетт, О. Дюкро, Ф. Рёканати, Э. Парре и др. (294, 147, 113, 299, 284) создали на основе ее творческой переработки ряд чисто литературоведческих концепций как о самом статусе повествовательного вымысла (или "фиктивного высказывания"), так и о специфике его функционирования в отличие от других, нелитературно-худож., форм языковой деятельности.

Основная специфика С. заключается прежде всего в том, что его приверженцы рассматривают все явления, доступные чувственному, эмпирическому восприятию, как "эпифеномены" т. е. как внешнее проявление ("манифестацию") внутренних, глубинных и поэтому "неявных" структур, вскрыть к-рые они и считали задачей своего анализа. Таким образом, задача структурного анализа худож. произведения определяется не как попытка выявить его неповторимую уникальность, а прежде всего как поиски внутренних закономерностей его построения, отражающие его абстрактно-родовые признаки и свойства, якобы присущие всем лит. текстам вне зависимости от их конкретного содержания, либо — на еще более обобщенно-абстрактном уровне — как стремление описать, как подчеркивал Барт, сам "процесс формирования смысла". Подобным подходом и объясняются призывы Р. Барта отыскать единую "повествовательную модель", Р. Скоулза — "установить модель системы самой лит-ры" "определить принципы структурирования, к-рые оперируют не только на уровне отдельного произведения, но и на уровне отношений между произведениями во всем паю лит-ры" (330, с. 10), Дж. Каллера — "открыть и понять системы конвенций, к-рые делают возможным само существование лит-ры" (82, с. VIII). Эта тенденция структурного анализа обнаруживать глубинные и потому неосознаваемые структуры любых семиотич. систем дали повод для отождествления многими теоретиками С. с марксизмом и фрейдизмом как близкими ему по своему научному пафосу и целям методами, — отождествлению, которое со временем стало широко распространенной мифологемой западной теоретич. мысли.

С. был проникнут пафосом придать гуманитарным наукам статус наук точных; отсюда его тенденция к отказу от эссеизма, стремление к созданию строго выверенного и формализован-

ного понятийного аппарата, основанного на лингвистич. терминологии, пристрастие к логике и математич. формулам, объяснительным схемам и таблицам, к тому, что впоследствии получило название "начертательного литературоведения". Таковы многочисленные схемы и таблицы смыслопорождения любого повествования А.-Ж. Греймаса и его последователей (157, 159), различные модели сюжетосложения, предлагаемые Ж. Женеттом (144, 145, 146), К. Бремоном (63), ранними Р. Бартом (47) и Ц. Тодоровым (348, 349, 350, 351), попытка Ж.-К. Коке дать алгебраическую формулу "Постороннего" Камю (79) или 12 страниц алгебраических формул, с помощью к-рых Дж. Принс описал "структуру" Красной Шапочки" в своей кн. "Грамматика историй" (295).

Общевропейский кризис рационализма в конце 60-х годов, одной из форм к-рого в сфере литературоведения и был С., привел к очередной смене парадигмы научных представлений и вытеснению С. на периферию исследовательских интересов другими, более авторитетными на Западе в последнее двадцатилетие направлениями: *постструктурализмом* и *деконструктивизмом*.

И. П. Ильин

ТЕКСТУАЛЬНАЯ ПРОДУКТИВНОСТЬ — фр. PRODUCTION TEXTUELLE — термин, введенный франц. исследовательницей Ю. Кристевой (236, с. 75), близкий по своему смыслу *шизофреническому дискурсу* Ж. Делеза и Ф. Гваттари. Под Т. П. Кристева понимает "потенциальную бесконечность" поэтич. языка, рассматриваемого как одно из средств той децентрирующей семиотич. практики, к-рая борется против "господствующего идеологического дискурса" подрывая его попытки "рационального самооправдания" (легитимации). Этот "семиотический механизм текста" трактуется Кристевой как проявление действия бессознательного, придающего "поэтическому языку" якобы революционный характер. Т. П. "поэтического языка" на уровне сознания творящего субъекта приобретает то же свойство, что и политическая революция: "Первая делает для субъекта то, что вторая внедряет в общество" (234, с. 14).

И. П. Ильин

ТЕОРИЯ ИМПЕРСОНАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ — англ. IMPERSONAL THEORY OF POETRY — разработана

Т. С. Элиотом в статьях "Традиция и индивидуальный талант" (1818) (122), "Функция критики" (1923) (121), раскрывает его представление о поэтической традиции, взаимоотношениях автора и произведения. Элиот суммирует свои наблюдения, анализируя высказывания Г Флобера об "объективной манере" письма (в период работы над романом "Госпожа Бовари" Флобер писал Л. Коле 1 февраля 1852 г.: "Никакой лирики, никаких размышлений, личность автора отсутствует"); эстетические послышки французского символизма ("Поэтическая тайна" Малларме — 1896, "Диссоциация идей" Р. де Гурмона — 1901); рассуждения Бергсона об интуиции в связи с "экстенсивным" и "интенсивным" началами в искусстве; идеи Т. Э. Хьюма о грядущей эпохе неоклассики и закате романтизма XIX в. (эссе 1913-1914 гг. "Классицизм и романтизм" "Концепция искусства у Анри Бергсона", посмертно опубликованные в 1924 г.); тезис неогегельянца Ф. Г. Брэдли, высказанный в сочинении "Явление и действительность" (1893), о слиянии в акте восприятия субъекта и объекта в "моменте опыта"; мысли Г. Джеймса об "образцовости" прозы (статья "Искусство прозы" 1884).

Т. И. П. Элиота антиромантична, является в значительной мере комментарием к собственному творчеству, пониманию его задач. Выражает отрицательное отношение Элиота к поэзии георгианцев, а также к произведениям П. Б. Шелли, Байрона. "Имперсональная поэзия" для Элиота — образ "идеальной" позиции, мера объективного поэтического вкуса. Вслед за Т. Э. Хьюмом он считает, что романтическая поэзия XIX в. является выражением гипертрофированного эмоционального переживания (emotion), оторванного от реального опыта. Слова используются неточно, лишь перекликаются с неясным внутренним состоянием поэта и не складываются в образ, компактную метафору. Поэт должен сообщать не о чувствах, а о значении этих чувств, отчуждая их от себя, соблюдая равновесие эмоционального и интеллектуального. Романтическая поэзия подменила поэтическую мысль переживанием — "разрозненным опытом" риторикой, декламацией, по отношению к которым слова несут служебную функцию, что проявляется в произвольности образа ("соловей" в хрестоматийной оде Китса).

Суть предлагаемой Элиотом неоклассической теории — в подчинении поэта языку. Не поэт притягивает к себе слова силой воображения, через поэта говорит эпоха: "Сознание

поэта — это своеобразный сосуд, собирающий и хранящий в себе бесчисленные чувства, фразы, образы и они пребывают в нем, пока не соберутся все частицы, необходимые для создания нового целого" (34, с. 174). Поэт является "медиумом" "катализатором"; Элиот, "новые критики" концентрируют внимание не на личности поэта, а на произведении как таковом, которое существует само по себе. Задача поэзии — достичь "степени уплотнения" делающей возможным синтез, "органическое целое" стихотворения. Морализм поэзии заключается в созидании "структурно мотивированной эмоции", рождаемой в слиянии "интуиции" "внутреннего слова" "интуитивного языка" (Хьюм) и корректирующего языка, бытующего в двух формах: в разговорной норме определенной эпохи с ее ритмикой и фоникой и в литературной языковой традиции. Поэзия, следовательно, — форма понимания, видения, но не в меньшей мере форма самосознания языка, делающего поэта субъектом своего "восприятия" ("Существовать — значит быть воспринятым" — по классическому определению Беркли). Другими словами, "вдение" поэта делает возможным превращение языка в поэзию. Поэтическое произведение таким образом располагается не на "территории" автора, но и не на "территории" читателя, оно автономно. Борьба с языком, проверка чувства мыслью — "бремя" поэта, отказ от себя, от собственного "я", "непрерывное погашение в себе индивидуального начала" (34, с. 172).

Безотчетное стремление к поэтическому образу подобно мистическому переживанию. Соответственно содержательность ритма равнозначна глубинному знанию, "музыке поэзии" несубъективная субъективность которой обеспечивает всеобщность конкретного — духовный реализм. Именно в этом смысле поэзия — душа языка, дрящееся духовное начало. Каждое подлинное поэтическое творение неизбежно перестраивает цепь традиции в ее идеальном единовременье — "...прошлое в такой же мере корректируется настоящим, в какой настоящее направляется прошлым..."

Данте для Элиота — поэт поэтов, мысливший чувством и чувствовавший мыслью, умевший выразить эмоциональный эквивалент мысли. Способом художественного выражения эмоции Элиот считает нахождение так называемого *объективного коррелята*. В эссе "Гамлет и его проблемы" (1919) Элиот определяет его следующим образом: "Сочетание предметов, ситуация, цепь событий являются формулой конкретной эмоции; стоит лишь описать

ее внешние осязаемые приметы, как эта эмоция незамедлительно возникает" (122, с. 145).

Такая имперсональная эмоция вызывает не бихевиористскую реакцию, а служит условием возникновения образа, что требует читательской активности, умения видеть текст целиком в единстве составных частей. Автономность текста придает стихотворению особую упругость, экспрессивную материальность, "иконологичность", что позволяет вспомнить достижения английских поэтов-метафизиков (прежде всего Джона Донна), которых Элиот считал образцом для подражания.

Эстетические новации Элиота созвучны рассуждениям Ортеги-и-Гассета в программной работе "Дегуманизация искусства" (1925), метафорам Хайдеггера в книге "Деревянные башмаки" (1957), мотивам эссеистики Г Бенна, они оказали бесспорное влияние на формирование понятийного словаря американской "новой критики"

В. М. Толмачев

ТОЧКА ЗРЕНИЯ — англ. POINT OF VIEW — одно из ключевых понятий "новой критики" Описывает "способ существования" (mode of existence) произведения как онтологического акта или самодостаточной структуры, автономной по отношению к действительности и к личности писателя. В отличие от понятия *органическая форма*, используемого прежде всего для критики поэзии, служит инструментарием пристального *тщательного прочтения* (close reading) прозаического текста.

Концепция Т.З. в прозе впервые представлена Г Джеймсом в эссе "Искусство прозы" (1884), а затем уточнена в записных книжках начала 90-х годов, предисловиях нью-йоркского издания его собрания сочинений 1907-1909 гг. (особенно в предисловиях к романам "Женский портрет", "Княгиня Казамассима" а также к повестям "Переходный возраст" "Пойнтонская добыча"). Г Джеймс учитывает идеи Флобера об "объективной манере" рассуждения Мопассана об "иллюзионизме" (предисловие к роману "Пьер и Жан" 1887).

Роман — не наивная, а изощренная форма писательского искусства. Т.З. — такой выбор повествовательной дистанции, к-рый исключает авторское вмешательство в описываемые события и позволяют прозе быть "естественной" точнее соответствовать жизни. "Автор и везде и нигде, невидим и всемогущ", подобен действующему Богу. Произведение не рассказывает, а показывает. Рассказчик погружен в одного или нескольких

персонажей ("светильников"), что обеспечивает сценическую презентацию, "центральное сознание" Автор-драматург не вторгается в повествование, живущее своей "органической" жизнью, но присутствует в нем структурно. Живописность "показа" импрессионистичность прозы определяется умением видеть — способностью писателя откликаться на некий импульс, идущий от реальности, и упрочивать его в отборе, борьбе со стихией языка, дарующей в случае удачи единственное точное слово в единственно верном месте. В этом смысле художник и владеет структурой своего произведения — "образцовостью" "сетью" но отнюдь не тем, что она в себя захватила. Роман, таким образом, является волей к форме и законченности, "целесообразностью без цели", если воспользоваться знаменитым определением Канта. Видение писателя равнозначно действительности "на глубине" Соответственно Т. З. — это органичность формы, а художник — ее настройщик, "уникальный прибор" "оптика" возможность актуализации и проекта. Т. З., следовательно, не только очерчивает поле романа, но является и пониманием этого ограничения. Отчуждаясь в языке, произведение как бы "представляет себя" автору и читателю. Техника романа — его символическое содержание, единственное имманентное, объективное звено, по которому можно оценить писательское мастерство. Если прибегнуть к образу, использованному П. Флоренским, то уместно сравнение джеймсовской психологической модели творческого события с развертыванием точки в перспективу. Новейший писатель, по Джеймсу, — это и живописец, и созерцатель, и философ языка, это и субъект и объект творчества.

Наблюдения Джеймса о Т. З. применительно к задачам литературной критики были систематизированы американцем П. Лаббокком в исследовании "Искусство романа" (1921), (259), где дан анализ способов повествования как "уточняющих понятий" Лаббок различает два общих метода организации повествования (*focus of narrative*): "панорамный" (*panoramic*) — у Диккенса, Теккерея, Л. Толстого, — основанный на привнесении в текст прямой авторской оценки описываемых событий, и "сценический" (*scenic*), разработанный Флобером, Джеймсом, где автор растворяет себя в Т. З. персонажа, ощущениях свидетеля "сцены" Задача — проследить формирование целого из фрагментов, обнаружить функциональность детали, несущей в себе "сверхзнание" выявить органическую структуру произведения. Роман синтезирует динамику, движение "само-

уточняющегося" языка и неподвижность, тему. Максимум единства обеспечивает "сценическая" Т. Э. Лаббок не приводит подробную классификацию "драматического" способа повествования. Он сравнивает типологически различные тексты, выдерживающие единство "фокуса" повествования и темы ("Госпожа Бовари") а не выдерживающие его ("Война и мир").

С начала 30-х годов определение Т. Э. нередко заменяется сходными по содержанию терминами ("форма" у А. Тейта, *органическая форма* у К. Брукса). М. Шорер (325) предпочитает пользоваться понятием "техника", обозначающим актуализационные возможности формы. Т. Э. рассказчика, понятая как особая "техника" преобразует сюжет (материал) в художественное высказывание.

Н. Фридман, учитывая опыт Лаббока и Шорера, прослеживает смену различных вариантов Т. Э. в историческом плане. Исчезновение "автора" для него — главное явление литературы XX в. Фридман выделяет следующие разновидности повествовательной структуры: активное "организующее всеведение" (*editorial omniscience*) — у Филдинга в "Томе Джонсе" Толстого в "Войне и мире", заявляющее о себе прямыми авторскими ремарками "извне"; "нейтральное всеведение" (*neutral omniscience*); где нет прямого авторского вмешательства от первого лица и обо всем повествуется в третьем лице, что не исключает наличия персонажа, служащего рупором авторских идей (Филипп Куорлз в "Контрапункте" Хаксли); "Я как свидетель" (*I as witness*) — повествователь в первом лице участвует в действии а комментирует его, используя как собственную информацию, так и полученную им из иных источников (Ник Каррауэй в "Великом Гэтсби" Фитцджералда, Марлоу в "Сердце тьмы" Конрада); "Я как герой" (*I as protagonist*) — повествователь в первом лице не выходит за рамки своего понимания событий ("Большие ожидания" Диккенса); "составное избирательное всеведение" (*multiple selective omniscience*) — использование нескольких "потоков сознания" в рассказе о событиях ("К маяку" В. Вулф); "избирательное всеведение" (*selective omniscience*) — подача материала через "поток сознания" одного лица, что приводит к нарушению норм синтаксиса ("Портрет художника в юности" Джойса) (см. *нарративная типология*) (139, 140).

Отказ от "всеведения" приводит к "драматическому" модусу презентации, при котором описание создает пластическую концепцию образа. Например, персонаж выглядывает из окна,

но не дает описания увиденного, его внутреннее состояние представляет собой как бы сцену, на которой разыгрываются события, оно предельно овнешнено и его взгляд как бы совпадает с ритмом его внутреннего монолога (у Хемингуэя, Фолкнера). Существует, наконец, модус показа, художественные качества которого сведены к минимуму, — отбор заменен прямым монтажом "кусков жизни" Это показ, получивший название "камера" (camera).

Типы и модусы повествовательной дистанции разработаны также К. Бруксом и Р. П. Уорреном в антологии "Понимание прозы" (1943) (355), Б. Ромбергом в работе "Изучение повествовательной техники в романе от первого лица" (1962) (315), австрийским исследователем Ф. Штанцелем в "Теории повествования" (1979) (339).

В. М. Толмачев

ТЩАТЕЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ — англ. CLOSE READING — методика работы с текстом в "новой критике" требующая от читателя фокусирования внимания в процессе чтения на произведении как таковом. Читатель не должен отвлекаться на фиксацию собственного отклика на произведение и на выявление его связей с окружающей действительностью. С точки зрения К. Брукса, идеальный читатель — это формалистически ориентированный критик. В статье "Критики-формалисты" (1951) он настаивает на том, что читатель должен концентрировать внимание на структуре произведения.

Методика Т. П. предполагает следующее: подход к избранному для анализа тексту как к автономному, замкнутому в себе пространственному объекту; осознание того, что текст является сложным и запутанным, но в то же время организованным и целостным; сосредоточение внимания на многообразной семантике текста и внутренней соотнесенности его элементов; принятие как данности метафоричности и эмфатичности литературного языка; понимание, что парафразирование не эквивалентно поэтическому значению; стремление выявить цельность структуры в гармонии составляющих ее элементов; трактовка значения произведения лишь как одного из элементов структуры; осознанное стремление быть идеальным читателем и осуществить единственное правильное прочтение текста.

Основные принципы методики "тщательного прочтения" предложены А. Ричардсом в работах "Принципы литературной критики" (1924) (308), "Практическая критика" (1929) (307)

и его 24-летним учеником У. Эмпсоном в книге "Семь типов двусмысленности" (1930) (123). В качестве пособий для студентов были выпущены комментированные антологии "Понимание поэзии" (1938) (356) и "Понимание прозы" (1943) (355) К. Брукса и Р. П. Уоррена.

В США и Англии методика Т. П. входит в курс обучения студентов-филологов. Она легко усваивается, поскольку не требует знания иного контекста, кроме "слов на бумаге". Привлекательность ее состоит в том, что она обязывает быть внимательным к нюансам текста и позволяет увидеть богатство и сложность даже самого простого произведения искусства. Многие студенты проявляют виртуозность в текстуральной интерпретации литературного произведения, но при этом впадают в полное замешательство, когда их просят выявить и прокомментировать связи анализируемого произведения с окружающей их действительностью, с политикой, историей.

Американские литературоведы утверждают, что техника Т. П., считавшаяся ранее специфической методикой "новой критики", теперь является основой литературной критики как таковой. Профессор ун-та Джонса Хопкинса У. Е. Кейн пишет: "Новая критика" живет двумя жизнями. Она мертва в одном смысле и весьма животворна в другом. Она мертва как движение, и это доказали многие критические дискуссии. Но преподанные ею уроки литературного исследования продолжают жить, они образуют нормы эффективного обучения и отмечают границы, внутри которых стремится утвердить себя практически вся критика. Именно "новая критика" определяет и закрепляет ядро практической исследовательской литературоведческой работы — "тщательное прочтение литературных текстов"

Е. А. Цурганова

ФОКАЛИЗАЦИЯ — фр. FOCALISATION — структуралистски переработанный вариант англо-амер. концепции *точки зрения*, лишенный неприемлемого для *структурализма* и *нарратологии* "психологизма". Основы Ф. как подхода к проблеме "зрительной перспективы" в произведениях словесного иск-ва были заложены Ж. Пуйоном. Он выделил две разновидности повествовательного "взгляда": "изнутри" и "извне"; первое — "это сама психическая реальность" второе — "ее объективная манифестация" (293, с. 72). Исходя из данной оппозиции, Пуйон выдвинул концепцию трех типов "видения в произведении: видение "с", видение "сзади" и виде-

ние "извне" Первый тип характеризует повествование, где *нарратор* "видит" столько же, сколько и остальные персонажи, являясь основным источником знания для читателя. В видении "сзади" этот источник находится не в романе, а в романисте, поскольку он поддерживает свое произведение, не совпадая с одним персонажем. Он поддерживает произведение, будучи "позади" него; он находится не в мире, который описывает, но "позади" него, выступая в роли демиурга или привилегированного зрителя, знающего обратную сторону дела" (293, с. 85-86). Видение "извне" по Пуйону, относится к "физическому аспекту" персонажей, к среде их обитания.

Цв. Тодоров переформулировал тезисы Пуйона, исходя из соотношения объема знания рассказчика и персонажа: видение "сзади" — нарратор знает больше персонажа, видение "с" — нарратор знает столько же, сколько и *актор*, видение "извне" — нарратор знает меньше актора (348, с. 141-142). Наконец, Ж. Женетт предложил свое объяснение и свою терминологию, которая в данное время стала наиболее популярной среди франкоязычных критиков: видение "сзади" — нулевая Ф. (или отсутствие фокализации), видение "с" — внутренняя Ф., видение "извне" — внешняя Ф. Первый тип Женетт относит к "классическому рассказу" с всезнающим нарратором; под внутренней Ф. он понимает точку зрения "фокального персонажа" (*personnage focal*), воспринимающего субъекта (*sujet-percepteur*) находящегося "внутри истории" Последний тип обозначает восприятие того, на что или на кого направлен взгляд повествователя. При этом повествовательная перспектива может все время меняться в зависимости от того, чья точка зрения становится предметом описания. Женетт в своем анализе "80 дней вокруг света" Жюль Верна отмечает: "Внешняя фокализация по отношению к одному персонажу иногда может быть с таким же успехом определена как внутренняя фокализация по отношению к другому; внешняя фокализация, направленная на Филеаса Фогга, является внутренней фокализацией для Пасспарту, ошеломленного своим новым хозяином" (144, с. 208).

Эта изменчивость и многовариантность фокальной перспективы особенно заметна в *акториальном типе гетеродиегетического повествования*. Если имеется только один актер-перцептор, как, например, в "Послах" Джеймса, то перспектива будет постоянной, "фиксированной"; если их несколько ("Госпожа, Бовари"), то она будет "меняющейся" ("скользящая точка зрения, по Дж. Шипли, 326, с. 375;

"множественная", или "переменная фокализация", по Женетту, 144, с. 207; "множественное частичное всезнание", по Н. Фридману). Последняя перспектива может быть "моноскопической, если различные акторы (субъекты-перцепторы: А, Б, В, Г) каждый последовательно воспринимают разные события (воспринимаемые объекты: а, б, в, г), в то время как переменная перспектива будет полископической, если различные акторы (субъекты-перцепторы: А, Б, В, Г) каждый одновременно будут воспринимать одно и то же событие (воспринимаемый объект: а)" (Линтвельт, 254, с. 68).

Точно так же и в *гомодиегетическом повествовании* повествовательная перспектива может быть постоянной или переменной в зависимости от того, ведется ли рассказ одним или несколькими нарраторами, и, соответственно, моноскопической, если каждое событие рассказывается единственным раз одним нарратором, или полископическим, если одно и то же событие излагается с точки зрения нескольких нарраторов (Р. Шаль, "Знаменитые француженки"; Р. Браунинг, "Кольцо и книга"; Фолкнер, "На смертном одре"; Л.-П. Бон, "Минует", роман в письмах) (254, с. 81). Тодоров в случае полископической переменной перспективы предпочитает говорить о "стереоскопическом видении" (348, с. 142-143), а Женетт — о "повторном рассказе во множественной фокализации" (144, с. 207).

Введение Женеттом понятия Ф. способствовало распространению среди франц. нарратологов мнения о существовании особой *повествовательной инстанции*, ответственной за организацию в худож. словесном произведении зрительной перспективы как особого *повествовательного уровня*, с одной стороны, противостоящего другим уровням, с другой — иерархически соотношенного с ними в рамках общей структуры худож. коммуникации. Аналогич. мысли высказывал и амер. исследователь С. Чэтман: "Точка зрения не равнозначна средствам выражения; она означает только перспективу, в терминах которой реализуется выражение. Перспектива и выражение не обязательно должны совмещаться в одном и том же лице" (77, с. 153). Однако он не смог теоретически обосновать место инстанции "точки зрения" в коммуникативной цепи. Это было сделано франц. нарратологом М. Баль (44), выделившей уровень коммуникации, промежуточный между текстом и историей, где одновременно находятся обозначаемое текста и означающее истории. Процесс вербализации, т. е. воплощения

слова, здесь замещается воплощением в сцены и образы. Эта "фаза гипотетической переработки" (44, с. 8) упорядоченной и структурированной истории, по мнению Баль, не должна отождествляться с фазой организации нарративного текста. Именно этот уровень и является сферой действия Ф., отождествляемой исследовательницей с рассказом.

Критик признает, что "природу этой коммуникации трудно ухватить: рассказ является означаемым лингвистического обозначения, но сам он обозначает нелингвистическими средствами" (44, с. 8). Баль исходит из убеждения, что читатель не воспринимает изображение непосредственно, поскольку он сначала "декодирует знак, обозначающий восприятие" и поэтому не может "видеть" в буквальном смысле этого слова, как, например, умирает Эмма Бовари. Он воспринимает только текст рассказчика, его слова.

Одновременно с выделением в повествовании уровня "зрительной перспективы" исследовательница обозначила и инстанции получателя и отправителя, через посредство которых коммуницируется зрительная информация: фокализатор и имплицитный зритель.

И. П. Ильин

ФЬЮДЖИТИВИСТЫ — англ. FUGITIVES — группа литераторов и критиков, объединившихся в 1920-е годы вокруг журнала "Беглец" ("The Fugitive" 1922—1925) Их деятельность — первая фаза того методологически оформившегося направления англо-американской литературно-критической мысли, которое в дальнейшем получило название "новая критика"

В 20-е годы Ф. стали собираться в Вандербилдском ун-те в г. Нэшвилл (шт. Теннесси). Они оказали существенное влияние на пересмотр общей лит. теории в США и преподавание лит-ры в университетах и колледжах. Руководителями и наиболее активными членами этой группы были Джон Кроу Рэнсом, Аллен Тейт, Роберт Пенн Уоррен, Дональд Дэвидсон и позднее присоединившийся к ним Клинт Брукс. Среди других многочисленных имен наиболее заметны Эндрю Лайтл — романист, автор коротких рассказов, преподаватель истории письма, Мерилл Мур — психиатр из Бостона и автор сонетов, Уильям Эллиотт — педагог, Стэнли Джонсон — романист и администратор Вандербилдского ун-та. Тот факт, что в Вандербилдском ун-те, никогда не славившимся прежде творческими достижениями, собралось столько одаренных людей, весьма

знаменателен для литературы американского Юга (и США в целом). Благодаря их деятельности американская южная литература вступила в период подъема после длительного застоя, вызванного поражением Юга в гражданской войне 1861-1865 гг.

На формирование группы "Фьюджитив" оказала влияние общая активность художников, прежде всего поэтов США, во втором десятилетии XX в. С 1912 по 1916 г. были опубликованы первые имажистские антологии и первые сборники стихов таких крупных поэтов, как Фрост, Линдсей, Эдгар Ли Мастерс, Флетчер, Конрад Айкен, Робинсон Джефферс, Арчибалд Маклиш, Карл Сэндберг. Появились многочисленные поэтич. журналы. Беспрецедентная волна интереса к поэзии получила новый толчок благодаря деятельности Эми Лоуэлл в Бостоне, в Гринвич Виллэдж в Чикаго и быстро распространилась до Сан-Франциско. К 1920 г. только один Юг не принимал участия в этой поэтической "эпидемии" И только маленький провинциальный Нэшвилл живо откликнулся на общие поэтические призывы.

Дело в том, что в области экономики Нэшвилл первым потянулся за Севером. Он быстро превращался из патриархального городка в коммерческий центр по производству зерна, табака, текстиля, спиртных напитков. Старые частные дома стали вытесняться небоскребами, старый тип хозяйства заменялся новым, строившимся по образцу индустриального Севера и Запада. Патриотично и регионально настроенная интеллигенция, группировавшаяся вокруг Вандербилдского ун-та, почувствовала необходимым отреагировать на рушившиеся устои старого Юга. Университетские поэты и критики во что бы то ни стало хотели сохранить идеализированную патриархальную традицию южан. Они принялись за создание в своем воображении романтического идеала, базировавшегося на легенде об идиллическом Юге, законным выражением к-рого стала концепция "традиционального общества" с которой выступил А. Тейт.

Южные писатели ощутили острую, вызванную двойной причиной потребность в поэтическом творчестве. Они объединились в Вандербилдском ун-те, чтобы создать свой печатный орган и выразить в нем свою программу. Идея создания журнала принадлежала Дж. К. Рэнсому. Название журнала "Беглец" во многом определило его эскепистский характер. Ф. стремились бежать и от современной им буржуазной цивилизации,

проявившейся в насильственной индустриализации Юга, и от старого Юга, дискредитированного гражданской войной, и от изысканно-утонченной культуры браминов, ставших ревнителями викторианских вкусов.

Практич. деятельность Ф. была чрезвычайно близка эстетическим концепциям Т. Э. Хьюма, Т. С. Элиота, А. Ричардса. Но южные критики не могли увязать объединяющие всех их общие литературные устремления с индивидуальностью каждого из них. На протяжении всех пяти лет своего существования журнал "Фьюджитив" впадал в крайности. Первые номера журнала, публиковавшие стихи Ф. под псевдонимами, воспринимались читателями как написанные одним автором. Сказывалось сильное влияние на них творчества Рэнсома. Последующие выпуски казались отредактированными Т. С. Элиотом, потому что другой видный фьюджитивист, А. Тейт, выбрал Элиота образцом для подражания в стиле. К 1924 г. почти каждый из фьюджитивистов выработал свою поэтическую теорию, соединить к-рые журнал на своих страницах не сумел. К началу 1926 г. он прекратил свое существование. Кончился фьюджитивистский период этой большой группы южных критиков. Тейт уехал в Нью-Йорк, Уоррен — в Калифорнию, Рэнсом — в Оксфорд, и только Дональд Дэвидсон остался работать в Вандербилдском ун-те.

Американские критики, начавшие свои выступления в журнале "Фьюджитив" несмотря на то, что их региональная деятельность продолжалась всего пять лет и практически в тот период не была зафиксирована в печати, остались в литературной истории США как единая группа. Несмотря на длительное отсутствие у них в дальнейшем печатного периодического органа, несмотря на то, что они разбрелись по всей стране, Ф. еще не раз выступали совместно. Четверо из них — Рэнсом, Тейт, Уоррен, Дэвидсон — приняли участие в аграрном движении в конце 20-х — начале 30-х годов; одиннадцать создали в 1928 г. книгу "Фьюджитивисты: антология стихов"; двенадцать поэтов и критиков стали участниками сборника "Я займу свою позицию" (1930) (191); в 1936 г. к ним примкнул Клинт Брукс во втором аграрном выпуске "Кто владеет Америкой?" (364). Наконец, в 1956 г., когда прошло более трех десятилетий со дня первой поэтической дискуссии Ф. в Нешвилле, около двадцати человек вновь собрались в Вандербилдском ун-те. Ф. были приглашены Американской научной ассоциацией для проведения трехдневной конференции. Они должны были оставить документы и мемуары о своей деятельности в 20-е

годы. В 1959 г. их книга вышла под названием "Встреча фьюджитивистов. Беседы в Вандербилде"

Е. А. Цурганова

ЧИКАГСКАЯ ШКОЛА (НЕОАРИСТОТЕЛИАНЦЫ)

— англ. Chicago school (neoristotelians) — группа критиков, объединившихся в Чикагском ун-те в середине 30-х годов XX в., когда лит. критика в США приобрела значительность, к-рой она никогда прежде не имела. "Новая критика" к этому времени уже сформировалась. Ч. Ш. и мешала и помогала ей закрепить свои позиции. Название "неоаристотелианцы" было дано представителям этой школы Кеннетом Берке, к-рый знал об активном изучении этими критиками "Поэтики" и др. произв. Аристотеля. Чикагские критики были озадачены таким термином, потому что они в сущности не принимали учения Аристотеля, но согласились, что это определение не хуже других, им предписываемых: "хололизм" "миметизм" и т. п. К тому же оно фиксировало в известной мере направление их деятельности. Группу составили шесть человек: Р. С. Крейн (руководитель), В. Р. Кист, Н. Маклин, Р. МакКеон, Э. Олсон, Б. Вайнберг.

Индуктивная в основе своей критика Ч. Ш. первоначально не давала никакой теории. Просто изучалась *структура* отдельного произв. и данные исследования не использовались для анализа очередного произв. иск-ва. Эти отдельные эксперименты не вошли в два программных сб. ст. неоаристотелианцев "Критики и критика. Древность и современность" (1952), и "Критики и критика. Очерки о методе" (1957) вышедшие под ред. Р. С. Крейна (1).

Разногласия неаристотелианцев с "новой критикой" существенны в частности, но не носят принципиального хар-ра. Основным принципом теории Ч. Ш. является утверждение, что иск-во — это подражание природе и конечная цель иск-ва — удовольствие. В этом плане новые аристотелианцы как будто действительно следуют за Аристотелем. Но в сам принцип подражания природе они вносят особый и прежде всего антидемократич. смысл. Утверждается, что выбор предмета подражания в иск-ве зависит исключительно от социальной принадлежности художника: "благородный имитирует благородное, низколобый — низменное" (2, с. 15). Получаемое от восприятия произв. иск-ва наслаждение связывается чикагскими критиками только формой произв., достигнутой в процессе подражания, и оценивается ради не (там же). Для Аристотеля причина удовольствия, доставляе.

иск-вом, — прежде всего в том, что приобретать знания весьма приятно, "потому что смотря, люди могут учиться и рассуждать" (3, гл. 4, 1448 в., с. 49).

Аристотель акцентирует момент познания в восприятии иск-ва, он придает большое значение не только форме изображаемого, но и сущности его содержания: "так как поэт должен при помощи подражания вызывать удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что это должно заключаться в самих событиях" (4, гл. 14, 1443 в., с. 83).

"Новые критики" совершенно так же как неоаристотелианцы деформируют иск-во в утверждении приоритета существующей ради самой себя формы. Они тоже подчеркивают чистый момент наслаждения при восприятии такой "*органической формы*". И тем не менее вопрос о форме иск-ва представляет предмет полемики между этими школами. Чикагские критики берут за руководство одно из практических положений поэтики Аристотеля и, по своему преломив его, противопоставляют выросшей на др. влияниях "новой критике". Они считают, что проводимое "новой критикой" противопоставление "поэзии" и "прозы", иск-ва и науки (см. *поэзия как знание*) не может быть проведено в терминах языка. Язык иск-ва и науки одинаков, так же как одинаков язык разл. родов лит-ры: эпоса, лирики, драмы. "Поэзия не есть слово, она словесна". Чикагские неаристотелианцы упрекают "новых критиков" в неспособности дифференцировать виды и жанры в иск-ве. По убеждению представителей Ч. Ш., различие между отдельными жанрами словесного иск-ва лежит не в языке, а в особенностях построения сюжета. Язык же — один из элементов сюжетной структуры, он имеет подчиненное значение. В определении сюжета чикагские критики следуют за Аристотелем. В прозаич. произв. сюжет конституируется из трех элементов: предмета — объекта, к-рый имитируется, лингвистич. медиума — языка как средства имитации и способа, или техники имитации. В соответствии с синтезом этих элементов должен проходить анализ каждого жанра иск-ва. В качестве примера неоаристотелианцы рассматривают трагедию и практически буквально следуют здесь за античным критиком. Р. МакКеон пишет, что надо анализировать трагедию "как целое, включающее в себя шесть частей: сюжет, характер, мысль, побуждаемую объектом (подражания — Е. Ц.), дикцию и мелодию, диктуемые средствами изображения, сценическую обстановку" (5, с. 262). У Аристотеля читаем: "необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей... Части эти суть: фабула, характер, разумность, сценическая обста-

новка, словесное выражение и музыкальная композиция" (6, гл. 6, 1450а, с. 58). Неоаристотелианцы подчеркивают преимущественное значение сюжета по сравнению с остальными пятью частями и представляют сюжет как всеобъединяющий момент ("the organizing principle").

И хотя в этом утверждении намечена какая-то диада: сюжет может быть отнесен к содержанию, все остальное — к форме, в конечном счете сущность неоаристотелианского сюжета мало отличается от "органической формы" "новых критиков". Для неокритиков "органическая форма" — это заданная структура произв., к которой художник стремится в борьбе с лингвистич. медиумом; для неоаристотелианцев сюжет — первичный элемент, к-рый существует до и сверх слов.

Художник использует язык лишь как средство для украшения того, что уже инстинктивно оформлено. Сохранена та же априорная заданность структуры.

Отличие же двух соперничающих теорий состоит, по убеждению Р. Крейна, в том, что представителями его школы поэзия рассматривается как имитация, а "новыми критиками" — как "выражение" (7, с. 15). Именно рассмотрение иск-ва как "выражения", с точки зрения Ч. Ш., не дает возможности "новым критикам" установить четкое жанровое различие между отдельными видами иск-ва. Однако данное различие между двумя школами сглаживается общим подходом к пониманию творческого процесса как такового. Обе школы выделяют три основные ступени в создании произв. иск-ва. На первой действует мистическая интуитивная активность художника, на второй он дает ей практическое существование в языке, на третьей — добивается имманентной согласованности всех лингвистич. элементов в органич. структуре произв. (8, с. 15). Момент подражания природе появляется в теории Ч. Ш. лишь для того, чтобы акцентировать ее антидемократич. хар-р. Если неоаристотелианцы различают предмет имитации благородного художника и плебея, то "новым критикам" были в высшей степени безразличны личность и социальное положение творца.

Именно безличный хар-р теории "новой критики" привлек к ней значительно большее по сравнению с Ч. Ш. число поклонников, ибо он импонировал разочаровавшейся в каких-либо авторитетах молодежи начала XX в.

1. Critics and criticism. Ancient and modern. — Chicago, 1952; Critics and criticism. Essays in method. — Chicago, 1957.

2. Olson E. An outline of poetic theory. // Critics and criticism. — 1957
3. Аристотель. Поэтика. — М., "Художественная литература" 1951.
4. Аристотель. Поэтика, цит. изд.
5. McKeon R. The philosophical bases of art and criticism. // Critics and criticism. — 1957
6. Аристотель. Поэтика, цит. изд.
7. Crane R. S. Introduction. // Critics and criticism. Ancient and modern. — 1957, Chicago.
8. Olson E. An outline of poetic theory. // Critics and criticism. — 1957

Е. А. Цурганова

ШИЗОФРЕНИЧЕСКИЙ ДИСКУРС — фр. DISCOURS SCHIZOPHRÉNIQUE — термин, введенный Ж. Делезом и Ф. Гваттари в 1972 г. (85). Исходя из концепции М. Фуко, противопоставлявшего господству "культурного бессознательного" (см.: *постструктурализм*) деятельность "социально отверженных" (безумцев, больных, преступников, а также творческих людей: поэтов, писателей, художников), Делез и Гваттари выдвинули понятие "шизофрения" как основное освободительное и революционное начало личности в ее противостоянии "больной цивилизации" капиталистич. общества. "Подлинный" художник, по их представлению, неизбежно "шизоидная личность", в своем неприятии общества он приобретает черты "социального извращенца" и обращается к Ш. Д. — к языку, ставящему под вопрос правомочность языка общепринятой логики и причинно-следственных связей, к языку абсурда и парадокса (например, произведения Л. Кэрролла и А. Арто).

И. П. Ильин

ЭКСПЛИЦИТНЫЙ АВТОР, ФИКТИВНЫЙ АВТОР — фр. AUTEUR EXPLICITE, AUTEUR FICTIF, англ. EXPLICIT AUTHOR, FICTIVE AUTHOR, нем. EXPLIZITER AUTOR, FIKTIVER AUTOR, FIGUR IM TEXT — "фигура в тексте" — рассказчик, принадлежащий миру худож. вымысла и ведущий повествование от своего лица, т. е. "фиктивный автор" всего ли произведения или только его части, выступающий в качестве персонажа этого романного мира. Например: Цейтблом из "Доктора Фаустуса" Т. Манна; Рудый Панько из "Вечеров на хуторе близ Диканьки" Гоголя; фиктивные *нарраторы* "Героя нашего времени" Лермонтова: безымянный повествователь, высту-

пающий от имени автора романа, Максим Максимыч, сам Печорин — автор своих дневников; Марлоу в нескольких романах Конрада; Шахразада в "Тысяче и одной ночи"

И. П. Ильин

ЭКСПЛИЦИТНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ — фр. LECTEUR EXPLICITE, англ. EXPLICIT READER — реципиент, выступающий в виде персонажа, например. калиф в "Тысяче и одной ночи", слушающий сказки Шахразады, или Э. Ч., зафиксированный в тексте в виде прямого обращения *эксплицитного автора* к своему читателю, — прием, наиболее часто встречающийся в просветительской лит-ре XVIII в. (например, постоянные обращения к читателю в романе Филдинга "Том Джонс"). Специфич. случаем сознательного обыгрывания писателем приема Э. Ч. может служить роман Чернышевского "Что делать?", где в самом тексте произведения выведен спор "автора" и "проницательного читателя" с его установками любителя "традиционной беллетристики", заявляющего о своем "знании" шаблонизированных канонов повествования. Здесь Э. Ч. выступает в функции "несостоятельного читателя" являющегося объектом иронии повествовательной *стратегии текста*, направленной на разрушение инерционной системы традиционного восприятия, чтобы переключить внимание *имплицитного читателя* на более важные, с точки зрения автора, проблемы, чем вопросы чисто литературного характера.

И. П. Ильин

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДИСТАНЦИЯ — нем. ÄSTHETISCHE DISTANZ — понятие, определяющее степень неожиданности произведения для читателя и, по представлениям *рецептивной эстетики*, его поэтическую ценность. "Недоумение" или "разочарование", постигающее реципиента при встрече с произведением, "обманывающим" его ожидания, являются, как считает Х. Р. Яусс (212), критерием определения эстетич. ценности произведения. Дистанция между *горизонтом ожидания* читателя и "горизонтом ожидания" произведения — т. е. между уже известным, знакомым, принадлежащим к прошлому эстетич. опыту и необходимостью "изменения горизонта" к-рого требует восприятие нового произведения, — определяет, с точки зрения рецептивной эстетики, художественный характер лит. произведения. В том

случае, если Э. Д. сокращается, и от воспринимающего сознания не требуется обращения к горизонту нового, еще неизвестного эстетич. опыта, произведение приближается к категории потребительского ("кулинарного" по терминологии Х. Р. Яусса), или развлекательного, иск-ва. Такое иск-во с позиций Р. Э. характеризуется тем, что не требует смены горизонта ожиданий от реципиента, а наоборот, целиком оправдывает его ожидания, продиктованные сложившимися критериями худож. вкуса, тем самым удовлетворяя потребности реципиентов в воспроизведении привычн. образцов прекрасного.

В тех случаях, когда Э. Д. отделяет произведение от ожиданий его первых читателей или зрителей, происходит процесс ее постепенной историч. трансформации. Эта дистанция, воспринимаемая сначала — с восторгом или осуждением — как новый способ видения, для последующих читателей исчезает по мере того, как первоначальное негативное отношение, вызываемое текстом в реципиенте, заменяется на доверительное, не вызывающее возражений; и то, что казалось прежде невыносимым, начинает восприниматься как нечто само собой разумеющееся и само, в свою очередь, будет включено в горизонт будущего эстетич. опыта как давно и хорошо знакомое. С этим вторым изменением горизонта (первое происходит при усвоении новаторского произведения рутинным сознанием реципиента) связана проблема "классичности" так называемых "шедевров". Как утверждает Яусс, прекрасная форма классич. произведений, переставшая вызывать недоумение или возражения (так как Э. Д. между ними и читателем практически свелась к нулю), и наполняющий их "вечный смысл" (к-рый по общему согласию не принято подвергать ни малейшему сомнению), с точки зрения *рецептивной эстетики*, сближает эти произведения с воспринимаемым "без сопротивления" развлекательным, "кулинарным" иск-вом. Это традиционно сглаженное (вследствие критич. сокращения Э. Д. между произведением и реципиентом) восприятие классики требует особых усилий от реципиента, стремящегося прочесть ее "вопреки" привычному эстетич. опыту, чтобы вновь раскрыть ее худож. природу и выявить ее эстетич. ценность.

А. В. Дранов

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ — нем. ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG — одна из центральных категорий *рецептивной эстетики*, введенная в лексикон специалистов Р. Ингарденом

(в частности, в его работе "Конкретизация и реконструкция" 196). Наиболее глубокую разработку это понятие получило в работах Х. Р. Яусса, главным образом в книгах "История литературы как провокация литературоведения" (212) и "Эстетический опыт и литературная герменевтика" (210). Рассматривая Э. О. прежде всего в рецептивно-коммуникативном аспекте, исследователь отмечает, что с точки зрения рецепции он отличается от прочих видов социального функционирования личности специфическим отношением ко времени. Благодаря ему реципиент может видеть вещи в "новом свете" и посредством этой первооткрывательской функции может наслаждаться зримой реальностью, творящейся на его глазах. Это свойство Э. О. позволяет человеку, использующему его, переселяться с помощью фантазии в иные миры, избавляясь тем самым от гнета времени.

Э. О. позволяет забегать вперед, прорываться в будущее, открывая человеку новые горизонты, новые возможности; это свойство оживляет прошлое, исчезнувшее или вытесненное из памяти, возвращая, таким образом, утраченное время.

В коммуникативном плане Э. О. позволяет человеку, занявшему позицию созерцателя, установить специфич. ролевую дистанцию по отношению к изображаемому, равно как и дает ему возможность, приняв участие в своеобразной игре, отождествить себя с тем, что представляется ему идеальным, образцовым. Э. О. позволяет также наслаждаться тем, что в реальной жизни невозможно осуществить или трудно вынести. Он создает пространство для ситуаций и ролей, к-рые сможет пережить или сыграть не только тот, кто движим безотчетной потребностью в подражании, но и тот, кто способен сделать сознательный выбор. Э. О., наконец, позволяет человеку воспринимать "самоосуществление" собственного "я" в ходе проигрывания всех ролей и переживания ситуаций как процесс эстетич. воспитания.

Э. О., свидетельствующий о продуктивных, творческих возможностях человека, с самой глубокой древности, подчеркивает Яусс, одновременно давал представление о границах этих возможностей и о том сопротивлении, к-рое приходилось преодолевать художникам и поэтам в процессе творчества. До того как была создана "эстетика гениальности" в качестве границы и идеальной нормы худож. творчества выступала природа, исчерпать к-рую художнику было не дано, не говоря уже о попытке превзойти ее — он мог лишь подражать ей или,

в крайнем случае, совершенствовать те образцы, к-рые природа оставила недоработанными.

С победой принципов эстетики, утверждающей в иск-ве приоритет автономного гения, Э. О., к-рым располагает художник, стал мыслиться не только как творчество по законам субъективной свободы, осуществляемое без оглядки на какие-либо правила или образцы, или как сотворение воображаемых миров за пределами повседневности, но и как способность гения воссоздавать знакомый, давно привычный и вновь ставший чужим мир в его изначальной неожиданности и полноте. Как считает Яусс, глубинная сущность Э. О. не в обостренном восприятии нового и не в том ошеломляющем впечатлении, к-рое несет с собой знакомство с иным миром; она — в возвращении утраченного времени, в обретении давно забытого прошлого, путь к к-рому лежит через "врата повторного узнавания".

Поэт-модернист, выполняющий посредническую функцию в процессе обновления эстетич. восприятия путем повторного узнавания вытесненного опыта прошлого, делает всеобъемлющую силу воспоминания высшей инстанцией эстетич. производства. В отличие от платоновского "анамнеза" произведению здесь не приписывается обладание вневременными качествами абсолютно Прекрасного: в процессе самого припоминания о прошлом эстетич. деятельность сама создает себе цель, "телос", благодаря к-рому несовершенный мир и бранный, преходящий опыт обретают в произведении совершенную форму и вечный, непреходящий характер.

Э. О. обладает еще одним свойством, заключающимся в бесцельности эстетич. деятельности, не преследующей никакой иной цели, кроме собственного саморазвития.

Отличительная особенность Э. О. — добровольный характер эстетич. познания мира. Именно то обстоятельство, что иск-во не требует принудительного внедрения своих ценностей и возвещаемая им истина не может быть ни опровергнута с помощью догм, ни "фальсифицирована" посредством логики, и составляет, по Яуссу, суть его общественной функции. Именно этот фактор придает иск-ву освобождающий, раскрепощающий характер, именно этим объясняется заинтересованность власть имущих в том, чтобы подчинить своей воле его соблазнительную и просвещающую мощь. Иск-ву, утверждает Яусс (солидаризирующийся в этом пункте с Ю. М. Лотманом), во все времена удавалось пережить своих гонителей, и не потому, что

оно способствовало удовлетворению материальных потребностей общества, а потому, что отвечало задачам, осуществить которые позволяет лишь игровая природа Э. О.

Яусс отмечает и другую важную особенность Э. О. — его "строптивость", особенно с точки зрения религиозного авторитета: как только иск-во используют с целью конкретно-зримого воплощения сверхчувственного начала или понятия, Э. О. тут же именно чувственному явлению придает очарование и прелесть, доставляющие наслаждение видом воплощенной реальности.

Яусс выделяет и такую разновидность Э. О., к-рая отделена непреходимой гранью от действительности и осознается исключительно негативно, как опыт "исторического упадка". Его можно обнаружить и там, где он, опережая конкретно-жизненный, непосредственный опыт, привносит свои нормы и содержание в жизненную практику.

Вслед за Э. Блохом Яусс понимает способность Э. О. раскрывать человеку глаза на действительность, открывать мир, как присущее этому опыту свойство утопич. предвидения. Он называет эту способность "прорывом силы воображения" опережением действительности с помощью фантазии. В качестве примеров Яусс приводит "Вадуца" Брентано и "Последнего короля Орплада" Мерике, где изображаются идеальные поэтич. ландшафты, о к-рых мечтают еще в детстве, уносясь в мечтах прочь от обыденного мира, и к-рые несут в себе "всю реальность предвидения возможной действительности" (210), пробуждая в сердцах читателей надежду на лучшее будущее.

С помощью средств лит-ры Э. О. разворачивает свое "как будто" так широко, что самые высокие ожидания совпадают с реальностью лишь в крайних проявлениях, в остальном же они должны неминуемо привести к разочарованию при встрече с действительностью. Любовь Дон Кихота к Дульсинея остается возвышенной, поскольку герой так и не встречает свою возлюбленную; в романе Пруста "В поисках утраченного времени" любовь героя всякий раз умирает, как только желаемое осуществляется, и вновь оживает, когда терзаемый ревностью герой представляет свою возлюбленную принадлежащей другому. В этом произведении ожидания, порождаемые Э. О., меняют свою направленность на противоположную: опережающий действительность прыжок воображения, неизлечимо страдающего отсутствием чувства реальности, может быть совершен только назад, в прошлое, когда сила воображения восстановли-

вает во всем эстетич. совершенстве жизнь, прожитую неполно, не "до конца"

Э. О., резюмирует Яусс, в равной степени проявляется и в утопич. предвидении, и в узнавании прошлого. Он улучшает несовершенный мир, не только "проектируя" будущее, но и оберегая прошлое, к-рое было бы утрачено для человечества, если бы лит-ра и иск-во не обращали к нему "свой испытующий и проясняющий взор" (210).

А. В. Дранов

**БИБЛИОГРАФИЯ
к первой части**

1. Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. — М., 1977. — 271 с.
2. Аникин Г. В. Фантазия и воображение // Аникин Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. — М., 1986. — С. 59-89.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — 502 с.
4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — 4-е изд. — М., 1979. — 320 с.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — 424 с.
6. Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. — М., 1972. — С. 108-135.
7. Вейман Р. "Новая критика" и развитие буржуазного литературоведения. — М., 1965. — 428 с.
8. Гараджа А. В. Критика метафизики в неоструктурализме (по работам Ж. Дерриды 80-х годов). — М., 1989. — 50 с.
9. Гульельми А. Группа 63 // Называть вещи своими именами. — М., 1986. — С. 185-194.
10. Джеймс Г. Искусство прозы: Из предисловий к собранию сочинений // Писатели США о литературе. — М., 1982. — Т. 1. — С. 127-144.
11. Дранов А. В. Современное литературоведение и критика ФРГ: Итоги и перспективы // Литература капиталистических стран в оценке современной зарубежной критики. — М., 1988. — С. 120-161.
12. Ильин И. П. Между структурой и читателем: Теорет. аспекты коммуникативного изучения лит. // Теории, школы, концепции: (Крит. анализы); Худож. рецепция и герменевтика. — М., 1985. — С. 134-168.
13. Ильин И. П. Теория знака Ж. Дерриды и ее воздействие на современную критику США и Западной Европы // Семиотика. Коммуникация. Стиль. — М., 1983. — С. 108-125.

14. Ингарден Р Исследования по эстетике. — М., 1962. — 570 с.
15. Кольридж С. Т Biographia literaria // Кольридж С. Т Избранные труды. — М., 1987. — С. 38-185.
16. Косиков Г. К. Ролан Барт — семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы; Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — С. 3-45.
17. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. — М., 1920. — Ч. 1. — 171 с.
18. Леви-Стросс К. Печальные тропики. — М., 1984. — 220 с.
19. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — 384 с.
20. Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1986, — Вып. 17: Теория речевых актов. — 424 с.
21. Пропп В. Я. Морфология сказки. — М., 1969. — 168 с.
22. Рэнсом Л. К. "Новая критика" // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. — М. 1987 — с. 177-193.
23. Семиотика: Объяснительный словарь теории языка / Греймас А. Ж., Кутье Ж. // Семиотика. — М., 1983. — С.483-550.
24. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. — М., 1977. — 695 с.
25. Урнов Д. М. Слово — произведение — время // Теория литературных стилей. — М., 1978. — С. 303-304.
26. Успенский Б. Н. Поэтика композиции. — М., 1970. — 255 с.
27. Уэллек Р., Уоррен О. Оценка // Уэллек Р Уоррен О. Теория литературы. — М., 1978. — С. 255-269.
28. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. — М., 1987. — С. 194-213.
29. Цурганова Е. А. История возникновения основные идеи неокритической школы в США // Теория, школы, концепции: Худож. текст и контекст реальности. — М., 1977 — С.1335.
30. Цурганова Е. А. "Новая критика" романа: Основные категории и их создатели // Литература США. — М., 1973. — С. 229-234.
31. Шкловский В. Б. О теории прозы. — М; Л., 1925. — 189 с.
32. Эйхенбаум Б. М. О прозе. — Л. 1969. — 503 с.
33. Эко У Заметки на полях "Имени розы" // Иностран. лит. — М. 1988. — № 10. — с. 88-104.
34. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. — М., 1987. — С. 469-276.
35. Якобсон Р Избранные работы. — М., 1985. — 455 с.
36. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против". — М., 1975. — С. 193-230.

37. Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — 461 с.
38. Adam J.-M., Goldenstein J. P. Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textee. — P., 1976 — 351 p.
39. Adorno Th. W. Ästhetische Theorie / Hrsg. von Adorno G., Tiedemann R. — Frankfurt a. M., 1970. — 544 S.
40. Adorno Th. W. Vorlesungen zur Ästhetik. — Wien, 1970. — 52 S.
41. Anderegg G. Fiktion und Kommunikation: Ein Beitr. zur Theorie der Prosa. — Göttingen, 1973. — 185 S.
42. Ästhetische Erfahrung und literarisches Lernen / Hrsg. von Dehn W. — Frankfurt a. M., 1974. — 300 S.
43. Attridge D. Peculiar language: Lit. as difference from the Renaissance to James Joyce. — Ithaca (N. Y.), 1988. XV, 262 p.
44. Bal M. Narratologie: Les instances du récit. — P., 1977 — 199 p.
45. Barthelme D. Unspeakable practices, unnatural acts. — N. Y., 1968. — 170 p.
46. Barthes R. Le degré zero de l'écriture. — P., 1953. — 127 p.
47. Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits Communications. — P., 1966. — N 8. — P.1-27
48. Barthes R. Le plaisir du texte. — P., 1973. — 105 p.
49. Barthes R. Roland Barthes par Roland Barthes, — P., 1975. 192 p.
50. Barthes R. S/Z. — P., 1970. — 280 p.
51. Barthes R. Texte // Encyclopedia universalis. — P., 1973. — Vol. 15. — P. 78.
52. Baudrillard J. L'autre par lui-même. — P., 1987. — 90 p.
53. Baudrillard J. De la séduction. — P., 1979. — 270 p.
54. Baudrillard J. L'échange symbolique et la mort. — P., 1976. 347 p.
55. Beaugrande R.-A. de, Dressler W. Introduction to text linguistics. — L.; N. Y., 1981. — XVI, 270 p.
56. Belsey C. Critical practice. — L.; N. Y., 1980. — VIII, 168 p.
57. Betti E. Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften. — 2. durchges. Aufl. — Tübingen, 1972. — 64 S.
58. Bloom H. A map of misreading. — N. Y., 1975. — 206 p.
59. Bloom H. The anxiety of influence: A theory of poetry. — N. Y., 1973 — 157 p.
60. Booth W. C. The rhetoric of fiction. — Chicago: L., 1961. — XIII, 455 p.

61. Bové P. Destructive poetics: Heidegger a. mod. Amer. poetry. N. Y., 1980. — XX, 304 p.
62. Bradley A. C. Poetry for poetry's sake // Bradley A. C. Oxford lectures on poetry. — L., 1909. — P 4-32.
63. Bremond Cl. Logique du récit. — P 1973. — 349 p.
64. Brenkman J. Culture and domination. — Ithaca, 1985. — XI, 239 p.
65. Brenkman J. Narcissus in the text // Georg. rev. — N. Y., 1976. — Vol. 30, N 30. — P 293-327
66. Breuer D. Einführung in die pragmatische Texttheorie. München, 1974. — 248 S.
67. Brooke-Rose Ch. The dissolution of character in the novel // Reconstructing individualism: Autonomy, individuality a. the self in western thought. — Stanford, 1986. — P 184-196.
68. Bronzwaer W. J. M. Implied author, extradiegetic narrator and public reader: Gérard Genette's narratological model a. the reading version of "Great expectations" // Neophilologus. Groningen, 1978. — Vol. 67, N1, — p. 1-18.
69. Brooks C. Irony as a principle of structure // Keesey D. Contexts for criticism. — Palo Alto, 1987 — p. 82-90.
70. Brooks C. Modern poetry and the tradition. — Chapell Hill, 1939. — XI, 258 p.
71. Brooks C. The well wrought urn: Studies in the structure of poetry. — N. Y., 1947 — XIV, 300 p.
72. Brown D. The modernist self in twentieth century literature: A study in self-fragmentation. Basingstoke; L., 1989. X, 206 p.
73. Bühler K. Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache. — Frankfurt a. M., 1978. — XXXIV, 434 S.
74. Burgum E. B. The new criticism: An anthology of mod. aesthetic a. literary criticism. — N. Y., 1930. — IX, 359 p.
75. Butler Ch. After the Wake: An essay on the contemporary avant-garde. — Oxford, 1980. — XI, 177 p.
76. Butor. — P., 1969. — 94 p. — (Arc.: N 39).
77. Chatman S. Story and discourse: Narrative structure in fiction a. film. — Ithaca; L., 1978. — 277 p.
78. Cixous H. Le rire de la Méduse Arc. P 1975. N 61. — P. 3-54
79. Coquet J.-C. Sémiotique littéraire. — P 1973. — 268 p.
80. Courtès J. Introduction a la sémiotique narrative et discursive: Méthodologie et application. — P., 1976. — 143 p.

81. Culler J. On deconstruction: Theory a. criticism after structuralism. — L. etc., 1983. — 307 p.
82. Culler J. Structuralist poetics: Structuralism, linguistics a. the study of lit. — Ithaca, 1975. — XIX, 301 p.
83. Dällenbach L. Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abîme. — P., 1977 — 247 p.
84. Deconstruction and criticism // By Bloom M. et al. — N. Y., 1979. — IX, 256 p.
85. Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Oedipe. — P., 1972. — Vol. 1. — 470 p.
86. Deleuze G. Différence et répétition. — P., 1963. — 409 p.
87. Deleuze G. Logique du sens. — P., 1960. — 392 p.
88. Deleuze G., Guattari F. Rhizome. — P., 1976. — 74 p.
89. De Man P. Allegories of readings: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke a. Proust. — New Haven, 1979. — XI, 305 p.
90. De Man P. Blindness and insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism. — N. Y., 1971. — XIII, 189 p.
91. De Man P. The resistance to theory. — Minneapolis, 1986. — XVIII, 137 p.
92. Derrida J. La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà. — P., 1980. — 560 p.
93. Derrida J. La dissémination. — P., 1972. — 406 p.
94. Derrida J. L'écriture et différence. — P., 1967. — 439 p.
95. Derrida J. Glas. — P., 1974. — 291 p.
96. Derrida J. De l'esprit: Heidegger et la question. — P., 1987. — 186 p.
97. Derrida J. Marges de la philosophie. — P., 1972. — XXV, 396 p.
98. Derrida J. Of grammatology. — Baltimore, 1976. — XXXVII, 396 p.
99. Derrida J. Parages. — P., 1986. — 289 p.
100. Derrida J. Le parergon // Digraphe. — P., 1974. — N 2. — P. 21-57.
101. Derrida J. Positions. — P., 1972. — 136 p.
102. Derrida J. Psyché: Invention de l'autre. — P., 1987 — 652 p.
103. Derrida J. Speech and phenomena and other essays on Husserl's theory of signs. — Evanston, 1973. — XIII, 166 p.
104. Derrida J. Structure, sign and play in the discourse of the human sciences // The structuralist controversy / Ed. by Macksey R., Donato E. — Baltimore, 1972. — P., 256-271.
105. D'haen T. Postmodernism in american fiction and art // Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht/ Ed. by

- Fokkema D., Bertens H. — Amsterdam; Philadelphia, 1986. P. 211-231.
106. D'haen T. *Text to reader: A communicative approach to Fowles, Barth, Cortázar a. Boon.* — Amsterdam; Philadelphia, 1983. 162 p.
107. Dijk T. A. van. *Advice on theoretical poetics Poetics.* Amsterdam, 1979. — Vol. 8, N 6. — P. 569-608.
108. Dijk T. A. van. *Studies in the pragmatics of discourse.* — The Hague etc., 1981. — XII, 331 P.
109. Dijk T. A. van. *Textwissenschaft: Eine interdisziplinäre Einf.* Tübingen, 1980. — IX, 285 S.
110. Doležel L. *Narrative modes in Czech literature.* — Toronto, 1973. — VI, 152 p.
111. Doležel L. *The typology of the narrator: point of view in fiction // To honor Roman Jakobson.* — The Hague, 1967 — Vol. 1 P.541-552.
112. Dubois Ph. *L'énonciation narrative du récit surréaliste: L'identité du sujet et de l'objet couplés à la conquête du Nom // Littérature.* — P., 1977 — N 25. — P. 19-41.
113. Ducrot O. *Structuralisme, énonciation et sémantique // Poétique.* — P 1978. — N 33. — P 107-128.
114. Eagleton T. *The function of criticism.* L., 1984. 136 p.
115. Eagleton T. *Literary theory: An introduction.* — Oxford, 1983. 244 p.
116. Easthope A. *British post-structuralism since 1968.* — L; N. Y., 1988. — XIV, 255 p.
117. Eliot T. S. *Andrew Marvell // Eliot T. S. Selected essays, 1917-1932.* — L.; N. Y., 1963. — P. 293.
118. Eliot T. S. *Hamlet and his problems // Eliot T. S. The sacred wood: Essays on poetry a. criticism.* — L., 1960. — P 100.
119. Eliot T. S. *Metaphysical poets // Eliot T. S. Selected essays, 1917-1932.* — L.; N. Y., 1963. — P 283.
120. Eliot T. S. *A note on two odes of Cowley // Seventeenth century studies presented to sir Herbert Grierson.* — Oxford, 1938. — P. 235-242.
121. Eliot T. S. *Selected prose / Ed. by Kermode P* — L., 1975. — 320 p.
122. Eliot T. S. *Tradition and the individual talent: The function of criticism: Hamlet. Dante // Eliot T. S. Selected essays.* — L., 1951. — P. 13-22; 23-36; 141-146; 237-280.

123. Empson W. Seven types of ambiguity. N. Y., 1947 XV, 258 p.
124. Englert K. Frivolität und Sprache: Zur Zeichentheorie bei J. Derrida. — Essen, 1987 — 251 S.
125. Felman Sh. Le scandale du corps parlant: «Don Juan» avec Austin ou La séduction en deux lang. — P., 1980. — 222 p.
126. Felman Sh. Writing and madness: Lit., philosophy, psychoanalysis. — Ithaca (N. Y.), 1985. — 255 p.
127. Fokkema D. W. Literary history, modernism and postmodernism. — Amsterdam, 1984. — VIII, 63 p.
128. Fokkema D. W. The semantic and syntactic organisation of postmodernist texts // Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on Postmodernism, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D. W., Bertens H. — Amsterdam; Philadelphia, 1986. — P 81-98.
129. Foucault M. L'archéologie du savoir. P., 1969. 275 p.
130. Foucault M. Histoire de la folie à l'âge classique. — P., 1972. — 613 p.
131. Foucault M. Histoire de la sexualité. P., 1976. Vol. 1-3.
132. Foucault M. Raymond Roussel. — P 1963. — 211 p.
133. Fowler R. Literature as social discourse: The practice of ling. criticism. — L., 1981. — 215 p.
134. Frank J. Spatial form: An answer to critics // Crit. inquiry. — Chicago, 1977 — N 4. — P. 231-252.
135. Frank J. Spatial form: Some further reflections // Crit. inquiry. — Chicago, 1978. — N 5. — P. 275-290.
136. Frank M. Was ist Neostukturalismus? — Frankfurt a. M., 1984 — 615 S.
137. Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. — Darmstadt, 1969. — X, 245 S.
138. Friedman N. Form and meaning in fiction. — Athens, 1975. — XI, 420 p.
139. Friedman N. Point of view in fiction: The development of a critical concept // PMLA. N. Y., 1955. — Vol. 70, N 5. P 1160-1184.
140. Friedman N. Point of view in fiction // The theory of the novel./ Ed. by Stevick Ph. — N. Y., 1967 — P. 108-139.
141. Füger W. Zur Tiefenstruktur des Narrativen: Prolegomena zu einer generativen «Grammatik» des Erzählens // Poetica. — Amsterdam, 1972. — N 5. — P. 268-292.

142. Gadamer H. J. Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philos. Hermeneutik. — Tübingen, 1960. — XVII, 486 S.
143. Gadamer H.-J. Was ist Literatur? — München, 1981. — 173 S.
144. Genette G. Figures. — P., 1966-1972. — Vol. 1-3.
145. Genette G. Nouveau discours du récit. P 1983. 178 p.
146. Genette G. Palimpsestes: Le littérature au second degré. — P., 1982. — 467 p.
147. Genette G. Le statut pragmatique de la fiction narrative Poétique. — P., 1989. — N 78. — P. 237-249.
148. Gesellschaft — Literatur — Lesen: Literaturrezeption in theoretischer Sicht/ Hrsg. von Naumann M. et al. — B.; Weimar, 1973. — 583 S.
149. Girard R. Dostojevski du double à l'unité. — P 1963. — 191 p.
150. Girard R. Mensonge romantique et vérité romanesque. P 1978. — 351 p.
151. Girard R. La violence et le sacré. — P., 1972. — 453 p.
152. Glotz P., Langenbacher W. R. Der mißachtete Leser: Zur Kritik der dt. Presse. — Köln; B., 1969. — 204 S.
153. Goldmann L. Le dieux caché. — P., 1955. — 454 p.
154. Goldmann L. Pour une sociologie du roman. — P 1964. 372 p.
155. Goldmann L. Structures mentales et création culturelle. — P., 1970. — 450 P.
156. Gottner H. Logik der Interpretation: Analyse einer literaturwiss. Methode unter krit. Betrachtung der Hermeneutik. — München, 1973. — 191 S.
157. Greimas A.-J. Du sens. — P., 1970. — 320 p.
158. Greimas A.-J. Maupassant: La sémiotique du texte, exercices pratiques. — P., 1976. — 277 p.
159. Greimas A.-J. Sémantique structurale. — P., 1966. — 262 p.
160. Grimm G. Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie, mit Analysen u. Bibliographie. — München, 1977 — 446 S.
161. Grivel Ch. Thèses préparatoires sur les intertextes // Dialogizität, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste / Hrsg. von Lachmann R. — München, 1982. — S. 237-249.
162. Guillén Cl. Literature as system: Essays towards the theory of lit. history. — Princeton, 1972. — IX, 528 p.
163. Haard E. A. de. On narration in «Voïna i mir» // Russ. lit. Amsterdam, 1979. — Vol. 7, N 11. — P. 95-120.
164. Habermas J. Zur Logik der Sozialwissenschaften. — Frankfurt a. M., 1982. — 606 S.

165. Habermas J., Luhmann N. Theorie des Gesellschaft oder Sozialtechnologie: Was leistet die Systemforschung. — Frankfurt a. M., 1971. — 405 S.
166. Habermas J. Theorie des kommunikativen Handelns. — Frankfurt a. M., 1981. — Bd 1-2.
167. Halliburton D. Poetic thinking: An approach to Heidegger. Chicago; L., 1981. — XII, 235 p.
168. Hamburger K. Die Logik der Dichtung. — 2. stark veränd. Aufl. — Stuttgart, 1968. — 284 S.
169. Hartman G. H. Criticism in the wilderness: The study of lit. today. — New Haven; L., 1980. — XI, 323 p.
170. Hartman G. H. Saving the text: Lit. Derrida, Philosophy. Baltimore; L., 1981. — XXVII, 184 p.
171. Hartmann P. Textlinguistische Tendenzen in der Sprachwissenschaft // Folia linguistica. — The Hague, 1975. T. 8, N 1 — P S. 1-49
172. Hass H.-B. Das Problem der literarischen Wertung. —Darmstadt, 1970. — 99 S.
173. Hassan I. The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist lit. — Urbana, 1971. — 297 p.
174. Hassan I. Making sense: The trials of postmod. discourse // New lit. history. — Baltimore, 1987. — Vol. 18, N 2. P. 437-459.
175. Hassan I. Paracriticism: Seven speculations of the times. Urbana, 1975. — XVIII, 184 p.
176. Hassan I. The right promethean fire: Imagination, science a. cultural change. — Urbana, 1980. — XXI, 219 p.
177. Hayman D. Re-forming the narrative: Toward a mechanics of modernist fiction. — Ithaca; L., 1987 — XII, 219 p.
178. Heath S. Difference // Screen. — L., 1978. — Vol.19, N 3. — P 51-112.
179. Heath S. Notes on future // Screen. — L., 1977 — Vol. 18, N 4. — P.48-76.
180. Heidegger M. Vorträge und Aufsätze. — Pfullingen, 1971. — Bd 2. — 283 S.
181. Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft: Votr. u Ber. der Stuttgarter Germanistentagung, 1972 / Hrsg. von Mullerseidel W. — München, 1974. — 685 S.
182. Holenstein E. Roman Jakobson phänomenologischer Strukturalismus: — Frankfurt a. M., 1975. — 213 S.

183. Holenstein E. Linguistik, Semiotik, Hermeneutik: Plädoyers für eine strukturelle Phänomenologie. — Frankfurt a. M., 1976. 228 S.
184. Holz W. Spatial form in modern literature: A reconsideration // Crit. inquiry. — Chicago, 1945. — P. 271-283.
185. Hörmann H. Meinen und Verstehen: Grundsätze einer psychologischen Semantik. — Frankfurt a. M., 1976. — 552 S.
186. The house of fiction / Ed. by Tate A., Gordon C. N. Y., 1960. — 469 p.
187. Hoy D. C. The critical circle: Lit. a. history in contemporary hermeneutics. — Berkeley etc., 1978. — 182 p.
188. Hulme T. E. Bergson's theory of art // Hulme T. E. Speculations. — L., 1936. — P. 143-169.
189. Hulme T. E. Romanticism and classicism // 20-th century literary criticism: A reader / Ed. by Lodge D. — L.; N. Y., 1972. — P. 93-104.
190. Hussong M. Zur Theorie und Praxis des kritischen Lesens: Über die Möglichkeit einer Veränderung der Lesehaltung. Düsseldorf, 1973. — 203 S.
191. I'll take my stand: The South a. the agrarian traditions. — N. Y.; L., 1930. — XX, 359 p.
192. Ihwe J. Linguistik in der Literaturwissenschaft: Zur Entwicklung einer mod. Theorie der Literaturwiss. — München, 1972. — 450 S.
193. Ingarden R. Erlebnis, Kunstwerk, Wert. — Tübingen, 1969. 261 S.
194. Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. — 2. verarb. u. erw. Aufl. — Tübingen, 1960. — XVI, 430 S.
195. Ingarden R. Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film. — Tübingen, 1962. — IX, 341 S.
196. Ingarden R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen, 1968. — 440 S.
197. Intertextualität: Formen, Funktionen, anglist. Fallstudien / Hrsg. von Broich U., Pfister M. — Tübingen, 1985. — XII, 373 S.
198. Intertextuality in Faulkner / Ed. by Gresset M., Polk M. Jackson, 1985. — 217 p.
199. Irigaray L. Ce sexe qui n'en pas un. — P., 1977 — 217 p.
200. Irigaray L. Speculum, de l'autre femme. — P., 1974. — 468 p.
201. Iser W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. — München, 1976. — 357 S.

202. Iser W. Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. — Konstanz, 1970. — 38 S.
203. Iser W. Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. — München, 1972. — 420 S.
204. James H. The art of the novel: Crit. prefaces by Henry James. N. Y., 1934. — 50 p.
205. James H. The art of fiction: From the «Prefaces» // James H. The future of the novel / Ed. by Edel L. — N. Y., 1956. — P. 3-27, 42-71.
206. Jameson F. The ideology of text // Salmagundi. — N. Y. 1976. N 31/32. — P. 204-246.
207. Jameson F. The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act. — Ithaca, 1981. — 296 p.
208. Jameson P. Postmodernism and consumer society The antiaesthetic: Essays on postmodern culture / Ed. by Forster H. — Port Townsend, 1984. — P. 111-126.
209. Jameson P. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism // New left rev. — L., 1984. — N 146. — P. 62-87
210. Jauss H. R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. — München, 1977 — Bd 1: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung. — 382 S.
211. Jauss H. R. Literaturgeschichte als Provokation. — Frankfurt a. M., 1970. — 250 S.
212. Jauss H. R. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. — Konstanz, 1967 — 72 S.
- 212a. Jauss H. R. Racines und Goethes Iphigenie: Mit einem Nachwort über die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode. // Rezeptionsästhetik. / Hrsg. von R. Warning. — München, 1975. — S. 353-400.
213. Johnson B. The critical difference: Essays in the contemporary rhetoric of reading. — Baltimore, 1980. — 156 p.
214. Johnson B. Défigurations du langage poétique. — P. 1979. — 100 p.
215. Jost F. Les aventures du lecteur // Poétique. — P. 1977 — N 29 — P. 77-89.
216. Kayser W. Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. — Stuttgart, 1954. — Jg. 28, H. 1. — S. 417-446.
217. Kayser W. Wer erzählt den Roman? // Kayser W. Die Vortragsreise: Studien zur Literatur.—Berne, 1958.— S. 82-101.

218. Kallmeyer W., Meyer-Hermann R. Textlinguistik //Lexikon der germanistischen Linguistik. — Tübingen, 1980. — S. 242-258.
219. Kalverkämpfer H. Orientierung zur Textlinguistik. —Tübingen, 1981. — X. 262 S.
220. Kanzog K. Erzählstrategie: Die Einf. in die Normenübung des Erzählens. — Heidelberg, 1976. — 204 S.
221. Kellog R., Scholes R. The nature of narrative. — N. Y., 1966. — 26 p.
222. Kerbrat-Orecchioni C. L'énonciation: De la subjectivité dans le langage. — P., 1980. — 290 p.
223. Kestner J. The spatiality of the novel. — Detroit, 1978. — 203 p.
224. Knights L. C Explorations: Essays in criticism mainly on the literature of the seventeenth century. — L., 1946. — 199 p.
225. Kofman S. L'énigme de la femme: La femme dans les textes de Freud. — P 1980. — 336 p.
226. Kofman S. Le respect des femmes. — P 1982. — 157 p.
227. Krieger M. Arts on the level: The fall of the elite object. Knoxville, 1981. — IX, 72 p.
228. Krieger R. The new apologists for poetry. — Minneapolis, 1956. XIV, 225 p.
229. Kriger R. The play and place of criticism. — Baltimore, 1967 XIV, 256 p.
230. Krieger M. Poetic presence and illusion: Essays in crit. histoty a. theory. — Baltimore; L., 1979. — XVIII, 326 p.
231. Krieger M. Theory of criticism: A tradition a. its system. Baltimore, 1976 — XIV, 250 p.
232. Kristeva J. La langage, cet inconnu: Une initiation à la linguistique. — P 1981. — 327 p.
233. Kristeva J. Narration et transformation Semiotica. — The Hague, 1969. — N 4. — P. 422-448.
234. Kristeva J. La révolution du langage poétique: L'avantgarde à la fin du XIXe siècle. — P., 1974. — 645 p.
235. Kristeva J. Le texte du roman. — P 1970. — 209 p.
236. Kristeva J. Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse. — P 1969. — 319 p.
237. Kügler H. Literatur und Kommunikation: Ein Beitr. zur didaktischen Theorie u. methodischen Praxis. — Stuttgart, 1971. — 241 S.
238. Kuhn H. Text und Theorie. — Stuttgart, 1969. — VIII, 389 S.
239. Kuhn H. Schriften zur Ästhetik. — München, 1966. — 465 S.
240. Lacan J. Écrits. — P., 1966 — 924 p.

241. Lacoste J. La philosophie au XXe siècle: Introd. à la pensée contemporaine. — P., 1988. — 203 p.
242. Lämmert E. Bauformen des Erzählens. — Stuttgart, 1955. — 296 S.
243. Languages of knowledge and of inquiry / Ed. by Riffaterre M. N. Y., 1982. — 276 p.
244. Leavis F. R. Revolution: Tradition a. development in English poetry. — L., 1936. — 275 p.
245. Leech G., Short M. Style in fiction: A ling. introd. to Engl. fictional prose. — L.; N. Y., 1981. — 402 p.
246. Leibfried E. Die Schicht der Typen // Leibfried E. Kritische Wissenschaft vom Text: Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie. — Stuttgart, 1972. — S. 240-258.
247. Leitch V. B. Deconstructive criticism: An advanced introd. — L., etc., 1983. — 290 p.
248. Lentricchia F. After the New criticism. — Chicago, 1980. — XIV, 384 p.
249. Lentricchia F. Criticism and the social change. — Chicago, 1983. — VIII, 173 p.
250. Lesen — ein Handbuch: Lesestoff, Leser u. Leseverhalten, Lesewirkungen, Leseerziehung, Lesekultur / Hrsg. von Baumgartner A. C. — Hamburg, 1973. — 663 S.
251. Lévi-Strauss Cl. Mythologiques. — P., 1964-1971. — Vol. 1-4.
252. Lévi-Strauss Cl. La pensée sauvage. — P., 1962. — 395 p.
253. Link H. Rezeptionsforschung: Eine Einf. in Methode u. Probleme. — Stuttgart, 1976. — 182 S.
254. Lintvelt J. Essai de typologie narrative: Le «point de vue»: Théorie et analyse. — P., 1981. — 315 p.
255. Literatur und Leser: Theorien u. Modelle zur Rezeption literarischer Werke / Hrsg. vor. Grimm G. — Stuttgart, 1975. 444 S.
256. Literarische Kommunikation: 6 Aufsätze zur sozialen u. kommunikativen Charakter des literarischen Werks u. des literarischen Prozesses / Hrsg. von Fieguth R. — Kronberg (Ts), 1975. — 179 S.
257. Literarische Rezeption: Beitr. zur Theorie des Text-Leser-Verhältnisses u. seiner empirischen Erforschung/ Hrsg. von Heuermann H. et al. — Paderborn, 1975. — 271 S.
258. Lodge D. Working with structuralism: Essays a. reviews on 19th and 20th cent. lit. — L., 1981. — XII, 207 p.
259. Lubbock P. The craft of fiction. — L., 1957. — 274 p.

260. Ludwig O. Formen der Erzählung Ludwig O. Gesammelte Schriften / Hrsg. von Stern A. — Leipzig, 1891. — S. 202-206.
261. Luhmann N. Soziologische Aufklärung: Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme. — Opladen, 1982. — Bd 1-3.
262. Lyotard J.-F. La condition postmoderne: Rapport sur le savoir P., 1979. — 109 p.
263. Lyotard J.-F. Le différend. — P., 1984. — 272 p.
264. Lyotard J.-F. Tombeau de l'intellectuel et autre papiers. — P 1984. — 96 p.
265. MacCabe C. Theoretical essays. — Manchester, 1985. VIII, 152 p.
266. Malmgren C. D. Fictional space in the modernist and postmodernist american novel. — Lewisburg, 1985. — 240 p.
267. Martin Heidegger and the question of literature: Toward a postmod. lit. hermeneutics / Ed. by Spanos W. V Bloomington; L., 1979. — XXII, 327 p.
268. Megill A. Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. — Berkeley etc., 1985. — XXIII, 399 p.
269. Methoden der deutschen Literaturwissenschaft: Eine Dokumentation / Hrsg. von Zmegac V. — Frankfurt a. M., 1971. — 383 S.
270. Michels G. Leseprozesse: Zur kommunikationstheoretischen Begründung von Literaturdidaktik. — Düsseldorf, 1973. — 128 S.
271. Miller J. H. Fiction and repetition: Seven English novels. Cambridge, 1982. — 250 p.
272. Miller J. H. The linguistic moment: From Wordsworth to Stevens. — Princeton (N. Y.), 1985. — XXI, 445 p.
273. Miller J. H. Stevens' «Rock» and criticism as cure, II // Georgia rev. — N. Y., 1976. — Vol. 30, N 2. — P 335-348.
274. Miller J. H. Tradition and difference, rev. of M. H. Abrams' «Natural supernaturalism» // Diacritics. (N. Y.) Baltimore, 1972. — Vol 2. N 2 — P 9-12.
275. Morgenthaler E. Kommunikationsorientierte Textgrammatik: Ein Versuch, die kommunikative Kompetenz zur Textbildung u. rezeption aus natürlichem Sprachvorkommen zu erschließen. Düsseldorf, 1980. — 204 S.
276. Morrisette B. Post-modern generative fiction: Novel a. film // Crit. inquiry. — Chicago, 1975. — Vol. 2, N 2. — P 281-314.
277. Mukoosky J. V. Kapitel aus der Poetik. — Frankfurt a. M., 1967 — 156 S.
279. Münzberg O. Rezeptivität und Spontaneität: Die Frage nach dem ästhetischen Subjekt oder soziologische u. politische

- Implikationen des Verhältnisses Kunstwerk-Rezipient in den ästhetischen Theorien Kants, Schillers, Hegels, Benjamins, Brechts, Heideggers, Sartres und Adornos. — Frankfurt a. M., 1974. — 219 S.
279. Musarra-Schröder U. Le roman-mémoires moderne: Pour une typologie du récit à la première personne. — Amsterdam, 1981. 393 P.
280. Neue Ansichten einer künftigen Germanistik: Probleme einer Sozial- u. Rezeptionsgeschichte der Literatur: Kritik der Linguistik-, Literatur- und Kommunikationswiss. / Hrsg. von Kolbe J. — München, 1973. — 357 S.
281. Nisin A. La littérature et la lecteur. — P 1959. — 181 p.
282. Ohmann R. Literature as act // Approaches to poetics. — N. Y.; L., 1973. — P 81-107
283. Oswald H. Literatur, Kritik und Leser: Eine literatur-soziol. Untersuch. — B., 1969. — 218 S.
284. Parret B. L'énonciation en tant que déictisation et modalisation // Langages. — P 1983. — N 70. P 83-97
285. Perrone-Moisés L. L'intertextualité critique Poétique. — P., 1976 — N 27 — P. 372-384.
286. Perec G. W ou le souvenir d'enfance. — P 1975. — 220 p.
287. Petöfi J., Rieser H. Probleme der modelltheoretischen Interpretation von Texten. — Hamburg, 1974. — X, 175 S.
288. Piaget J. Le structuralisme. — P 1968. — 129 p.
289. Poirier R. The politics of self-parody // Partisan rev. — N. Y. 1968. — Vol. 35, N 3. — P 327-342.
290. Posner R. Rational discourse and poetic communication: Method of ling., lit. a. philos. analysis. — Berlin, 1982. — 258 p.
291. Poulet G. Entre moi et moi: Essays sur la conscience de soi. — P., 1977 — 277 p.
292. Poulet G. Etudes sur le temps humain. — Edinburg; P., 1949-1968. — Vol. 1-4.
293. Pouillon J. Temps et roman. — P 1974. — 280 p.
294. Pratt M. L. Toward a speech act theory of literary discourse. Bloomington; L., 1977 — 231 p.
295. Prince G. A grammar of stories: An introduction. — The Hague; P 1973. — 106 p.
296. Prince G. Introduction à l'étude du narrataire // Poétique. — P., 1973. — N 14. — P 178-196.
297. Prince G. Narratology: The form a. functioning of narrative. — B. etc., 1982. — VII, 184 p.

298. Probleme und Perspektiven der neueren textgrammatischen Forschung. — Hamburg, 1974. — Bd 1. — VII, 177 S.
299. Récanati F. Les énoncés performatifs. — P., 1981. — 287 p.
300. Ransom J. C. American poetry at mid-century. — Wash., 1958. — 49 p.
301. Ransom J. C. Criticism inc. // American literary criticism / Ed. by Glickeberg Ch. — Vermont, 1951. — 463 p.
302. Ransom J. C. The new criticism. — Norfolk, 1941. — XIII, 339 p.
303. Ransom J. C. Poems and essays. — N. Y., 1955. — 185 p.
304. Ransom J. C. The world's body. — N. Y., 1938. — 390 p.
305. Rezeptionsästhetik: Theorie u. Praxis / Hrsg. von Warning R. München, 1975. — 504 S.
306. Riddel J. The inverted bell: Modernism a. the counterpoetics of William Carlos Williams. — Baton Rouge, 1974. — XXV, 308 p.
307. Richards J. A. Practical criticism: A study of literary judgement. — L., 1948. — XIII, 370 p
308. Richards J. A. Principles of literary criticism. — L.; N. Y., 1925. — VI, 290 p.
309. Richards J. A. Science and poetry. — N. Y., 1926. — 83 p.
310. Riffaterre R. Essais de stylistique structurale. — P., 1971. — 364 p.
311. Riffaterre R. La production du texte. — P., 1979. — 284 p.
312. Riffaterre M. Semiotics of poetry. — Bloomington: L., 1978. — X, 213 p.
313. Riffaterre R. La syllepse intertextuelle // Poétique. — P., 1979. — N 40. — P 446-501.
314. Rimmon Sh. A comprehensive theory of narrative: Genette's «Figures III» and the structuralist study of fiction // Rev. théologique de Louvain. — 1976. — Vol. 1, N 1. — P 33-62.
315. Romberg B. Studies in the narrative technique of the firstperson novel. — Stookholm, 1962. — XII, 379 p.
316. Ross J. R. On declarative sentences // Readings in English transformational grammar / Ed. by Jakobs R. A., Rosenbaum P S. — Waltham, 1970. — P. 222-272.
317. Rossum-Guyon F. van. Point de vue ou perspective narrative: Théories et concepts critiques // Poétique. — P., 1970. — N 4. P 476-497
318. Rousset J. Forme et signification: Essai sur les structures litt. de Corneille à Claudel. — P 1962. — XXVI, 200 p.
319. Rousset J. Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman. — P., 1973. — 159 p.

320. Ryan M. *Marxism and deconstruction: A crit. articulation.* Baltimore, 1982. — XIX, 232 p.
321. Ryan M.-L. *Pragmatics of personal and impersonal fiction Poetics.* — Amsterdam, 1981. — Vol. 10, N 6. — P 517-539.
322. Said E. W. *Beginnings: Intention a. method.* — N. Y., 1985. XXI, 414 p.
323. Saldivar R. *Figural language in the novel: The flowers of speech from Cervantes to Joyce.* — Princeton, 1984. — XIV, 267 p.
324. Sarup M. *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism.* — N. Y. etc., 1988. — VIII, 171 p.
325. Schorer R. *Technique as discovery // Hudson rev.* — N. Y., 1948. — Spring. — P.67-87
326. Shipley J. T. *Dictionary of world literary terms: Forms, techniques, criticism.* — L., 1970. — XIII, 466 p.
327. Schmid W. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostogewskijs.* — München, 1973. — 298 S.
328. Schmidt S. J. *Elemente einer Textpoetik: Theorie u. Anwendung.* — München, 1974. — 181 S.
329. Schmidt S. J. *Texttheorie: Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation.* — München, 1973. — 184 S.
330. Scholes R. *Structuralism in literature: An introduction.* — New Haven; L., 1974. — 223 p.
331. Scholes R. *Textual power: Lit. theory a. the teaching of English.* — New Haven, 1985. — XII, 176 p.
332. Searle J. R. *Indirect speech acts // Syntax and semantics.* N. Y., 1975. — Vol. 3. — P 59-82.
333. Sowinski B. *Textlinguistik: Eine Einführung.* — Stuttgart etc., 1983. — 176 S.
334. *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik: Dokumente zur empirischen u. marxistischen Rezeptionsforschung / Hrsg. von Hohendahl P U.* — Frankfurt a. M., 1974. — 310 S.
335. Spanos W. V. *Modern literary criticism and the spatialization of time: An existential critique // J. of aesthetics a. art criticism.* — Philadelphia, 1970. Vol. 29, N 1. — P 87-104.
336. Spanos W. V. *Repetitions: The postmodern occasion in lit. a. culture.* — Bloomington, 1987 — 322 p.
337. *Spatial form in narrative / Ed. by Smitten J., Daghistani A.* Ithaca; L., 1981. — 275 p.
338. Spitzer L. *Zum Stil Marcel Prousts // Spitzer L. Stilstudien.* Darmstadt, 1961. — T. 2. — S. 367-497
339. Stanzel F. K. *Theorie des Erzählens.* — Göttingen, 1979. — 339 S.

340. Stanzel F. K. Die typische Erzählsituationen im Roman. — Wien, 1955. — 176 S.
341. Stanzel F. K. Typische Formen des Romans. — Göttingen, 1964. — 77 S.
342. Suleiman S. Naming and difference: Reflexions on «modernism versus postmodernism» in literature // Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D., Bertens H. — Amsterdam; Philadelphia, 1966 — P 255-270.
343. Tate A. On the limits of poetry: Selected essays, 1928-1948. N. Y. 1948. — 379 p.
344. Tate A. The post of observation in fiction // Maryland quart. Baltimore, 1944. — N 2. — P 61-64.
345. Tate A. Reactionary essays on poetry and ideas. — N. Y., 1936. XII, 240 p.
346. Textual strategies: Perspectives in post-structuralist criticism Ed. a. with an introd. by Harari J. V — L., 1980. — 475 p.
347. Timple E. The spatial dimension: A stylistic typology // Patterns of literary style. — Univ. Park; L., 1971. — P 149-197
348. Todorov Tz. Les catégories du récit littéraire // Communications. — P., 1966. — N 8. — P 125-151.
349. Todorov Tz. Les genres du discours. — P 1978. — 309 p.
350. Todorov Tz. Grammaire du Décaméron. — The Hague, 1969. 100 p.
351. Todorov Tz. Poétique de la prose. — P 1971. — 252 p.
352. Todorov Tz. Théorie du symbole. — P 1977 — 375 p.
353. Turk H. Wirkungsästhetik: Theorie u. Interpretation der literarischen Wirkung: Vier Aufsätze. München, 1976. 138 S.
354. Two theories of poetry as knowledge // Southern rev.—Adelaide, 1942. — N 12. — P 690-705.
355. Understanding fiction / Ed. by Brooks C., Warren R. P — N. Y., 1943. — XXV, 608 p.
356. Understanding poetry / Ed. by Brooks C., Warren R. P — N. Y., 1938. — XXIV, 680 p.
357. Underwood Th. A. Autobiography and ideology in the South: Thomas Wolfe a. the Vanderbilt agrarians // Amer. lit. Durham, 1989. — Vol. 61, N 1. — P.31-45.
358. Van den Heuvel P. Parole, mot, silence: Pour une poétique de l'énonciation. — P 1986. — 319 p.
359. Viet J. Les méthodes structuralistes dans les sciences sociales. P.: Hague, 1965. — VII. 246 p.

360. Vodička F. P. Die Struktur der Entwicklung. — München, 1976 — CIII, 319 S.
361. Warren R. P. Selected essays. — N. Y., 1958. — 305 p.
362. Weinrich H. Literatur für Leser: Essays u. Aufsätze zur Literaturwiss. — Stuttgart, 1971. — 208 S.
363. Welsch W. Unsere postmoderne Moderne. — Weinheim, 1987 344 S.
364. Who owns America?: A new declaration of independence / Ed. by Agar H., Tate A. — Boston; N. Y., 1936. — 342 P
365. Wienold G. Die Konstruktion der poetischen Formulierung in Gedichten Paul Celans // Strukturelle Textanalyse / Hrsg. von Koch W. A. — Hildesheim, 1972. — S. 208-225.
366. Wienold G. Probleme der linguistischen Analyse des Romans // Literaturwissenschaft und Linguistik: Eine Auswahl. Texte zur Theorie der Literaturwiss. / Hrsg. von Ihwe J. — Frankfurt a. M., 1972. — Bd 1. — S. 322-344.
367. Wilde A. Horizons of assent: Modernism, postmodernism a. ironic imagination. — Baltimore; L., 1981. — XII, 209 p.
368. Williamson G. The proper wit of poetry. — L., 1961. — 131 p.
369. Wimsatt W. K. jr., Brooks C. Modern criticism: A short history. — L. etc., 1970. — 775 p.
370. Wimsatt W. K. jr. Hateful contraries: Studies in literature a. criticism. — Kentucky, 1965. — XIX, 260 p.
371. Wimsatt W. K. jr., Brooks C. Literary criticism: A short history. — N. Y., 1957 — XVIII, 755 p.
372. Wimsatt W. K. The verbal icon. — Lexington, 1954. — XVIII, 299 p.
373. Wright N. A source for T. S. Eliot's «Objective correlative?» // Amer. Lit. — Durham (N. C.), 1970. — Vol. 41, N 4. — P 589-591.
374. Zavarzadeh M. The mythopoetic reality: The postwar Amer nonfiction novel. — Urbana, 1976. — IX, 262 p.
375. Zimmermann B. Literaturrezeption im historischen Prozeß: Zur Theorie einer Rezeptionsgeschichte der Literatur. — München, 1971. — 167 S.
376. Zöckler Ch. Dilthey und die Hermeneutik: Diltheys Begründung der Hermeneutik als «Praxiswissenschaft» u. die Geschichte ihrer Rezeption. — Stuttgart, 1975. — VII, 292 S.
377. Zur Bestimmung narrativer Strukturen auf der Grundlage von Textgrammatiken / Dijk T. A. van, Ihwe J., Petöfi J.-S. et al. Hamburg, 1972. — XII, 134 S.

Часть II

Герменевтика Феноменологические школы Мифологическая критика Постмодернизм

АВТОРСКАЯ МАСКА — англ. AUTHOR'S MASK — термин *постмодернизма*, предложен амер. критиком К. Мамгреном (134).

Др. ученые, исследовавшие организацию текстовых структур произв. *постмодернизма* (Д. Лодж, Д. Фоккема, 129, 81), выявили разл. способы создания эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного *дискурса* о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности. В целом подход этих исследователей помог описать разрушительный аспект практики *постмодернизма* — те способы, с помощью к-рых *постмодернисты* демонтируют традиционные повествовательные связи внутри произв., отвергают привычные принципы его организации. Однако они оставили открытым вопрос, что же является связующим центром подобного фрагментированного повествования, что превращает столь разрозненный и гетерогенный материал, к-рый составляет содержание "типового" *постмодернистского романа*, в нечто, заставляющее воспринимать себя как целое. Мамгрэн предположил, что таким центром является образ автора в романе, или А. М. Именно она служит камертоном, к-рый настраивает и организует реакцию *имплицитного читателя*, обеспечивая тем самым необходимую литературную коммуникативную ситуацию, гарантирующую произв. от "коммуникативного провала". По мнению критика,

писатели-постмодернисты расширяют худож. пространство произв. за счет "мета-текста" под к-рым понимаются все коннотации, добавляемые читателем к денотативному значению слов в тексте, т. е. "простому текстуальному смыслу" Эти коннотации, рождаемые в мозгу читателя, формируются культурными конвенциями своего времени — традиционно сложившимися представлениями о роли и значении литературных условностей и о том, какими они должны быть (например, сюжет, персонаж, жанровые разновидности романа и т. д.). Они и направляют процесс понимания читателем текста и таким образом способствуют появлению "читательского метатекста"

В литературе постмодернизма автор посягает на эту читательскую прерогативу, вводя "метатекстуальный комментарий" в рассказ; тем самым он активно навязывает читателю свою интерпретацию. Ее отличает иронич. характер; автор "явно забавляется своей авторской маской и ставит под вопрос самые понятия вымысла, авторства, текстуальности и ответственности читателя" (134, с. 164). "Автор" как действующее лицо постмодернистского романа выступает в специфич. роли своеобразного "трикстера" высмеивающего не только и не столько условности классич., а гораздо чаще массовой литературы с ее шаблонами: он прежде всего издевается над ожиданиями читателя, над его "наивностью" над стереотипами его литературного и практически-жизненного мышления, ибо главная цель его насмешек — рациональность бытия. "Вера в некий рациональный порядок реальности недоступна писателям-модернистам, фактически само понятие подобного порядка для них нелепо. В этих условиях столь же нелепо требовать от литературы, чтобы она обнаруживала "глубинную структуру" действительности. Возможно, для литературы даже смешно вообще пытаться воспроизводить действительность, особенно если учесть изменчивость современной реальности. Металитературная техника в постмодернистской литературе основана на иной эпистемологии, не убежденной в познаваемости мира" (там же, с. 165).

Другая причина появления А. М. состоит в том, что при остром дефиците человеческого начала в плоских, лишенных живой плоти и психологич. глубины персонажах постмодернистских романов часто одна лишь А. М. может стать реальным героем повествования, способным привлечь к себе внимание читателя.

В композиционном плане, к-рый в принципе есть выражение авторского замысла, попытка добиться успешной коммуникации — достичь, пусть даже на уровне иронии, взаимопонимания если не с массовым, то по крайней мере с "культурным читателем" — уже служит свидетельством опасения "коммуникативного провала". Иными словами, автор, рискнувший появиться в том или ином виде на страницах своего произв., тем самым сразу выдает свое беспокойство по поводу того, что он может столкнуться с "несостоявшимся читателем". Автор, следовательно, заранее подозревает, что посредством объективации своего замысла всей структурой произв. (общей моралью рассказываемой истории, рассуждениями и действиями персонажей, символикой повествования и т. д.) ему не удастся вовлечь читателя в коммуникативный процесс, и он вынужден взять слово от своего имени, чтобы вступить с читателем в непосредственное речевое общение и лично растолковать ему свой замысел. Т. о., проблема А. М. тесно связана с обострившейся необходимостью наладить коммуникативную связь с читателем.

А. М. как важный структурообразующий принцип повествовательной манеры постмодернизма в условиях постоянной угрозы "коммуникативного провала", вызванной фрагментарностью дискурса и нарочитой хаотичностью композиции постмодернистского романа, оказалась практически главным средством поддержания коммуникации и смогла стать смысловым центром постмодернистского дискурса.

И. П. Ильин

АРХЕТИП — англ. ARCHETYPE — модель, первообраз. Специфическое значение, обусловившее широкое употребление термина в литературоведении, было дано ему в трудах швейцарского психолога К. Юнга. А. понимается им в качестве основного элемента *коллективного бессознательного*, являющегося своеобразной копилкой наиболее ценного и глубинного человеческого опыта. Этот опыт постигается и реализуется, в частности, в худож. творчестве, посредством "первоначальных образов" или "архетипов". Постигание осуществляется бессознательно. "Архетип есть символическая формула, которая повсюду вступает в функцию там, где или не имеется сознательного понятия, или таковое по внутренним или внешним обстоятельствам вообще невозможно". Учение об А. связано с пониманием К. Юнгом символа, к-рый также функционирует

как элемент бессознательного и разрушается при сознательном постижении опыта (разрушение античного пантеона богов под влиянием научного аналитич. мышления).

А. всегда сохраняет свое значение и функции. Он не разрушается, а только видоизменяется, проявляя себя в новых формах на новых историч. этапах. Подчеркивая трансисторизм А. и его способность проявлять себя в соответствующих времени образах, К. Юнг пишет, что в наше время "вместо Зевсова орла или птицы Рок выступает самолет, вместо сражения с драконом — железнодорожная катастрофа... вместо хтонической матери — толстая торговка овощами" А. общечеловечен. К. Юнг отмечал, что ему, как врачу, приходилось выявлять образы античных мифов в бреде "чистокровных негров" На трактовку К. Юнга наложила отпечаток склонность его к трансцендентальному, мистическому. Он никогда не говорит о какой бы то ни было биологич. запрограммированности опыта, напр., в генах. В своем творчестве великий художник не только не приземляется чем-то вроде сексуально детерминированного фрейдистского "эдипова комплекса" но, наоборот, открыт космосу; идеи осеняют его, и он сам не знает, откуда они берутся. Будучи "настолько же идеями, как и эмоциями", А. служит архаически интуитивным средством "психологического постижения объекта"

А. С. Ковлов

ГЕРМЕНЕВТИКА — англ. HERMENEUTICS, нем. HERMENEUTIK — теория интерпретации текста и наука о понимании смысла. Получила широкое распространение в совр. зап. литературоведении, в осмыслении основных методологич. принципов, на к-рых базируется построение новейшей теории литературы. Происходит от греч. слова ἐρμηνεία — толкование, объяснение. Этимологию его связывают с именем бога торговли, покровителя дорог Гермесом, к-рый, согласно древнегреч. мифологии, передавал повеления олимпийских богов людям. Он должен был объяснять и истолковывать смысл этих посланий.

С Г традиционно связано представление об универсальном методе в области гуманитарных наук. Как метод истолкования историч. фактов на основе филологич. данных Г считалась универсальным принципом интерпретации литературных памятников. Предметом литературной герменевтики, как и философской, является *интерпретация, понимание*. Функция интерпретации состоит в том, чтобы научить, как следует

понимать произв. иск-ва согласно его абсолютной худож. ценности.

Инструментом интерпретации считается сознание воспринимающей произв. личности, т. е. интерпретация рассматривается как производная от восприятия литературного произв.

Классич. Г уходит своими корнями в систематику древнегреч. исследований, когда интерпретация и критика были связаны с толкованием произв. Гомера и др. поэтов. Школы риторов и софистов сделали первый шаг к познанию правил интерпретации. Александрийская филология проделала огромную работу по собиранию памятников прошлого и их описанию. Ренессансная стадия Г отмечена стремлением понять чуждую духовную жизнь классич. и христианской античности. Прослеживая путь становления Г следует выделить тот ее этап, когда было осознано, что классич. и библейская Г., развивающиеся параллельно друг другу, пользуются мн. общими способами интерпретации и, следовательно, существует некое всеобщее иск-во интерпретации.

Основоположителем совр. Г считается нем. ученый Фридрих Даниель Эрнст Шлейермахер (1768—1834), профессор теологии и философии в Галле и Берлине, автор трактатов "Диалектика" "Герменевтика" "Критика" (162, 163), изданных посмертно по его лекционным тетрадям. Особенностью метода Шлейермахера, в отличие от греч. интерпретаторов, трактовавших и формировавших все акты интерпретации как логич. и риторич. категории, является такое понимание природы творч. акта, когда бессознательное выступает в качестве первоначального импульса. "Понимание" и "интерпретация" трактуются Шлейермахером как инстинкт и активность в самой жизни. Целостность понимания произв. художника или мыслителя достигалась не путем изучения хронологич. последовательности его работ и их внешней логики, а постижением внутр. логики их единой, цельной конструкции. Шлейермахер всякое толкование литературного произв. связывал с самой природой понимания.

Классическим в истории Г стало эссе нем. философа Вильгельма Дильтея "Происхождение герменевтики" (74). Дильтеевский метод интерпретации основывался на теории понимания как интуитивного самопостижения, являющегося основой всякого человеческого знания, к-рое противопоставляется естественнонаучному объяснению, рассудочному проникновению в сущность явлений. Гуманитарные науки, "науки о духе"

Дильтей оценивал очень высоко, поскольку они исследуют самосознание человека, так наз. "внутреннюю реальность" в отличие от естественных наук, обращенных лишь к внешним фактам. Для постижения "внутренней реальности" духовной жизни Дильтей предлагал систематич., упорядоченное понимание относительно постоянных "выражений жизни" — интерпретацию. Иск-во понимания он основывал преимущественно на интерпретации литературных произв. Принципиальным методологич. положением ст. Дильтея "Происхождение герменевтики" явилось то, что он отвел интерпретации место на стыке теории познания, логики и методологии гуманитарных наук, считая ее их надежным связующим звеном. В XX в. Г в значит. мере определила характер философии и "наук о духе"

Важным этапом в совр. развитии Г стал выход в свет кн. Ханса Георга Гадамера "Истина и метод. Основные черты философской герменевтики" (88). В своем исследовании Гадамер широко использует опыт Г накопленный историей европ. философской мысли. Он убежден в исключительной важности феномена понимания для разработки актуальных проблем гуманитарного знания. Для него Г. не является всего лишь методом познания в "науках о духе" В "понимании" истины постигаются не за счет методологич. активности познающего субъекта, а за счет их освоения, базирующегося на погруженности в определенную культурно-историч. традицию. Феномен понимания затрагивает самую существенную сторону человеческого отношения к миру.

Понятие традиции наиболее значимо в Г Гадамера. "В начале любой исторической герменевтики необходимо выставить требование о преодолении абстрактной противоположности между традицией и историей, между историей и знанием о ней. Предвосхищение смысла какого-то явления духовной жизни не является действием субъективности, оно определяется узми, связывающими нас с традицией" (88, с. 267). Эта связь находится в процессе непрерывного образования. Мы сами вырабатываем ее по мере понимания традиции, участия в ее потоке и ответного влияния на нее. Герменевтич. опыт, таким образом, характеризуется, с одной стороны, принадлежностью к традиции, а с другой — осознаваемой историч. дистанцией, разделяющей говорящего и интерпретатора. В задачу Г не входит, по Гадамеру, создание метода понимания, она занята лишь выявлением условий, при к-рых происходит понимание.

Во временном интервале, разделяющем создателя к интерпретатора текста, Гадамер призывает видеть позитивную и продуктивную возможность понимания. Время не является зияющей пропастью, а служит несущей основой, в к-рой коренится современность. Задача истинного понимания не может быть достигнута путем отказа интерпретатора от своих собств. понятий и трансплантации себя в дух какого-либо времени. Позитивная роль временного интервала заключается в его способности служить фильтром; благодаря дистанции во времени снимаются частные познавательные интересы, что ведет к подлинному пониманию. Гадамер утверждает, что смысловые потенции текста далеко выходят за пределы того, что имел в виду его создатель. Текст не случайно, а необходимо не совпадает с намерением создателя.

История герменевтич. учений делится на два больших периода — традиционную классич. Г и совр. литературную Г. Осн. отличия литературной Г от традиционной филологич. Г внесены Дильтеем и Гадамером и связаны с проблемами историч. природы понимания, историч. дистанции, ролью собств. историч. позиции в процессе понимания. В литературной Г обосновывается вывод, что произв. иск-ва нельзя понять само по себе как единичный продукт творч. деятельности. Произв. иск-ва является материальной объективацией традиции культурного опыта, поэтому его интерпретация имеет смысл лишь тогда, когда она намечает выход в непрерывность культурной традиции (Гадамер). Худож. произв. является фактом культуры, и при его интерпретации необходимо реконструировать его место в духовной истории человечества.

Исторически в Г видели фундамент формирования гуманитарного знания, системную основу гуманитарных наук. Новейшая литературная Г обходит эти вопросы и ориентируется на создание отдельных интерпретационных методик и моделей. Будучи удаленной от господствующей в западном литературоведении до середины 60-х годов XX в. тенденции рассмотрения худож. произв. как замкнутой структуры и акцентируя проблематику условий и функций воздействия и восприятия иск-ва, совр. литературная Г тем не менее вынужденно отталкивается от структуралистских, лингвистических и коммуникативных концепций, поскольку именно они исходят из наличия в творч. акте не только автора и сообщения, но и потребителя иск-ва. Совр. литературная Г таким образом, немалое внимание уделяет освоению идей этих направлений, зачастую смазы-

вая классич. представления о том, что такое интерпретация и каковы ее специфич. задачи.

Наиболее крупным представителем совр. литературной Г является профессор ун-та в Виргинии Эрик Дональд Хирш (р. 1928). Его программные работы — "Достоверность интерпретации" (1967), "Три измерения герменевтики" (1972), "Цели интерпретации" (1976) (105, 104, 103). Хирш исследует общетеоретич. проблемы Г применительно к тем спорам, к-рые ведут разл. школы и направления интерпретации. Хирш выступает против концепций "новой критики", игнорирующей личность создателя произв. и его авторский замысел. Еще более острую полемику ведет он с представителями *структурализма* и *постструктурализма*, или *деконструктивизма*, прежде всего с Ж. Дерридой.

Суть интерпретации для Хирша, как и деконструктивистов, состоит в том, чтобы из знаковой системы текста создать нечто большее, чем его физич. бытие, создать его значение. Но если в процессе деконструкции текста создаются совершенно произвольные и самостоятельные его интерпретации, то в процессе реконструкции текста, к-рую отстаивает Хирш, все созданные интерпретации должны быть соотнесены с авторским замыслом. Авторское намерение является для Хирша "центром" "оригинальным ядром" к-рое организует единую систему значения произв. в парадигме многочисл. его интерпретаций. "Принцип авторской авторитетности" Хирш вводит как основу, благодаря к-рой можно судить о достоверности или недостоверности интерпретации.

Для того, чтобы найти возможные области согласия в многочисл. конфликтующих теориях интерпретации, Хирш принимает анализ "измерений" герменевтики (104). Первое, что он предлагает сделать, — это отделить дескриптивное измерение, выражающее природу интерпретации, от нормативного измерения, заключающего в себе ее цель. Очень важным моментом позиции Хирша является утверждение, что цель интерпретации всегда определяется системой ценностей интерпретатора, его этич. выбором.

Примером дескриптивного измерения является разделение между *смыслом* и *значением*. Хирш подчеркивает, что одно значение не может иметь высшую цель по сравнению с другим на основании того, что оно якобы вытекает из природы интерпретации. По своей природе все значения онтологически равны. В повседневной практике интерпретации Хирш видит подтвер-

ждение онтологич. равенства всех возможных значений интерпретируемого текста. В доказательство приводится один из наиболее ярких примеров из истории Г — победа гуманистов над средневековым методом анахронич. аллегоризации, к-рой в значительной мере способствовал Шлейермахер. Однако в этом отречении от анахронизма, от всякого привнесения позднейших наслоений в древние тексты в пользу "первоначального" значения Хирш не находит оснований для отрицания правомерности аллегорич. значения как такового. Раз средневековый принцип аллегоризации существовал, значит, текст мог так интерпретироваться, и аллегорическое значение не было "незаконным". Все это дает Хиршу основание утверждать, что Шлейермахер руководствовался нормативным измерением и его нормы так же избирательны, как и аллегоризация. А предпочтение оригинального значения — не что иное, как эстетич. выбор исследователя, связанный с его конечной целью. Нормативное измерение Г в целом — всегда этич. измерение. Именно этич. принципы руководили средневековыми интерпретаторами в выборе "лучшего" значения, к-рым была для них христианская аллегоризация. Только недавно, по мнению Хирша, сторонники историзма вернулись к мысли, что "лучшая" интерпретация всегда анахронична, хотим мы этого или нет. Поскольку мы замкнуты пределами собств. культуры, этич. выбор всегда осуществляется по некоторым стандартам сегодняшних историч. обстоятельств. Поэтому мы, по сути, возвращаемся к квазисредневековой концепции интерпретации.

Хирш признает социальную обусловленность взглядов интерпретатора, их связь с господствующей идеологией. Это приводит к убеждению, что эрудиция интерпретатора должна находиться на уровне самых высших социальных ценностей. Г четко определяет сферу этич. выбора.

Кроме дескриптивного и нормативного измерений Г Хирш предлагает осмыслить третье, метафизическое, измерение герменевтики, связанное для него с концепцией историчности. Описание этого измерения Хирш проводит в полемике с приверженцами метафизики М. Хайдеггера (102) о фатальной невозможности реконструировать прошлое. Любая реконструкция прошлого никогда не бывает аутентичной, потому что невозможно исключить из нее мир, современный интерпретатору.

Иными словами, наше собственное настоящее дано заранее в любой историч. реконструкции. Но Хирш отвергает эти доводы в применении к текстуальной интерпретации. Он убежден, что анахроничность — не метафизич. необходимость, а определенный этич. выбор. Хирш обвиняет метафизиков в отсутствии строгости при определении возможностей интерпретации, в излишне универсальном подходе ко всем интерпретаторам, в неумении избрать в конечном счете сферу ценностей. Хирш настаивает на том, что при определении истинных целей интерпретации надо обращаться не к ее "природе" а к этич. убеждениям самых интерпретаторов, так как интерпретатор свободен в выборе цели, контекста, условностей языка, т. е. в выборе значения.

Противоречия с историзмом для Хирша не конфликт теорий, а столкновение разных систем ценностей. В предпочтении совр. значения анахроничному он видит тот же конфликт, к-рый разделял когда-то средневековых аллегористов и гуманистов. Иногда это не столько конфликт, сколько неумение заметить, что "смысл" и "значение" — разные понятия, не конкурирующие друг с другом. Невосстановимость значения прошлого, по Хиршу, связана у хайдеггерианцев с расширительной трактовкой герменевтического круга, важнейшей эпистемологич. концепцией Г., касающейся и ее философского обоснования, и ее методологии.

Главное в герменевтич. интерпретации не только историч. реконструкция литературного текста и последовательное усреднение нашего историч. контекста с контекстом литературного произв., но и расширение осведомленности читателя, помощь в его более глубоком понимании себя. Поэтому понимание текста, постижение его значения — не просто чтение, но и исследование, к-рое, начинаясь с рационального осмысления, должно вести к осознанному восприятию. Осознание системы ценностей той или иной эпохи помогает поместить произв. в его историч. контекст и оценить его во всем его своеобразии. Это уже акт социологич. исследования, внутри к-рого критик может выявить прошлые вкусы и, вероятно, некоторые виды эстетич. отклика.

Попытку конкретизации герменевтич. принципов представляет рецептивная эстетика, к-рая дополняет эти принципы социально-историч. предоставлениями. Если в самой Г. специально не акцентируется конкретно-историч. ситуация восприятия произв. и его интерпретации, то рецептивно-эстетич.

исследования литературы стремятся восстановить именно конкретно-историч. и социальный контексты восприятия произв. Г связана с рецептивной эстетикой в исходном основополагающем принципе — признании того, что в любом "понимании" участвуют прежние восприятия произв. Представители рецептивной эстетики внесли в рассмотрение социологич. аспект ситуации интерпретации, ввели в поле исследования литературы ее читателя.

Е. А. Цурганова

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ КРУГ — англ. HERMENEUTIC CIRCLE — парадокс несводимости *понимания* и истолкования текста к логически непротиворечивому алгоритму. Мн. ученые видят традиционную исходную трудность *герменевтики* именно в концепции Г. К., так наз. "круга части и целого". Наиболее емко это явление зафиксировано в формулировке В. Дильтея: "Для всякого (истолкования) характерно такое продвижение вперед, которое переходит от восприятия определенно-неопределенных частей к попытке захватить смысл их целого, чередующейся с попыткой, исходя из смысла этого целого, точнее определить и сами части. Неуспех этого метода обнаруживается в том случае, когда отдельные части не становятся при этом понятнее. Это побуждает к новому определению (их общего) смысла до тех пор, пока он не станет достаточным. Эти попытки продолжают настолько долго, пока не исчерпывается целиком весь смысл, который заключается в данных проявлениях жизни (или текстах)" (73, с. 227). В ходе историч. развития герменевтики выработывались критерии определения связей целого и части и взаимоотношения частей между собой.

Х. Г. Гадамер отказался от ставших традиционными попыток интерпретировать Г. К. лишь как логич. проблему и перевел его в содержательную плоскость. Гадамер осуществил содержательный подход к проблеме "смысла целого". В кн. "Истина и метод" он ввел понятие "предструктура понимания" к-рая создается совокупностью мнений о смысле текста. Постигаемая в процессе его восприятия истина и собственная предвзятость мнений не противостоят друг другу. Понимание достигается открытостью к смыслу текста, т. е. установлением связи того, что говорит текст, с совокупностью мнений интерпретатора (88).

Один из последователей Гадамера профессор Штутгартского ун-та Г Бук описывает круговую процедуру понимания текста в процессе чтения следующим образом: "Сначала значение целого смутно предвосхищается, затем в свете этого предвосхищения происходит понимание отдельных частей. Понимание частей накладывается на понимание целого, способствуя его спецификации в процессе подтверждения или коррекции первоначального понимания" (53, с. 32). Амер. ученый Э. Д. Хирш солидарен с Гадамером, к-рый утверждает, что предвосхищение смысла целого, о к-ром идет речь при описаниях Г К., не есть действие субъективности, а определяется связью с традицией. Именно эта связь и находится в процессе непрерывного образования. Круг понимания не является методич. кругом, он характеризует онтологич. структурный момент понимания. Герменевтика не властвует над предрассудками и не может отделить мешающие пониманию предубеждения от противодействующих ему. Это разделение должно произойти в самом понимании, и герменевтика лишь фиксирует, как это происходит. В задачу герменевтики не входит создание метода понимания, она занята лишь выявлением условий, при к-рых происходит понимание. Исходным наблюдением Гадамера и Хирша является факт глубокой историч. обусловленности существования человека и его суждений. "Предрассудки индивида много больше, чем его суждения, суть историческая действительность его бытия" (88, с. 261). Для герменевтики, сознающей историчность, преходящий характер познающей индивидуальности, открываются особые познавательные перспективы и возможности критич. оценки методологич. активности субъекта. Г К., характеризующий понимание, принадлежит к самой структуре смысла в "науках о духе", где интерпретатор имеет дело не с однозначно определяемым, как в естествознании. М. Хайдеггер пишет: "Признание порочности круга, попытки избежать его или примирение с ним как с неизбежным злом обозначают фундаментальное непонимание процесса понимания... Круг, присущий пониманию, не есть роковой круг, замыкающий в себе всякую форму знания; он есть выражение экзистенциальной структуры предвосхищения самого "бытия-здесь" (102, разд. 1, гл. V, параграф 36).

Е. А. Цурганова

ДВОЙНОЙ КОД — англ., фр. DOUBLE CODE — понятие *постмодернизма*, должно объяснить специфич. природу

худож. постмодернистских "текстов" (под "текстом" с семиотич. точки зрения подразумевается семантич. и формальный аспект любого произв. иск-ва, поскольку для того, чтобы быть воспринятым, оно должно быть "прочитано" реципиентом). При многочисл. попытках определить стилевую особенность постмодернизма как код теории этого направления сталкиваются с вполне реальными трудностями, поскольку постмодернизм с формальной точки зрения вступает как иск-во, сознательно отвергающее всякие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией.

Фр. критик Р. Барт в любом худож. произв. выделял пять кодов (культурный, герменевтический, символический, семиотический и проайретический, или нарративный) (1, 40). Как теоретик *постструктурализма* и предшественник постмодернизма, Барт в своей концепции "кода" отошел от логики строгости и выверенности структуралистского понятийного аппарата, что затем было подхвачено его многочисл. постмодернистскими последователями: "Слово "код" не должно здесь пониматься в строгом, научном значении термина. Мы называем кодами просто ассоциативные поля, сверттекстовую организацию значений, которые навязывают представление об определенной структуре; код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры; коды — это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого "уже", конституирующего всякое письмо" (1, с. 455-456). Любое повествование, по Барту, существует в переплетении разл. кодов, их постоянной "перебивке" друг другом, что и порождает "читательское нетерпение" в попытке постичь вечно ускользающие нюансировки смысла.

Голл. критик Д. Фоккема отмечает, что код постмодернизма является всего лишь одним из многих кодов, регулирующих производство текста. Другие коды, на к-рые ориентируются писатели, — это прежде всего лингвистич. код (естественного языка — англ., фр. и т. д.), общелитературный код, побуждающий читателя прочитывать литературные тексты как тексты, обладающие высокой степенью когерентности, жанровый код, активизирующий у реципиента определенные ожидания, связанные с выбранным жанром, и идиолект писателя, к-рый в той мере, в какой он выделяется на основе рекуррентных признаков, также может считаться особым кодом.

Из всех упомянутых кодов каждый последующий в возрастающей пропорции ограничивает действие преды-

душих кодов, сужая поле возможного выбора читателя, однако при этом спецификой литературной коммуникации является тот факт, что каждый последующий код способен одновременно оспаривать правомочность остальных кодов, создавая и оправдывая свой выбор языковых единиц и их организации, запрещаемый остальными, более широкими кодами. При этом и сами идиолекты отдельных писателей-постмодернистов вместе взятые должны в своем диалектич. взаимодействии частично подтверждать, частично опровергать существование содиолекта постмодернизма как целостного литературного течения. Т. о. постмодернистский код может быть описан как система предпочтительного выбора тех или иных семантич. и синтаксич. средств (как система предпочтений), частично более ограниченного по сравнению с выбором, предлагаемым другими кодами, частично игнорирующего их правила. В качестве основополагающего принципа организации постмодернистского текста вводится *нонселекция* (81, 129).

Ч. Дженкс и Т. Д'ан попытались синтезировать семиотич. концепцию литературного текста Р. Барта с теориями постмодернистской иронии (см. *пастиш*) Р. Пойриера и Ф. Джеймсона, выдвинув понятие Д. К., или "двойного кодирования". По их представлению, все коды, выделенные Бартом, с одной стороны, и сознательная установка постмодернистской стилистики на иронич. сопоставление разл. литературных стилей, жанровых форм и худож. течений — с другой, выступают в худож. практике постмодернизма как две большие кодовые сверхсистемы, к-рые "дважды" кодируют постмодернистский текст как худож. информацию для читателя.

В более широком мировоззренч. плане "двойное кодирование" и связанный с ним "иронический модус" повествования в постмодернистских произведениях характеризует их специфич. отношение к проблеме собственного смысла. Стремясь разрушить языковые (отождествляемые с мыслительными) стереотипы восприятия читателя, постмодернисты обращаются к использованию и пародированию жанров и приемов массовой литературы, иронически переосмысляя их стиль. При этом они постоянно подчеркивают условную, игровую природу словесного иск-ва. В результате "двойное кодирование" оказывается стилистич. проявлением "познавательного сомнения" *эпистемологической неуверенности*, тем более, что практически все постмодернисты стремятся доказать своим потенциальным реципиентам (читателям, слушателям, зрителям), что любой

рациональный и традиционно постигаемый смысл является "проблемой для современного человека" (70, с.226).

И. П. Ильин

DEFT — англ. — аббревиатура, обозначающая принцип воссоздания личности с помощью психоаналитич. техники в акте чтения. Введена представителем амер. школы критиков Буффало, проф. англ. литературы и директором Центра психологич. изучения иск-ва в ун-те Буффало (1966—1968) Норманом Холландом. Расшифровка термина обозначает следующее: D (defence) — это то, что "я" вбирает в себя из мира; E (expectation) — это то, к чему "я" имеет склонность и что ищет в ходе течения собственного опыта; F (fantasy) — это то, что "я" проектирует в мир; T (transformation) — это необусловленные значения, которые "я" включает в свой опыт (106). Данные процессы, повторяясь, постоянно сменяют друг друга.

Холланд применяет модель воссоздания личности с ее фазовыми компонентами к обеим сторонам отношений лит. взаимодействия: "автор — текст" и "читатель (критик) — текст". Так же, как и представители критики сознания, Холланд считает важными для исследования любые материалы, оставленные автором: письма, лекции, стихотворения. Принципиальным отличием школы критиков Буффало от критики сознания и рецептивной критики, или школы реакции читателя, состоит в том, что первые привносят материал подсознательного в сферу лит. коммуникации.

Е. А. Цурганова

ДЕПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ — фр. DÉPERSONNALISATION, англ. DEPERSONALIZATION — общее определение тех явлений кризиса личностного начала, к-рые в философии, эстетике и литературной критике *структурализма, постструктурализма* и *постмодернизма* получали различные терминологич. именованья: "теоретический антигуманизм" "смерть субъекта" "смерть автора" "растворение характера в романе" "кризис индивидуальности" и т. д. Особую актуальность проблема теоретич. аннигиляции принципа субъективности приобрела в постмодернизме.

Уже для структуралистов развитие автономной индивидуальности стало предметом коренного пересмотра, пройдя большой путь от своего первичного восприятия как "телоса" — как

главной цели всех устремлений современности — до признания того факта, что она превратилась в главное идеологич. орудие масскультуры. Со временем полученное структуралистами, как они полагали, систематизированное знание "объективных детерминант сознания" начало восприниматься как надежная теоретич. защита против "этической анархии" радикального субъективизма.

Однако по мере того, как количество выявляемых структур увеличивалось, стал все более отчетливо обнаруживаться их явно относительный характер, а также, что привлекло к себе особое внимание аналитиков постструктуралистского толка, их несомненная роль в формировании "режима знания и власти". Под этим подразумевается, что *структуры*, открытые в свое время структуралистами, могут иметь не столько объективное значение, сколько быть насильственно навязанными изучаемому объекту как следствие "неизбежной" субъективности взгляда исследователя. Др. стороной этого вопроса является тот факт, что, будучи однажды сформулированы, структуры становятся оковами для дальнейшего развития сознания, поскольку считается, что они неизбежно предопределяют форму любого будущего знания в данной области.

Чтобы избежать подобной "сверхдетерминированности" "сверхобусловленности" индивидуального сознания, начали выработываться "стратегии" для нахождения того "свободного пространства" к-рое оставалось "по краям конкурирующих структур". Естественно, что самоощущение индивида, возникающее в этих "просветах" между структурами, не способно приобрести то внутреннее чувство связанности и последовательности, каким оно обладало в своем "классическом виде" т. е. как оно самовоспринималось начиная с эпохи Возрождения и до XX в. Сам факт притязания на непроблематичную и самодостаточную индивидуальность в совр. период рассматривается постмодернистами как проявление определенной "идеологии" т. е. как явление, принадлежащее сфере манипулирования массовым сознанием и, следовательно, служащее показателем "несомненного заблуждения".

Этот кризис индивидуальности обычно прослеживается теоретиками постструктурализма и постмодернизма со второй половины XIX столетия, когда, по их мнению, он начал теоретически осмысляться в таких различных сферах, как марксистская политич. экономия, психоанализ, антропология культуры и сосюрловская лингвистика, к-рые основывались на моделях и

методах, не совместимых с фундаментальными понятиями традиционного индивидуализма. Внутренняя логика аргументации этих учений отрицает нормативную власть автономной индивидуальности и редуцирует субъективное сознание до артефакта постоянно себя воспроизводящего, надличного механизма.

В этих теориях личностный опыт человека определяется как нечто, детерминированное классом, семьей, культурой или другим не менее "надличным" по своему существу феноменом — "языковым сознанием". Все это, по представлениям постмодернистов, имело своим следствием тот результат, что облик человека утратил в литературе модернизма и постмодернизма целостность, к-рой он обладал в иск-ве реализма.

В сфере литературной критики "смерть автора" была провозглашена в 1968 г. Р. Бартом в его знаменитом эссе под этим названием. Исследователь утверждал, что в произв. "говорит" не автор, а язык, и поэтому читатель слышит голос не автора, а текста, организованного в соответствии с правилами "культурного кода" (или кодов) своего времени и своей культуры. Функции литературы в "новую эру" подчеркивает Барт, кардинально меняются, приходит эпоха читателя, и "рождение читателя должно произойти за счет смерти автора" (1, с.391).

Для "антиавторских" филиппик Барта, как и мн. постструктуралистов в его франц., "телькелевском" варианте (по имени журн. "Тель кель" где впервые были сформулированы основные положения постструктуралистского литературоведения), характерна подчеркнута идеологич., антикапиталист. и антибуржуазная направленность, связанная в более широком плане с декларативно вызывающим неприятием любого "авторитета", освященного институализированными структурами общества. "Автор, — пишет Барт, — это современная фигура, продукт нашего общества, так как, возникнув со времен Средневековья вместе с английским эмпиризмом и французским рационализмом, он создал престиж индивидуума или, более возвышенно, "человеческой личности". Поэтому вполне логично, что в литературе именно позитивизм — это воплощение и кульминация капиталистической идеологии — придавал первостепенное значение "личности" автора. Автор по-прежнему царит в истории литературы, биографиях писателей, журналах и даже в самом сознании литераторов, озабоченных стремлением соединить в единое целое при помощи дневников и мемуаров свою личность с собственным творчеством. Весь

образ литературы в обычной культуре тиранически сконцентрирован на авторе" (1, с. 385).

Подобная позиция обусловлена тем, что сознание человека уподобляется тексту; при этом последователи постмодернизма растворяют свое сознание в сознании других, демонстрируя мозаично-цитатный характер, т. е. *интертекстуальность*, всякого сознания, в том числе и своего собственного. Р. Барт, подводя теоретич. основу под подобное понимание личности, писал: "То "я", которое сталкивается с текстом, уже само представляет собой множество других текстов и бесконечных или, вернее, потерянных кодов... Субъективность обычно расценивается как полнота, с которой "я" насыщает тексты (имеется в виду возможность субъективных интерпретаций. — И. И.), на самом деле — это лжеполнота, это всего лишь следы всех тех кодов, которые составляют данное "я" Таким образом, моя субъективность в конечном счете представляет из себя лишь банальность стереотипов" (40, с. 16-17). Из этого высказывания можно сделать только один вывод: на более позднем этапе развития своих концепций Барт предпринял попытку теоретически аннигилировать личность не только автора, но и читателя, как в принципе и вообще понятие суверенной личности.

Собственно литература постмодернизма и является худож. практикой подобных теорий, отражая разочарование в традиционном для Нового времени культе индивидуалист. личности. Наиболее полно эту проблему осветила англ. критик К. Брук-Роуз (50). Основываясь на литературном опыте постмодернизма, она приходит к крайне пессимистич. выводам о возможности дальнейшего существования литературного героя, как и вообще персонажа, и связывает это с отсутствием полноценного характера в "новейшем романе"

Пыдытоживая совр. состояние вопроса, Брук-Роуз приводит пять основных причин "краха традиционного характера"; 1) эпистемологич. кризис (см. *эпистемологическая неуверенность*); 2) упадок бурж. общества и вместе с ним жанра романа, к-рый это общество породило; 3) выход на авансцену "вторичной оральности" — нового "искусственного фольклора" как результата воздействия масс-медиа; 4) рост авторитета "популярных" жанров с их эстетич. примитивизмом; 5) невозможность средствами реализма передать опыт XX в. со всем его ужасом и безумием.

Общий итог рассуждений критика весьма пессимистичен: "Вне всякого сомнения, мы находимся в переходном состоянии, подобно безработным, ожидающим заново переструктурированное технологич. общество, где им найдется место. Реалистич. романы продолжают создаваться, но все меньше и меньше людей их покупают или верят в них, за исключением бестселлеров с их четко выверенной приправой чувствительности и насилия, сентиментальности и секса, обыденного и фантастического. Серьезные писатели разделили участь поэтов как элитарных изгоев и замкнулись в различных формах саморефлексии и самоиронии — от беллетризированной эрудиции Борхеса до космокомиксов Кальвино, от мучительных меннипеевских сатир Барта до дезориентирующих символических поисков неизвестно чего Пинчона — все они используют технику реалистич. романа, чтобы доказать, что она уже не может больше применяться для прежних целей. Растворение характера — это сознательная жертва постмодернизма, по мере того как он обращается к технике научной фантастики" (50, с.194).

И. П. Ильин

ЗНАЧЕНИЕ — СМЫСЛ — англ. SIGNIFICANCE — MEANING — понятие, лежащее в основе всех литературно-критич. школ западного литературоведения и проясняющее, каким образом критики разных ориентаций постигают объект своего исследования. Представители *структурализма* и семиотики (Дж. Каллер, У Эко, Ж. Деррида) видят источник смыслового значения произв. в общности культуры писателя и читателя. Дж. Каллер переносит Э. произв. из историч. литературного контекста в пространство традиций, опираясь на концепцию *интертекстуальности*. Ж. Деррида понимает Э. текста как навязывание этого значения читателем, "вкладывание" его в текст, якобы этого смысла не имеющий. Произвольность *интерпретации* текста со стороны воспринимающего субъекта связана с тем, что слово и обозначаемое им понятие никогда не могут быть одним и тем же, поскольку то, что обозначается, никогда не присутствует, не "наличествует" в знаке. Отрицание традиционных семиотич. концепций литературного Э. — часть программы *деконструктивизма* Дерриды. Ее цель — деконструировать всю "западную логоцентрическую традицию" стремящуюся найти порядок и смысл в окружающем мире.

Феноменологические школы в литературоведении (*рецептивная критика, критика сознания, школа критиков Буффало*) полагают объединение в акте чтения сознания субъекта с движением текста, объектом. Объект рассматривается как активность самого сознания, продуцирующего *Э.* Н. Холланд, Д. Блейх, С. Фиш воплотили осн. принцип феноменологич. литературоведения, утверждая, что *Э.* худож. произв. обретает завершенность лишь в случае доведения его до уровня восприятия субъектом. Существ. роль в этом процессе отводится подсознанию воспринимающего читателя. *Э.* бессознательно оформляет и детерминирует сам читатель в соответствии со своим субъективным индивидуальным опытом и врожденными особенностями личности.

Для экзистенциалистской критики литературное *Э.* возникает из перенесения акцента с "трансцендентной субъективности" на "человеческое существование" (Ж.-П. Сартр, М. Дюфрэн). Для герменевтич. практики феноменолого-экзистенциального подхода к литературе (В. Изер) характерно восприятие произв. как замкнутого в себе и совр. выражения человеком своего мира.

Представитель совр. литературной герменевтики Э. Д. Хирш настаивает на неприменимом разграничении этих двух часто объединяемых понятий — "смысла" (meaning) и "значения" (significance). "Смысл — это то, что представлено текстом, что намеревался осуществить автор, используя определенную знаковую последовательность, это "представленное знаками" Значение фиксирует взаимоотношение между этим намерением и интерпретатором" (105, с. 8). Монография "Цели интерпретации" вводит новые акценты в данную концепцию: Хирш сильно расширяет и тем самым серьезно ослабляет термин *Э.* в созданной им системе. Здесь "meaning" — это первоначальный смысл, получаемый интерпретатором при восприятии, к-рый он актуализирует из текста, а "significance" — это "полное" значение, взятое в соотнесенности с контекстом всего опытного мира интерпретатора (103, с.79-80). Первое воплощает принцип стабильности в интерпретации, второе — ее изменчивость.

Представители тематически-интуитивистской критики, или "критики сознания" (Поль де Ман) отыскивают *Э.* произв. во взаимоотношениях "я" интерпретатора (читателя, критика) с "я" автора. Произв. рассматривается с т. з. отражения в нем авторского "я". Задача критика — отрешиться от своего эмпи

рич. "я" и всех индивидуальных признаков своей личности, уподобив свое сознание сознанию автора произв.

Е. А. Цурганова

ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ — англ. INTENTIONALITY — термин *феноменологии*, означающий конституирование объекта сознанием. Л. Бинсвангер в программном реферате "О феноменологии" прочитанном в 1922 г. в Цюрихе, писал: "Интенциональность есть существеннейшее в жизни сознания" (47).

Понятие И. основано на идее Канта, рассматривающего сознание как проект мира, и развито Э. Гуссерлем, для которого мир не является воплощением концепции, организованным целым. Мир понимается как предшествующее всяким субъектно-объектным отношениям. И. отличается от классич. понимания, ограниченного "подлинными и незыблемыми отделами природы", и "связана с феноменологич. понятием генезиса" И. не только осознание того, чем являются субъекту свойства увиденной вещи, но и единственного образа существования их в восприятии субъекта. Наиболее важным достижением феноменологии считается соединение крайнего субъективизма с крайним объективизмом в понимании мира, нашедшее свое наиболее яркое отражение в концепции И. Феноменологич. мир является не толкованием предварительно существовавшего бытия, но созданием бытия. Феноменологич. философия и иск-во являются не отражением предварительной истины, но осуществлением истины. Согласно феноменологич. критике, никакая объясняющая гипотеза не может заменить самого акта иск-ва, к-рым оно возвращается к незавершенному миру, пытаясь увидеть его в целостности и осмыслить. Истинное иск-во состоит в том, чтобы снова и снова учиться видеть мир. Э. Гуссерль утверждал, что незаконченность феноменологии, ее "начинательность" — не признаки неудачи; они неизбежны, потому что задача феноменологии — обнаружить тайну мира и тайну разума. Феноменология требует не меньшего труда, нежели произведения Бальзака, Пруста, Валери или Сезанна — той же напряженности внимания и удивления, такого же требования сознательности, "такого же страстного намерения постигнуть смысл мира или истории в момент их рождения" (110).

Е. А. Цурганова

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ (ТОЛКОВАНИЕ) — англ. INTERPRETATION — термин *герменевтики*. И. — способ реализации *понимания*. "Всякое понимание, — пишет Х. Г Гадамер, — есть интерпретация, и всякая интерпретация движется в медиуме языка, которым говорит предмет и который в то же время является языком интерпретатора" (88, с. 451). Для герменевтики важен не только феномен понимания, но и проблема правильного изложения понятого. Принципиальная связь языка и мира означает онтологич. сущность языка и определяет направленность понимания и И. Поскольку только в языке личные переживания человека находят наиболее полное, исчерпывающее и объективно постигаемое выражение, И. развивается по преимуществу вокруг толкования "письменных памятников человеческого духа" (Дильтей). И. этих памятников стала со временем отправной точкой для филологии. По Дильтею, филология — индивидуальное умение, особое мастерство, требуемое при изучении письм. памятников, и вне филологии невозможно успешное толкование памятников другого рода. Иск-во И. развивалось так же постепенно, как и иск-во экспериментального исследования природы. Оно было рождено личной виртуозностью ученого-филолога. Иск-во толкования оказалось в состоянии сформулировать собственные правила. Герменевтика родилась из конфликта между этими правилами — из антагонизма разных способов И. и необходимости создать общие правила толкования. Герменевтика — иск-во толкования памятников письменности. С помощью анализа процесса понимания герменевтика утверждает возможность универсальной действенной И., действенного толкования.

Для герменевтики И. представляет собой определенный тип знания, к-рое стремится к научному обоснованию того, что оно представляет. По Ф. Шлейермахеру, иск-во И. состоит в том, чтобы "с объективной и с субъективной стороны приблизить себя к автору текста" С объективной стороны это осуществляется через понимание языка автора, с субъективной — через знание фактов его внутренней и внешней жизни. Только через толкование текстов можно выявить словарный запас автора, его характер, обстоятельства его жизни. Словарный запас и историко-культурный слой эпохи автора составляют единое целое, на основании к-рого тексты должны быть поняты как элементы, а целое понимается из них. Т. о., иск-во И. непосредственно связано с концепцией *герменевтического круга*, утверждаю

щей, что все особенное может быть понято лишь из общего, частью к-рого оно само является, и наоборот. Чем более полно интерпретатор подготовлен к истолкованию, тем более ясно он понимает, что толкуемое никогда не может быть понято сразу. Каждое прочтение, обогащая предварительное знание, приближает его к более полному пониманию. Только в малозначительном можно довольствоваться тем, что понято сразу. Шлейермахер в своей "Герменевтике" выводит общее методологическое правило для интерпретатора: "а) следует начинать с общего представления о целом; б) продвигаться вперед одновременно в двух направлениях — грамматическом и психологическом; в) идти дальше только в том случае, если для каждого отдельного места оба вида (истолкования) совпадают, дают одинаковый результат; г) при несовпадении следует возвратиться назад и найти ошибку" (162, § 23, п. 1). Как только в каком-то моменте истолкования возникает трудность, необходимо выяснить, кто виноват: автор или интерпретатор. Первое возможно лишь в том случае, когда уже при предварительном знакомстве с текстом автор показал себя неточным, неаккуратным, неумелым. Причин вины интерпретатора, как правило, две: неправильное понимание, ранее оставшееся незамеченным, и недостаточная языковая осведомленность. Насущная задача истолкователя — найти действительную полноту и единство значения используемого автором слова, соотнести его с общим контекстом произв. Выявление переходов значений слов друг в друга — герменевтич. задача, раскрывающая общий смысл текста.

Общая черта И. — целостное представление, охватывающее единство произв. и главные черты его композиции. Единство произв. рассматривается как движущий писателем принцип, а характерные черты композиции — как его своеобразие, проявляющее себя в этом движении. Конечная цель истолкования — "представить целое событие в его частях и вновь в каждой части представить себе единый материал, как движущийся, и форму как сущность, движимую этим материалом... Конечная цель должна быть обозначена как полное понимание стиха" (162, ч. II, п. 2, 3).

Е. А. Цурганова

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ — фр. INTERTEXTUALITÉ, англ. INTERTEXTUALITY — термин, введенный в 1967 г. теоретиком *постструктурализма* Ю. Кристевой (122), стал одним

из осн. в анализе худож. произв. *постмодернизма*. Употребляется не только как средство анализа литературного текста или описания специфики существования литературы (хотя именно в этой области он впервые появился), но и для определения того миро- и самоощущения современного человека, к-рое получило название *постмодернистская чувствительность*.

Кристева сформулировала свою концепцию И. на основе переосмысления работы М. Бахтина 1924 г. "Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве", где автор, описывая диалектику существования литературы, отметил, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и совр. ему литературой, с к-рой он находится в постоянном "диалоге" понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами. Идея "диалога" была воспринята Кристевой чисто формалистически, как ограниченная исключительно сферой литературы, диалогом между текстами, т. е. интертекстуальностью. Подлинный смысл этого термина Кристевой становится ясным лишь в контексте теории знака Ж. Дерриды, к-рый предпринял попытку лишить знак его референциальной функции (см.: *различение, след*).

Под влиянием теоретиков *структурализма* и *постструктурализма* (в области литературоведения в первую очередь А.-Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерриды и др.), отстаивающих панъязыковой характер мышления, сознание человека было отождествлено с письменным текстом как якобы единственным более или менее достоверным способом его фиксации. В конечном же счете как текст стало рассматриваться все: литература, культура, общество, история, сам человек.

Положение, что история и общество являются тем, что может быть "прочитано" как текст, привело к восприятию человеческой культуры как единого "интертекста" к-рый в свою очередь служит как бы предтекстом любого вновь появляющегося текста. Важным последствием уподобления сознания тексту было "интертекстуальное" растворение суверенной субъективности человека в текстах-сознаниях, составляющих "великий интертекст" культурной традиции. Т. о., автор всякого текста — худож. или любого иного — "превращается в пустое пространство проекции интертекстуальной игры" (111, с. 8). Кристева подчеркивает бессознательный характер этой "игры", отстаивая постулат имперсональной "безличной про-

дуктивности" текста, который порождается как бы сам по себе, помимо сознательной волевой деятельности индивида: "Мы назовем ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬЮ (выделено автором — *И. И.*) эту текстуальную интер-акцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность — это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее" (123, с. 443). В результате текст наделяется практически автономным существованием и способностью "прочитывать" историю. Впоследствии у деконструктивистов, особенно у П. де Мана, эта идея стала общим местом.

Концепция *И.* тесно связана с теоретич. "смертью субъекта" о которой возвестил *М. Фуко* (84), и провозглашенной затем *Р. Бартом* "смертью автора" (т. е. писателя) (1), а также "смертью" индивидуального текста, растворенного в явных или неявных цитатах, а в конечном счете и "смертью" читателя, "неизбежно цитатное" сознание к-рого столь же нестабильно и неопределенно, как безнадежны поиски источников цитат, составляющих его сознание. Отчетливее всего данную проблему сформулировала *Л. Перрон-Муазес*, заявившая, что в процессе чтения все трое: автор, текст и читатель — превращаются в единое "бесконечное поле для игры письма" (143, с. 383).

Процессы "размывания" человеческого сознания и его творчества находили отражение в различных теориях, выдвигаемых постструктуралистами, но своим утверждением в качестве общепризнанных принципов совр. "литературоведческой парадигмы" они обязаны в первую очередь авторитету *Ж. Дерриды*.

"Децентрирование" субъекта, уничтожение границ понятия текста и самого текста, отрыв знака от его референциального сигнификата, осуществленный *Дерридой*, свели всю коммуникацию до свободной игры означающих. Это породило картину "универсума текстов", в к-ром отдельные безличные тексты до бесконечности ссылаются друг на друга и на все сразу, поскольку все вместе они являются лишь частью "всеобщего текста" к-рый в свою очередь совпадает со всегда уже "текстуализированными" действительностью и историей.

Концепция *Кристовой* в благоприятной для нее атмосфере постмодернистских и деконструктивистских настроений быстро получила широкое признание и распространение у литературоведов самой различной ориентации. Фактически она облегчила как в теоретич., так и практич. плане осуществление "идейной

сверхзадачи" постмодернизма — "деконструировать" противоположность между критич. и худож. продукцией, а равно и "классическую" оппозицию субъекта объекту, своего чужому, письма чтению и т. д. Однако конкретное содержание термина существенно видоизменяется в зависимости от теоретич. и философских предпосылок, к-рыми руководствуется в своих исследованиях каждый ученый. Общим для всех служит постулат, что всякий текст является "реакцией" на предшествующие тексты.

Каноническую формулировку понятиям И. и "интертекст" дал Р. Барт: "Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек" (41, с. 78).

Через призму И. мир предстает как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определенных элементов дает новые комбинации. Для Р. Барта любой текст — это своеобразная "эхокамера" (38, с. 78), для М. Риффатерра — "ансамбль пресуппозиций других текстов" (154, с. 496), поэтому "сама идея текстуальности неотделима от интертекстуальности и основана на ней" (153, с. 125). Для М. Грессе И. является составной частью культуры вообще и неотъемлемым признаком литературной деятельности в частности: любая цитация, какой бы характер она ни носила, обязательно вводит писателя в сферу того культурного контекста, "опутывает" той "сетью культуры", ускользнуть от к-рых не властен никто (112, с. 7).

Проблема И. оказалась близкой и тем лингвистам, которые занимаются вопросами лингвистики текста. Р.-А. де Богранд и В. У. Дресслер в своем "Введении в лингвистику текста" (1981) определяют И. как "зависимость между порождением

или рецепцией одного данного текста и знанием участником коммуникации других текстов" (45, с. 188). Они выводят из понятия текстуальности необходимость "изучения влияния интертекстуальности как средства контроля коммуникативной деятельности в целом" (там же, с. 215). Т. о., текстуальность и И. понимаются как взаимообуславливающие друг друга феномены, что ведет в конечном счете к уничтожению понятия "текст" как четко выявляемой автономной данности. Как утверждает семиотик и литературовед Ш. Гривель, "нет текста, кроме интертекста" (94, с. 240).

Однако далеко не все западные литературоведы, прибегающие в своих работах к понятию И., восприняли столь расширительное ее толкование. Представители коммуникативно-дискурсивного анализа (*нарратологии*) считают, что слишком буквальное следование принципу И. в ее философском измерении делает бессмысленной всякую коммуникацию. Так, Л. Дэлленбах, П. Ван ден Хевель трактуют И. более суженно и конкретно, понимая ее как взаимодействие различных видов внутритекстовых *дискурсов* — дискурс повествователя о дискурсе персонажей, дискурс одного персонажа о дискурсе другого; т. е. их интересует та же проблема, что и Бахтина — взаимодействие "своего" и "чужого" слова.

Аналогично действовал и франц. исследователь Ж. Женетт, когда в своей кн. "Палимпсесты: Литература во второй степени" (1982) (89) предложил пятичленную классификацию разных типов взаимодействия текстов: 1) И. как "соприсутствие" в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т. д.); 2) паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т. д.; 3) метатекстуальность как комментирующая и часто критич. ссылка на свой предтекст; 4) гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого; 5) архитектстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов. Эти основные классы И. исследователь делит затем на многочисл. подклассы и типы и прослеживает их взаимосвязи, что создает на первый взгляд внушительную, но трудно реализуемую на практике анализа структуру.

Задачу выявить конкретные формы литературн. И. (заимствование, переработка тем и сюжетов, явная и скрытая цитация, перевод, плагиат, аллюзия, парафраза, подражание, пародия, инсценировка, экранизация, использование эпиграфов и т. д.) поставили перед собой редакторы коллективного сб.

"Интертекстуальность: формы и функции" (1985) (111) нем. исследователи У Бройх, М. Пфистер и Б. Шульте-Мидделих. Их интересовала также проблема функционального значения И. — с какой целью и для достижения какого эффекта писатели обращаются к произв. своих современников и предшественников; т. о., они стремились противопоставить И. как лит. прием, сознательно используемый писателями, постструктуралистскому ее пониманию как фактору своеобразного коллективного бессознательного, определяющему деятельность художника вне зависимости от его воли, желания и сознания.

Концепция И. затрагивает очень широкий круг проблем. С одной стороны, ее можно рассматривать как побочный результат теоретич. саморефлексий постструктурализма, с другой — она возникла в ходе критич. осмысления широко распространенной худож. практики, захватившей в последние двадцать лет не только литературу, но также и др. виды иск-ва. Для творцов этого худож. течения — постмодернизма характерно "цитатное мышление" Б. Морриссетт, в частности, в своем определении творчества А. Роб-Грийе назвал его "цитатной литературой" (140, с.225).

"Погруженность" в культуру вплоть до полного в ней растворения может принимать самые разл., даже комич. формы. Например, франц. писатель Жак Ривэ в 1979 г. выпустил "роман-цитату" "Барышни из А." составленный исключительно из 750 цитат, заимствованных у 408 авторов. Если говорить о более серьезных примерах той же тенденции, то нельзя не отметить интервью, данное в 1969 г. "новым романистом" М. Бютором журналу "Арк", где он, в частности, сказал: "Не существует индивидуального произведения. Произведение индивида представляет собой своего рода узелок, который образуется внутри культурной ткани и в лоно которой он чувствует себя не просто погруженным, но именно появившимся в нем (выделено автором — И. И.). Индивид по своему происхождению — всего лишь элемент этой культурной ткани. Точно так же и его произведение — это всегда коллективное произведение. Вот почему я интересуюсь проблемой цитации" (55, с. 2).

Значение концепции И. выходит далеко за рамки чисто теоретич. осмысления совр. культурного процесса, поскольку она ответила на глубинный запрос мировой культуры XX столетия с его явной или неявной тягой к духовной интеграции. Приобретая необыкновенную популярность в мире иск-ва, она, как

никакая другая категория, оказала влияние на саму худож. практику, на самосознание совр. художника.

И. И. Ильин

КОЛЛЕКТИВНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ — англ. COLLECTIVE UNCONSCIOUSNESS — термин введен К. Юнгом, стремившимся противопоставить его "индивидуальному бессознательному" З. Фрейда, определяемому в качестве психологич. резервуара для вытесненных из сознания в раннем детстве эротич. устремлений. К. Юнг сделал наиболее психологич. сильным не индивидуальное, наполненное вытесненным эротич. материалом, а "коллективное" бессознательное. Под К. Б. Юнг понимает врожденную (а не сформировавшуюся в детстве, как у З. Фрейда) психологич. структуру, к-рая является аккумулятором неосознанно передающегося из поколения в поколение человеческого опыта. Т. о. одна из важнейших категорий глубинной психологии — "бессознательное" переставала определяться в качестве вместилища только негативных по своим общественным и культурным проявлениям потенций, вытеснение которых обусловлено "принципом реальности" и необходимо для нормального функционирования общества. Вытесненные в "бессознательное" эгоистич., социально деструктивные желания не утрачивают своей психологич. силы и продолжают быть тайными, неосознанными мотивами поступков не только ребенка, но и взрослого человека на протяжении всей его жизни, драматизм к-рой определяется двумя антагонистами — принципом реальности и принципом удовольствия. Юнг подверг резкой критике концепцию "бессознательного" Фрейда, обоснованно указав на "пансексуализацию" им всей психич. жизни индивида.

Фрейд преодолевал негативизм потенций человека посредством понятия "сублимация". Низшие эротич. в своей основе формы психологич. энергии сублимируются в высшие культурные ценности, в частности, в произв. иск-ва. Сексуально-психологич. энергия — "либидо" первична по отношению к ним. К. Юнг отказался от подобного понимания генезиса содержания духовной жизни. "Религиозный и философский потенциал, т. е. так называемые метафизические нужды человека, должны получить позитивную оценку в руках аналитика" (119а, с. 224).

Учение К. Юнга о К. Б. — одна из первых попыток поставить заслон проникновению фрейдистского пансексуализма и

биологизма в эстетику, литературоведение, философию и др. гуманитарные науки. Характерно, что соперник Фрейда нигде не упоминает о каких бы то ни было биологич. шифрах или каналах передачи бессознательного человеческого опыта. Имеются указания на способность К. Б. быть средством связи с божественным, космическим. Аналогия К. Б. отыскивается в немецкой литературной и философской традиции. У йенских романтиков, в частности, у Новалиса, герои обладают способностью априорного постижения явлений жизни, они не изучают эти явления, а "узнают" их как нечто уже виденное и пережитое в прошлом. Таким даром "узнавания" обладает Генрих фон Офтердинген, герой основного произв. Новалиса. О жизни духа как самодовлеющей и высшей силе, развивающейся по особым законам, писали Шеллинг, Гегель, Дильтей. Концепция К. Б. вписывается в эту традицию. Юнг противопоставил традиционному позитивизму к биологизму Фрейда метафизич. и идеалистич. в своей основе понимание психологич. механизма.

К. Юнг и А. Адлер, др. соперник Э. Фрейда, были первыми, кто сделал попытку создания т. н. "культурного психоанализа" с акцентом на автономных ценностях гуманитарных наук, "наук о духе" Ранняя фрейдистская теория "бессознательного" побуждала гуманитариев объяснять многообразие литературы, иск-ва, философии однообразным "эдиповым комплексом" Концепция К. Б. преодолевала этот узкий детерминизм, претендую на объяснение лишь механизма передачи человеческого опыта (включая художественный), и не ограничивала его содержание и структуру одной, пусть и варьирующейся темой. Учение К. Юнга способствовало тому, что в более поздних работах Э. Фрейд расширил рамки своей теории "бессознательного" и включил в него не только негативные, но и позитивные потенции.

Термин К. Б. широко применяется в совр. зарубежном и отечественном литературоведении.

А. С. Ковлов

КРИТИКА СОЗНАНИЯ — англ. CONSCIOUSNESS CRITICISM, фр. — CRITIQUE DE CONSCIENCE — впервые заявила о себе с выходом в свет работы ее основателя Марселя Раймона "От Бодлера к сюрреализму", 1933 (149). Ведущими представителями К. С., или второй "Женевской школы" во Франции были Ж. Пуле, Ж. Руссе, Ж.-Р. Ришар, Ж. Старобинский, в США — Дж. Хиллис Миллер. В свете

реvisions идей "новой критики" для амер. литературоведения "Женевская школа" приобрела особую актуальность в 70-е годы. В 50-е годы Пуле, Старобинский и Хиллис Миллер были коллегами по ун-ту Джонса Хопкинса, их связывала не только общность идей, но и дружба.

К. С. рассматривает худож. произв. не как "дискретный объект", инертный и нейтральный, к-рый можно изучать точно так же, как любой другой объект, существующий на свете. Произв. не может быть оторвано от целенаправленной воли того, кто его создает, или от целенаправленной воли того, кто его воспринимает. Взаимодействие субъекта-объекта рассматривается не в аспекте их единства и согласованности, а в отношении субъекта к объекту. Критиков этой ориентации интересует не столько качество объекта, сколько то, каким образом он дан нашей субъективности. Ключевой концепцией школы является утверждение, что литература представляет собой форму сознания. Лит. произв. — это воплощение определенного душевного состояния, "модус сознания" порожденный соединением мыслей и слов как средства их выражения. Лит. критика — это "осознание сознания" анализируемого писателя. Внешнее суждение о произв. иск-ва уступает место внутреннему участию в чисто субъективном процессе познания этого произв. Критик как бы дополняет произведение, придает ему совершенство и законченность.

Дж. Хиллис Миллер, ставший активным популяризатором идей К. С. в США, в своей программной статье "Женевская школа" (1966) писал, что работа критика должна начинаться с "акта отречения", при к-ром критик освобождает свое сознание от присущих его личности свойств, чтобы оно могло полностью совпасть, отождествиться с сознанием, выраженным в словах автора произв. "Труд критика должен запечатлеть это совпадение"

При анализе произв. "критик сознания" не может основываться только на этом произв., он должен учитывать все, написанное данным автором: письма, заметки, дневники, лекции — с целью обнаружить скрытые повторяющиеся темы или какие-то специфич. импульсы сознания создающего субъекта. Любой отрывок, каким бы малым он ни был, может вскрыть настроенное автора и является конституирующим элементом его целостного сознания. В изучении каждого автора Миллер полностью посвящает себя созданию детального портрета сознания каждого из них (138, 139).

Воссоздать в критике осн. темы и видение автора для К. С. — означает войти в его мир, воплотить и разделить его изнутри. Одновременно это и процесс собственного духовного переживания, происходящий путем осознания сознания другого. Работа критика если и не интимна, то носит очень личный характер. Миллер предлагает заменить неокритич. концепцию *эстетической дистанции* (отражающую разведение худож. объекта и воспринимающего его субъекта и исключавшую личную вовлеченность со стороны критика при интерпретации произв.) на концепцию "эстетической идентификации" отражающую способность критика-читателя отождествить себя с автором, чтобы принять участие в процессе творч. воссоздания его произв.

Согласно Ж. Пуле, здесь таится опасность абсолютного "вчувствования" во внутренний мир писателя. Это может привести к потере собств. личности критика, к растворению его "критического сознания" в "сознании автора" что повлечет за собой "неистинное отождествление" свойственное критике импрессионистич. толка. Проникнуть в душу автора, т. е. субъект произв., и остаться при этом самим собой — задача критич. метода сторонников К. С. Цель исследования — вскрыть через сознание критика субъективную структуру сознания автора, воплощенного в совокупности его работ.

Е. А. Цурганова

МАРГИНАЛЬНОСТЬ — фр. MARGINALISME, англ. MARGINALISM — в буквальном смысле слова — периферийность, "пограничность" какого-либо (политич. нравственного, духовного, мыслительного, религиозного и проч.) явления социальной жизнедеятельности человека по отношению к доминирующей тенденции своего времени или общепринятой философской или этич. традиции. Одними из первых "последовательных" маргиналов культурной жизни Европы считаются киники, к-рые, начиная с Антисфена, сознательно противопоставляли себя философской и этич. традициям своей эпохи с ее мыслительными и поведенч. стереотипами.

В определенном смысле *постструктурализм* и *постмодернизм* могут быть охарактеризованы как проявление феномена маргинализма — специфич. фактора именно "модернистско-современного" модуса мышления, скорее даже мироощущения, творч. интеллигенции XX в. Характерная для нее позиция нравственного протеста и неприятия окружающего мира, пози

ция "всеобщей констестации" "духовного изгойничества" и стала отличительной чертой именно модернист. художника, в свою очередь получив специфич. трактовку в постмодернизме. Начиная с постструктурализма, маргинальность превратилась в уже осознанную теоретич. рефлексию, приобретая статус "центральной идеи" — выразительницы духа своего времени. Причем следует иметь в виду, что маргинализм как сознательная установка на "периферийность" по отношению к обществу в целом и его социальным и этич. ценностям, т. е. и по отношению к его морали, всегда порождала пристальный интерес к "пограничной нравственности"

Феномен де Сада был заново осмыслен в постструктуралистской мысли, получив своеобразное "теоретическое оправдание". Проблема не исчерпывается имморализмом; ее суть в том, что Томас Манн в "Волшебной горе" устами Сеттембрини определил как *placet experiri* — жажду эксперимента, искус любопытства и познания, часто любой ценой и в любой ранее считавшейся запретной, табуированной области.

Артистически-богемный маргинализм всегда привлекал внимание теоретиков иск-ва, но особую актуальность он приобрел для философов, эстетиков и литературоведов структуралистской и постструктуралистской ориентации. Здесь "инаковость" "другость" и "чуждость" художников миру обыденному с его эстетич. стандартами и социальными и этич. нормами стала приобретать экзистенциальный характер, превратившись практически в почти обязательный императив: "истинный художник" по самому своему положению неизбежно оказывается в роли бунтаря-маргинала, поскольку всегда "оспаривает" общепринятые представления и мыслительные стереотипы своего времени.

Этот постулат получал разл. аргументацию в разных концептуальных объяснительных системах, из них наиболее влиятельная была обусловлена панъязыковым характером постструктуралистских мировоззренч. представлений. Еще структуралисты развивали гипотезу амер. лингвистов Э. Сепира и Б. Уорфа о влиянии языка на формирование моделей сознания, и в их трудах поэтич. язык (как и худож. язык вообще) становился основным законодателем лингвистич. творчества на всех уровнях, начиная с фонетич. организации языкового материала и кончая как моделирующей, так и конституирующей способностью организовывать познавательный универсум — то, что с легкой руки Фуко получило потом название "эпистемы". Пост-

структуралисты довели эту гипотезу до ее логич. завершения, поставив знак равенства между языком и сознанием, т. е. отождествив средства передачи сообщения (форму сообщения) с содержанием сообщения. Впоследствии в постмодернизме отождествление сознания человека с письменным текстом как якобы единственно возможным средством его фиксации более или менее достоверным образом превратилось в общее место. В конечном счете буквально все стало рассматриваться как текст: литература, культура, общество, история и, наконец, сам человек; отсюда возникла теория *интертекстуальности*.

Специфика постструктуралистского понимания языкового сознания заключается в том, что ему придается характер обезличивающей силы на том основании, что оно задано индивиду в уже готовых языковых формах, предопределяющих его качественный характер. Поскольку в таком понимании сознание вне зависимости от волевых попыток индивида является рабом господствующей идеологии, ибо оно обречено мыслить "идеологически отредактированными" понятиями, то единственной сферой противопоставления этому "тотальному" сознанию является область бессознательного. Наиболее подробно эта точка зрения была обоснована в трудах литературоведов, объединившихся вокруг парижского журнала "Тель кель" во главе с их основным теоретиком Ю. Кристевой.

Еще дальше в этом отношении пошел М. Фуко, отождествивший проблему "подрывного эстетического сознания" художника-маргинала, основанного на "работе бессознательного" с проблемой безумия. Именно отношением к безумию французский человек, существование, уровень цивилизованности человека, способность его к самопознанию и, тем самым, к познанию и пониманию своего места в культуре, к овладению господствующими структурами языка и, соответственно, к власти. Иначе говоря, отношение человека к "безумцу" вне и внутри себя служит для Фуко мерой человеческой гуманности и уровнем его зрелости. И в этом плане вся история человечества выглядит у него как история безумия, поскольку Фуко пытался выявить в ней то, что исключает разум: безумие, случайность, феномен историч. непоследовательности — все то, что свидетельствует о существовании "инаковости" "другости" в человеке. Как и все постструктуралисты, он видел в худож. литературе наиболее яркое и последовательное проявление этой "инаковости", к-рой лишены тексты любого другого характера (философ., юридич. и проч.). Естественно, на первый

план при таком подходе выходила литература, "нарушающая" ("подрывающая") узаконенные формы дискурса своим "маркированным" от них отличием, т. е. та литературная традиция, к-рая представлена именами де Сада, Нервала, Ницше. "Фактически, — пишет амер. критик В. Лейч, — внимание Фуко всегда привлекали слабые и угнетаемые социальные изгои — безумец, пациент, преступник, извращенец, — которые систематически подвергались исключению из общества" (127, с. 154).

Проблема безумия в данном аспекте занимала далеко не только одного Фуко; это общее место совр. зап. "философствования о человеке" получившего особое распространение в рамках постструктурализма и постмодернизма. Практически для всех теоретиков этого направления было важно понятие "Другого" в человеке или его собственной по отношению к себе "инаковости" — того не раскрытого в себе "другого" "присутствие" к-рого в человеке, в его бессознательном и делает его нетождественным самому себе. При этом "тайный", "бессознательный" характер этого "другого" ставит его на грани или, чаще всего, за пределы "нормы" — психич., социальной, нравственной, и тем самым дает основания рассматривать его как "безумного", как "сумасшедшего"

В любом случае при общей "теоретической подозрительности" по отношению к "норме" официально закрепленной в обществе либо государственными законами, либо неофициально устанавливаемыми "правилами нравственности", санкционируемые состоянием безумия "отклонения" от "нормы" часто воспринимаются как гарант свободы человека от жесткой детерминированности господствующими структурами властных отношений. Так, Ж. Лакан утверждал, что бытие человека невозможно понять без его соотнесения с безумием, как и не может быть человека без элемента безумия внутри себя. Еще дальше тему "неизбежности безумия" развили Ж. Делез и Ф. Гваттари с их дифирамбами в честь "шизофрении" и "шизофреника" "привилегированное" положение к-рого якобы обеспечивает ему доступ к "фрагментарным истинам" (см. *шизофренический дискурс*).

Если Делез и Гваттари противопоставляли "больной цивилизации" капиталистич. общества творчество "подлинного" художника, приобретающего в своем неприятии общества черты социального извращенца, то точно также и Фуко противопоставляет любым властным структурам деятельность

"социально отверженных" маргиналов: безумцев, больных, преступников и, прежде всего, художников и мыслителей типа де Сада, Гельдерлина, Ницше, Арто, Батая и Русселя. С этим связана и высказанная им в интервью 1977 г. мечта об "идеальном интеллектуале" к-рый, являясь аутсайдером по отношению к совр. ему "эпистеме", осуществляет ее деконструкцию, указывая на "слабые места" "изъяны" общепринятой аргументации, призванной укрепить власть господствующих авторитетов: "Я мечтаю об интеллектуале, который ниспровергает свидетельства и универсалии, замечает и выявляет в энергии и притязаниях современности слабые места, провалы и натяжки ее аргументации" (84, с. 14).

И. П. Ильин

МЕТАРАССКАЗ — фр. MÉTARÉCIT, англ. META-NARRATIVE — термин *постмодернизма*, введен франц. исследователем Ж.-Ф. Лиотаром в кн. "Постмодернистский удел" 1979 (130).

Одно из ключевых понятий постмодернизма: "если все упростоить до предела, то под "постмодернизмом" понимается недоверие к метарассказам" (130, с. 7). Этим термином и его производными ("метарассказ", "метаповествование", "метаистория", "метадискурс") Лиотар обозначает все те "объяснительные системы" к-рые, по его мнению, организуют буржуазное общество и служат для него средством самооправдания; религию, историю, науку, психологию, иск-во (иначе говоря, любое "знание").

Переработав некоторые концепции М. Фуко и Ю. Хабермаса о "легитимации" т. е. оправдании и узаконивании "знания", Лиотар рассматривает любую форму вербальной организации этого "знания" как специальный тип дискурса-повествования. Эта "литературно" понимаемая философия имела целью придание законченности "знанию" что якобы и породило повествовательные организованные философские "рассказы" и "истории", задачей к-рых было сформулировать свой "метадискурс" о "знании". Основными организующими принципами философской мысли Нового времени Лиотар называет "великие истории" т. е. гл. идеи человечества: гегелевскую диалектику духа, эмансипацию личности, идею прогресса, просветительское представление о знании как о средстве установления всеобщего счастья и т. д.

Для Лиотара "век постмодерна" в целом характеризуется эрозией веры в "великие метаповествования" в "метарассказы" легитимирующие, объединяющие и "тотализирующие" представления о современности. Сегодня "мы являемся свидетелями раздробления", расщепления "великих историй" и появления множества более простых, мелких, локальных "историй-рассказов"; смысл этих "крайне парадоксальных" по своей природе повествований — не узаконить знание, а "драматизировать наше понимание кризиса" (130, с. 95) и прежде всего кризиса детерминизма, к-рый сохранился только в виде "маленьких островков" в мире всеобщей нестабильности, когда все внимание концентрируется на "единичных фактах" "несоизмеримых величинах" и "локальных" процессах. Даже концепция конвенционализма, основанная на договоренности большинства, на общем согласии относительно чего-либо, в принципе оказывается неприемлемой для эпистемы "постмодерна": "консенсус стал устаревшей и подозрительной ценностью" (130, с. 100).

Доведенная до своего логич. предела, доктрина "разногласия ради разногласия" приводит к тому, что любое общепринятое мнение или концепция рассматриваются как подстерегающая совр. человека на каждом шагу опасность поглощения его сознания очередной "системой ценностей" системой М. В результате господствующим признаком культуры "эры постмодерна" объявляется эклектизм. Важную роль в поддержке этого "познавательного эклектизма" играют средства массовой информации, поскольку они, пропагандируя гедонистич. отношение к жизни, закрепляют состояние бездумного потребительского отношения к иск-ву. В этих условиях для "серьезного художника" якобы возможна лишь одна перспектива — воображаемая деконструкция "политики языковых игр" позволяющая понять "фиктивный характер" языкового сознания.

Концепция Лиотара получила широкое распространение среди теоретиков постмодернизма, самым влиятельным среди к-рых является американец И. Хассан (97, 98, 99, 100); именно под его влиянием М. занял место "неоспоримого догмата" постмодернистской теории последних лет. Голл. критик Т. Дан на основе концепции М. пытается разграничить худож. течения модернизма и *постмодернизма*: "постмодернизм творчески "деконструирует" опору модернизма на унифицирующий потенциал рудиментарных метаповествований. Поэто-

му на уровне формы постмодернизм вместо однолинейного функционализма модернизма прибегает к дискретности и эклектичности" (70, с. 219).

Под "однолинейным функционализмом модернизма" критик понимает стремление модернистов создать самодостаточный, автономный мир произв. иск-ва, искусственная и сознательная упорядоченность к-рого должна была противостоять миру реальности, воспринимаемому как царство хаоса и краха традиционных ценностей: "модернизм в значительной степени обосновывался авторитетом метаповествований с целью обрести утешение перед лицом того, как ему казалось, разверзшегося хаоса нигилизма, который был порожден политическими, социальными и экономическими обстоятельствами" (70, с. 213).

В качестве "симптоматического примера" подобного подхода, т. е. поисков унифицирующего метаповествования Д'ан называет "Бесплодную землю" (1922) Т. С. Элиота, характеризуя ее как "диагноз хаоса после первой мировой войны" и в то же время как стремление к обретению "альтернативы этому хаосу" к-рую находит в обращении к авторитету религии и истории. Именно они кладутся автором в основу его "мифологического метода" с помощью к-рого он пытается обрести ощущение единства и целостности. В своих поздних произв. и теоретич. эссе Элиот, по Д'ану, обращался к более секуляризованным и политич. формам авторитета, стремясь найти утраченную цельность восприятия мира и времени ("нерасщепленную чувствительность") в единстве содержания, стиля и структуры произв. иск-ва. Идея искусства как защиты от жизни была канонизирована в теории англо-американской "новой критики" рассматривавшей иск-во как гарант "человечности" и "гуманистических ценностей"

Ту же мифологему метаповествования Д'ан находит в попытках Э. Паунда опереться на традиции мировой классич. литературы (не только западной, но и восточной), У Фолкнера — на мифологизированную интерпретацию истории американского Юга, Э. Хемингуэя — на природные мифы и кодексы чести и мужества, а также в общем для мн. модернистов стремлении опереться на "поток сознания" как один из организующих принципов произведений иск-ва, — стремлении, предполагающем веру в возможность целостного характера персонажа в литературе.

В противоположность модернистам постмодернисты отвергают "все метаповествования, все системы объяснения мира" т. е. "все системы, которые человек традиционно применял для осмысления своего положения в мире" (70, с. 229). Для "фрагментарного опыта" реальностью обладают только прерывистость и эклектизм, а любое разумное обоснование историч., мифологич. и психологич. плана заведомо ложно и искусственно, произвольно и просто лживо. Как пишет амер. писатель Д. Бартелм в рассказе "Смотри на луну", "фрагменты — это единственная форма, которой я доверяю" (36, с. 160).

Если постмодернисты и прибегают к метаповествованиям, то только в форме пародии, чтобы доказать их бессилие и бессмысленность. Р. Браутиган в "Ловле форели в Америке" (1970) пародирует хемингуэйевский миф о благотворности возврата человека к девственной природе, а Т. Макгвейн в "92° в тени" (1967) — хемингуэйевский кодекс чести и мужества. Точно так же Т. Пинчон в романе "V" (1963), хотя и косвенно, пародирует веру Фолкнера (имеется в виду прежде всего роман "Авессалом, Авессалом!") в возможность восстановления истинного смысла истории.

При восприятии постмодернистского текста проблема смысла переходит с уровня коллективного и объективного мира, функционирующего по правилам метаповествований истории, мифа, религии, художественной и литературной традиции, психологии или какого-либо другого метаповествования, внешнего по отношению как к произведению, так и к воспринимающему его индивиду, на уровень чисто личной индивидуальной перцепции. Смысл теперь уже более не является вопросом общепризнанной реальности, а скорее эпистемологической и онтологической проблемой изолированного индивида в произвольном и фрагментированном мире.

Несколько иную трактовку понятия М. дает влиятельный американский литературовед Ф. Джеймсон (113, 114, 115), применяющий для его обозначения термины "великое повествование" "доминантный код" "доминантное повествование". Он развивает мысль Лиотара, утверждая, что "повествование" — не столько литературная форма или структура, сколько "эпистемологическая категория". Подобно кантовским категориям времени и пространства, она может быть понята не как черта нашего эмпирич. восприятия, а как одна из абстрактных (или "пустых") координат, внутри к-рых мы познаем мир, как "бессодержательная форма", налагаемая спецификой нашего

восприятия на неоформленный, "сырой поток реальности". Даже представители естественных наук, например физики, "рассказывают истории" о ядерных частицах. При этом все, что репрезентирует себя как существующее за пределами какой-либо истории (структуры, формы, категории), может быть освоено сознанием только посредством повествовательной фикции, вымысла. Иными словами, мир доступен и открывается человеку лишь в виде историй, рассказов о нем. Любое повествование всегда требует интерпретации (как его автором, так и реципиентом), и в силу этого оно не только представляет, но и воспроизводит, а также перевоссоздает реальность в восприятии человека, т. е. "творит реальность". В своем качестве повествования оно одновременно утверждает "независимость" от этой же реальности. Повествование в такой же степени открывает и истолковывает мир, как и скрывает и искажает его. В этом якобы проявляется специфич. функция повествования как формы "повествовательного знания" — оно служит для реализации "коллективного сознания" направленного на подавление исторически возникающих социальных противоречий. Но поскольку эта функция, как правило, не осознается, Джеймсон называет ее "политическим бессознательным".

В отличие от Лиотара амер. исследователь считает, что М. (или "доминантные коды") не исчезают бесследно, а продолжают влиять на сознание людей, существуя в "рассеянном" "дисперсном" виде всюду присущей, но невидимой "власти господствующей идеологии". В результате индивид не осознает своей "идеологической обоснованности" что характерно прежде всего для писателя, имеющего дело с таким "культурно опосредственным артефактом", как литературный текст, к-рый в свою очередь представляет собой "социально символический акт" (114, с. 20). Выявить этот "доминантный код", специфич. для мироощущения каждого писателя, и является целью "симптоматического анализа" к-рый Джеймсон предложил в своей известной кн. "Политическое бессознательное: Повествование как социально-символический акт" (1981) (114).

И. П. Ильин

МИФ — англ. MYTH (от греч. μῦθος) — древнейшее сказание, являющееся неосознанно-худож. повествованием о важных, часто загадочных для древнего человека природных, физиологич. и социальных явлениях, о происхождении мира, о загадке

рождения человека и о происхождении человечества, о подвигах богов, царей и героев, об их сражениях и трагедиях. М. был порождением определенной фазы в развитии человеческого сознания, пытавшегося худож., в виде персонификации отразить действительность и объяснить ее посредством конкретно-чувственных образов и ассоциаций, перцепций, носящих своеобразно логич. характер. Принципиальной особенностью М. является его синкретизм — слитность, нерасчлененность разл. элементов — худож. и аналитич., повествовательного и ритуального. Мифологич. авторство характеризуется неосознанностью творч. процесса, поэтому мифы предстают в качестве созданий коллективного и бессознательного народного творчества. Осознание индивидуального авторства, творч. процесса, развитие критич. отношения к содержанию повествования — признаки новой ступени в развитии сознания, для к-рой характерно вырождение мифов, распад их синкретизма. Неразрывные ранее составляющие мифа получают самостоятельное развитие. Наиболее устойчивым проявил себя повествовательно-худож. его аспект, сохранивший свое непосредственное влияние до наст. времени и послуживший основой для развития сначала аллегории, а затем и других форм сознательного творчества. Утратив сакральность, лишившись "объясняющих" функций, М. не утратил худож. силы, сохранился в качестве простого, но необычайно живого, свежего, детски-наивного повествования.

Существует несколько десятков разл. определений М., поэтому литературоведческое использование термина М. многообразно и противоречиво. Ряд литературоведов определяет М. как один из литературных жанров или модусов (Р. Чейс, Н. Фрай). Др. специалисты отвергают определение М. как жанра словесности, понимая его как цельную систему первобытной "духовной культуры" или "науки", в терминах к-рой "воспринимается и описывается весь мир" (С. Аверинцев), а также в качестве первобытной "идеологии" (А. Лосев), незрелой древней философии (Б. Фонтенель). К. Юнг видит в М. носитель особо важного человеческого опыта, ценного для всех времен, тогда как З. Фрейд понимает М. как одну из форм суррогативного исполнения желаний. К оценке М. со стороны его психопрагматич. функции склонны и сторонники антропологич. школы (Э. Тейлор, Дж. Фрейзер и их последователи), тогда как представители "мифологической школы" (Я. Гримм, М. Мюллер) акцентировали внимание на творч. худож. стороне

М. как на главной. Специфика М. часто связывается исключительно с характером его общественной функции — одно и то же повествование может функционировать или как развлекательное (сказка), или как серьезное, сакральное, и тогда оно является М. (В. Пропп, отчасти Э. Лэнг).

Многозначность термина М. усиливается введением в литературоведческий обиход понятия "современный миф" размышляющего представление о границах древней мифологии. К мифотворч. временам причисляются эпоха Возрождения (Л. Баткин) и период романтизма (У Трой), в качестве "современных мифов" рассматриваются произв. модернистов (Р. Барт, Н. Фрай, Д. Затонский).

Первые попытки создать "новую мифологию" были приняты Ф. Шеллингом и йенскими романтиками. Вырастающая якобы из "глубин духа", эта мифология должна была стать объединяющим центром всех проявлений человека — духовных, культурных, научных, художественных. Ее основой должна была служить натурфилософия Ф. Шеллинга, исходящая из идеи тождества материального и духовного. Хотя искусственный синкретизм и синтез разл. элементов в "новую мифологию" не состоялся, ее поиски и попытки создания энергично продолжают.

"Современное мифотворчество" связывается обычно с научными теориями, философско-идеологич. доктринами и худож. творчеством — т. е. с тремя основными областями, получившими самостоятельное развитие после распада мифологич. синкретизма. "Мифом" часто именуют теорию относительности А. Эйнштейна, как и любую новейшую теорию или гипотезу о наиболее загадочных для совр. человека явлениях.

В резко отрицательном значении термин М. употребляется для обозначения некоторых идеологич., политич. и философских учений. Р. Барт называет "мифами" все проявления буржуазной идеологии, а А. Гульга в качестве "современного мифа" называет фашистскую доктрину. Томас Манн, наоборот, следуя немецкой традиции с ее высокой положительной оценкой мифов, относил к последним не только выдающиеся философские системы (Ф. Ницше), но и творчество наиболее глубоких писателей (И. В. Гете), хотя и отмечал возможность дегуманизации мифа.

В литературе XIX—XX вв. не только широко используются с разл. худож. и философскими целями древние мифы (Т. Манн, А. Камю, Ж.-П. Сартр), но и предпринимаются

попытки создания произв., структурно и по содержанию сознательно на них ориентированных (Г Мелвилл, Т Элиот, Дж. Джойс). Подобные произв. часто определяются литературоведами и критиками как "мифы". Однако даже "Моби Дик" Г Мелвилла, не говоря уже об откровенно "сконструированных" высокоинтеллектуальных — "Улиссе" Дж. Джойса или "Бесплодной земле" Т Элиота, не является М. ни по типу авторства, ни по типу сообщения и характеру восприятия читателями, ни по своей функции. Они представляют собой не более чем мифоцентрические или мифопоэтические произведения.

Трансисторич. понимание М. ведет к отрицанию его историч. границ и к терминологич. путанице. Проблема связи М. и совр. литературы наиболее последовательно может быть решена, исходя из подвижного подхода: развиваясь из М. как из своего естественного источника и сохраняя видовую связь с ним, литература вместе с тем и преодолевала М., прямо отрекаясь от него (Вольтер) или используя его иронически (А. П. Чехов).

Терминологич. перегруженность слова "миф" могло бы снять введение понятия "мифоцентрическое произведение" для обозначения всех совр. произв., ориентированных или на конкретный М., или в целом на структурные принципы древней мифологии. Широко применяемый в англояз. литературе термин *мифопоэзия* для этой цели менее пригоден из-за своей узкой жанровой ориентации, хотя и он во многом снимает отмеченную терминологич. напряженность и понятийную путаницу.

А. С. Ковлов

МИФЕМА, МИФОЛОГЕМА — англ. — MYTHEME — термин *мифологич. критики*, обозначающий заимствование у мифа мотива, темы или ее части и воспроизведение в более поздних фольклорных и литературных произв. Термин получил широкое распространение в XX в. в связи с активизацией интереса к мифу. М. обозначает сознательное заимствование автором мифологич. мотивов, тогда как постулируемая К. Юнгом бессознательная их репродукция как правило обозначается понятием *архетип*. М. понимается и как мифологич. "пережиток" в совр. литературно-худож. практике, и как ее важнейший структурообразующий принцип. Последователи К. Юнга склонны также видеть в М. носитель особо важного

общечеловеческого значения. Такое понимание ведет к культуре мифа, к признанию его доминирующей роли в произв., что контрастирует с более скромной, характерной для XVIII и XIX вв. оценкой древнего мифа только как "материнского лона" литературы (Ф. Шеллинг).

А. С. Ковлов

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА — англ. MYTH CRITICISM

— влиятельное направление в англо-американском литературоведении XX в., именуемое также "ритуальной" (ritual) и "архетипной" (archetype) критикой. "Ритуальная" ветвь мифологич. критики берет начало в исследованиях Дж. Фрейзера, "архетипная" порождена концепциями К. Юнга. В США, где генезис мифологич. критики во мн. предопределен работами швейцарского психолога, ее иногда именуют "юнгианской" Родиной "ритуальной", фрейзеровской ветви мифологич. критики является Англия. Хронологически "ритуальная" критика, работы представителей к-рой появились в начале XX в., предшествует "архетипной" юнгианской, заявившей о себе в конце 10-х годов. Совр. мифологич. критика представляет собой оригинальную литературоведческую методологию, основанную преимущественно на новейших учениях о мифе; определенное подобие ей можно найти в XIX в. в деятельности известной мифологич. школы в литературоведении, а рудименты этой методологии проступают даже в античности.

В основу мифокритич. методологии положена идея о мифе как решающем для понимания всей худож. продукции человечества, древней и современной, факторе. Все литературно-худож. произведения или прямо называются мифами, или чаще в них отыскиваются столько структурных и содержательных элементов мифа (*мифологем, мифем*), что последние становятся определяющими для понимания и оценки данного произв. Миф таким образом рассматривается не только как естественный, исторически обусловленный источник худож. творчества, давший ему изначальный толчок, но и как трансисторич. генератор литературы, держащий ее в определенных мифоцентрич. рамках. В концепции Н. Фрая, например, изложенной в кн. "Анатомия критики" (85), история мировой литературы понимается как циркулирование по замкнутому кругу. Литература сначала отделяется от мифа, развивая собственные, исторически обусловленные модусы, но в конечном итоге снова возвращается к мифу (имеется в виду творчество совр. писателей-модернистов).

Мода на миф, своеобразный мифоцентрич. тоталитаризм, пришла на рубеже XVIII—XIX вв., сменив презрительное и высокомерное отношение к мифологии со стороны рационалистов-просветителей. Вольтер, в частности, говорил о нелепых "гигантских образах" эпоса и мифа, к-рые могут привлечь внимание дикаря, но оттолкнуть "души просвещенные и чувствительные". Мысль о несуразности мифа, о нелепости его использования (наряду с другими, "варварскими" формами народной фантазии) в век Просвещения разделял и Гете, тяготевший в поздний период творчества к классич. соразмерности и ясности. Ситуация коренным образом меняется с выходом на литературную арену предромантиков, а затем романтиков. В отличие от классицистов предшественников этих течений рассматривали стихийное народное творчество, включая и мифологию, как проявление высшей художественности, отмеченной свежестью и непосредственностью восприятия. Миф понимался уже не как нелепый вымысел, плод незрелого ума, а как проявление высшей мудрости, как выражение способности древнего человека к целостному, синтетическому, не замутильному односторонним аналитич. мышлением восприятию и худож. моделированию мира. Предтечами такого понимания мифа в XVIII в. были Т. Блэкуэлл в Англии и И. Гердер в Германии. Доминирующим этот новый подход к мифу стал после появления философских трудов Ф. Шеллинга и литературно-теоретич. работ немецких романтиков.

И. Гердер, высоко оценивая миф, исходил гл. образом из своих наблюдений над народным творчеством (эта линия была продолжена гейдельбергскими романтиками, в частности Я. Гриммом); Ф. Шеллинг пришел к подлинному культу мифа (подхваченному затем братьями Шлегелями и др. йенскими романтиками) чисто философским, умозрительным путем. Он разработал известную "философию тождества" (основная мысль к-рой состояла в том, что "дух" и "природа" тождественны) в пику кантовскому дуализму — противопоставлению идеального и реального. Высшее проявление этого тождества Ф. Шеллинг видел в мифе и иск-ве. Истоки иск-ва Ф. Шеллинг сводит к абсолютным, божественным "первообразам" бессознательно, интуитивно создаваемым древними мифотворцами. Шеллинговская теория мифа и ранних ступеней худож. творчества — одна из самых влиятельных. Идея о "первообразах" в XX в. нашла свое развитие в концепции "архетипа" К. Юнга. Ф. Шеллинг подходил к мифологии

исторически, отмечая исчезновение ее ранних форм на позднейших этапах. Специфич. чертой мифа, отличающей его от аллегории, он считал то, что особенное в нем не обозначает всеобщее (как в аллeгории), а является им. С течением времени миф теряет непосредственность и бессознательность выражения и, вырождаясь в аллeгорию, разрушается. Ф. Шеллинг, а за ним и йенские романтики, верили в возможность создания "новой мифологии", к-рая должна возникнуть из "глубин духа" а конкретнее — из их стремления синтезировать науку, лит-ру, религию и др. проявления совр. жизни.

Философские, мировоззренческие трактовки мифа, продолженные вслед за романтиками Р. Вагнером и Ф. Ницше, а в XX в. нашедшие выражение в диаметрально противоположных подходах к мифологии со стороны Т. Манна, ратовавшего за гуманизм, и теоретиков фашизма, стремившихся использовать миф в узко националистич. интересах, были дополнены исследованиями антропологов, лингвистов и социологов. Общепринятое понимание сущности мифа не было достигнуто; чем больше специалистов занималось поисками истины, тем более многозначным становилось само понятие "миф". Если ранее, например, сходились в понимании мифа как "повествования", то с течением времени многие отказались от этого, определяя миф как форму сознания, как первобытную идеологию или философию, независимую от формы выражения, ибо миф можно не только рассказать, но и пропеть и даже протанцевать.

Многозначность в определении мифа и мифологии достигла наивысшей степени в XX в., когда и возникла мифологич. критика, претендующая на достаточно строгое, научное понимание и объяснение литературы. Каждый мифокритик, как правило, опирался на свою собств. концепцию мифа или на одну из многочисленных теорий, разработанных другими (прежде всего Дж. Фрейзером и К. Юнгом). В XIX в. мифологич. школа в литературоведении возникла на базе учений Я. Гримма и М. Мюллера, основоположников сравнительного метода в исследовании мифологии, опиравшихся при реконструкции мифов на достижения сравнительного языкознания, а также на основе концепций Э. Тейлора и др. представителей антропологической школы, связывавших зарождение и развитие мифологии с анимистическими представлениями первобытных народов. Лингвистич. и антропологич. школы враждовали между собой, так что уже в XIX в. представители мифологич. литературоведения имели возможность выбора ориентиров для своих

научных построений. Один из крупнейших представителей русской мифологич. школы в литературоведении А. Н. Афанасьев ортодоксально следовал за М. Мюллером, связывая рождение мифов с особенностями древнего языка, его богатой метафоричностью, ведущей к путанице понятий и стимулирующей "детское" воображение мифотворца. Близкий же к мифологич. школе в литературоведении А. Н. Веселовский опирался на концепции англ. антропологов, осуждавших лингвистич. теорию мифа.

Мифологич. школа в литературоведении XIX в. претендовала на объяснение ранних, фольклорных форм худож. творчества, выявляя мифологич. темы и мотивы в сказках, былинах, песнях. В каждой стране, где существовало это направление, в том числе и в России, оно способствовало выявлению глубинно национальных истоков худож. творчества. Мифологич. же критика XX в. претендует на большее, стремясь свести всю, даже самую совр. худож. лит-ру к мифу, и не только в генетич., но и в структурном, содержательном и идеологич. планах. Такая самоуверенность мифокритиков основывается на культе мифа и мифологич. сознания, к-рое, как считают многие теоретики, в частности, последователи Дж. Фрейзера и особенно К. Юнга, сохранилось до наших дней в значительно большей степени, чем предполагали ранее. Если, например, Э. Тейлор говорил лишь о "пережитках" мифологич. мировосприятия, к-рое можно найти в разл. проявлениях совр. человека, то К. Юнг склонен детерминировать наиболее глубинные проявления человека влиянием *архетипов*, сохранившихся в могучем *коллективном бессознательном* и диктующих свою волю сознанию. "На современных мифологических критиков, — пишут по этому поводу амер. специалисты по истории лит. критики У. Уимсат и К. Брукс, — особенно сильное впечатление произвела идея о том, что первобытный человек все еще живет в нас и что гражданин двадцатого столетия... воспроизводит в своих снах символы древних мифов" (см. лит. к ч. I; 371, с. 709).

Если У. Уимсат и К. Брукс пишут об увлечении юнгианской теорией архетипов не без доли иронии (и с течением времени скептическое отношение к учению К. Юнга на Западе усиливается), то мн. представители мифологич. критики сделали эту теорию основанием своей методологии. Контрастное отношение к концепциям К. Юнга присуще и отечественному литературоведению, но в нем преобладает противоположная тенденция —

от полного неприятия (Д. Ляликов) до признания первостепенной важности некоторых его идей, в частности, учения об архетипе (С. Аверинцев, Г. Косиков). К. Юнг попытался решить действительно важную и малоизученную проблему литературы — репродукцию в ней константных тем и образов в их исторически обусловленных вариантах. Однако оригинальность и научная обоснованность юнгианской концепции архетипа и коллективного бессознательного заметно переоцениваются. О душе человека как о резервуаре бессознательного опыта всего человечества писал еще Новалис, а теорию "первообразов" худож. творчества разрабатывал Ф. Шеллинг. С немецкими романтиками К. Юнга роднит и откровенно "божественная" ориентация его концепций, их метафизичность, сознательно направленная цюрихским психологом против позитивизма Э. Фрейда и ведущая к умозрительным, воспринимаемым на веру, хотя и не лишенным рационального зерна построениям.

Первая крупная школа совр. мифологич. критики возникла в Англии в начале нашего века. Она была результатом влияния идей Дж. Фрейзера, англ. исследователя древних культур, представителя антропологич. направления в науке о мифе. Генезис этого направления связывается с именем француза Б. Фонтенеля, а его расцвет — с деятельностью англ. антропологич. школы (Э. Тейлор, Э. Лэнг и др.), продолжателем дела к-рой на рубеже веков был и Дж. Фрейзер. Он прославился многолетней работой "Золотая ветвь". Ее публикация началась с 1890 г. Если Э. Тейлор разработал теорию "пережитков" Э. Лэнг уделял много внимания проблеме тотема и древних религий, то Дж. Фрейзер сосредоточил усилия на изучении магии и связанных с нею сезонных ритуалов, игравших, по его мнению, исключительно важную роль в первобытных обществах и оказавших огромное влияние на худож. культуру древнего человека. Сами ритуалы были худож. действиями, а их словесными эквивалентами стали мифы, среди к-рых важнейший — миф об умирающем и возрождающемся божестве. Такими божествами были Осирис (у египтян), Адонис (у греков), Аттис (у римлян).

В числе учеников и последователей Дж. Фрейзера, привлеченных не только научной глубиной, но и блестящим стилем его исследований, приближающим их к худож. произв., оказались мн. литературно одаренные люди, попытавшиеся применить его теории в качестве инструмента литературоведческих исследова-

ний. Так возникла школа англ. мифологич. критики, к-рую более точно можно определить как "ритуальную" критику, ибо первые ее представители были ортодоксальными последователями Дж. Фрейзера. Все они были связаны с Кембриджским ун-том, поэтому нередко их группу называют кембриджской школой мифокритики.

К первому поколению ее представителей относятся Э. Чемберс, Дж. Уэстон, Дж. Харрисон, Ф. Корнфорд и примыкавший к ним Г Мэррей, работавший в Оксфорде. На более позднем этапе англ. мифологич. критику представляли Ф. Рэглан и Р. Грейвс, также достаточно твердо ориентировавшиеся на "Золотую ветвь" Дж. Фрейзера. Выступившие же в 30-е годы К. Стилл и М. Бодкин не довольствовались позитивистской и эволюционистской направленностью идей Дж. Фрейзера, тяготея в своих мифокритич. построениях к метафизич. и "протоструктуралистским" (К. Стилл), а также фрейдистско-юнггианским, глубинно-психологич. взглядам (М. Бодкин).

Первым исследователем, применившим в определенной степени концепции Дж. Фрейзера для литературоведческих целей, был Э. Чемберс, опубликовавший в 1903 г. фундаментальный труд "Средневековая сцена" (56), в к-ром очевидно стремление дать новое фрейзеровское толкование некоторым элементам средневековой драмы. Он, например, указывает на ошибочность трактовки танцев с мечами, часто встречающихся в древней драме, в качестве пережитка культа бога войны. Э. Чемберс связывает генезис этого танца с ритуалами, вызванными к жизни культом более древнего божества — бога плодородия.

В последующих работах кембриджских мифологич. критиков ритуальный метод анализа постепенно становился доминирующим, освещающим все основные проблемы произв. Наиболее известными мифокритич. работами 10—20-х годов являются "Древнее искусство и ритуал" Дж. Харрисона, "Происхождение аттической комедии" Ф. Корнфорда (57), "От ритуала к роману" Дж. Уэстона (174), "Классическая традиция в поэзии" Г Мэррея. Характерно, что в более поздних исследованиях мифокритич. метод использовался для решения проблем и более поздних литературных явлений. Если, как видно из названий, Дж. Харрисон и Ф. Корнфорд занимаются древним иск-вом, то Дж. Уэстон пытается с помощью

ритуального подхода объяснить загадки романов о Граале, а Г Мэррей применяет этот метод для объяснения "Гамлета"

В работах Г Мэррея впервые ритуальный метод анализа дополняется глубинно-психологич., берущим начало у З. Фрейда и К. Юнга. В частности, Г Мэррей пытается показать, что Шекспир в "Гамлете" дал одну из версий мифа об Оресте. И эта аналогия определялась "коллективным бессознательным" Шекспира (Г Мэррей в отличие от К. Юнга говорит просто о "бессознательном"), ибо великий драматург, по мнению исследователя, не мог сознательно ориентироваться на миф уже потому, что ничего о нем не знал.

Юнгианская ориентация вскоре начинает соперничать с фрейдеровской, а затем и вытеснять ее. Свидетельством тому может служить известная кн. М. Бодкин "Архетипы в поэзии" (49). Сам термин "архетип" хотя он и не был придуман К. Юнгом, в широкий литературоведческий обиход введен именно им. Архетип в понимании К. Юнга — основное, хотя и бессознательное средство передачи наиболее ценного и важного человеческого опыта из поколения в поколение. Архетип — производное и составная часть "коллективного бессознательного" к-рое цюрихский психолог противопоставляла индивидуально бессознательному З. Фрейда. В "коллективном бессознательном" аккумулирована, по мнению К. Юнга, вся мудрость человечества. Уже этим одним К. Юнг противопоставлял свое учение ранним фрейдистским концепциям с их трактовкой "бессознательного" как резервуара подавленных эротич. влечений, по своей природе узко эгоистич. и общественно деструктивных.

Идеальным проявлением "коллективного бессознательного" (по мысли не только К. Юнга, но и Ф. Шеллинга) были мифы, образы к-рых превратились в архетипы, стали основой всего последующего худож. творчества. Развитие совр. иск-ва и литературы мыслится К. Юнгом как извлечение художником из запрограммированного в нем бессознательного более или менее замаскированных, "осовремененных" неизменных сущностей — архетипов или "первоначальных образов" Архетипом Гамлета был Орест. И Шекспир извлек этот образ из бессознательного, а не осознанно нарисовал копию, имея перед глазами модель. Гамлет — это современный Орест; глубинные, архетипные сущности этих героев идентичны.

Упомянутые работы Г Мэррея и М. Бодкин свидетельствовали о начале нового, глубинно-психологич., юнгианского

течения в англ. мифокритике, хотя ее фрейзеровское начало и не было полностью отвергнуто. Об этом свидетельствуют работы достаточно ортодоксальных последователей Дж. Фрейзера: Ф. Рэглана ("Герой") и Р. Грейвса, последний из к-рых в кн. "Белая богиня" (90), используя лунарную теорию мифа, во многом (как и в своих стихах) опирался и на ритуалистические концепции, разработанные в "Золотой ветви".

Особое место среди англ. мифокритиков занимает К. Стилл, получивший известность после публикации кн. "Вечная тема" (165). В определенной степени продолжая эволюционистские традиции фрейзеровской школы, в частности, определяя ритуал и миф как нечто единое, что служит основой совр. творчества, он вместе с тем преодолевает отчетливо выраженный позитивизм первых кембриджских мифокритиков. К. Стилл интересуется высшими духовными проявлениями человека, причем на всех стадиях его развития. Он, как и Э. Лэнг, считает, что идея святости была присуща людям всегда и что поэтому "вечной темой" худож. творчества всех эпох является повествование о духовном падении и последующем моральном возрождении (а не просто о телесном умирании и воскресении, как считали ортодоксальные последователи Дж. Фрейзера). Очевидна библейская ориентация К. Стилла при определении "вечной темы" или *мономифа*, лежащего в основе всей совр. литературы. И эта ориентация позволяет говорить о К. Стилле как об одном из основоположников религиозного течения в совр. мифокритике, предшественнике работающих в США Дж. Кэмпбелла и М. Элиаде — крупнейших представителей этого течения.

Зародившись в Англии, совр. мифологич. критика получила наибольшее распространение в Соединенных Штатах Америки. В др. странах, в частности, во Франции и Германии, мифокритич. методология использовалась лишь эпизодически, в работах отдельных авторов. Она не стала там заметным течением в литературоведении. При этом речь идет именно о мифологич. критике, а не об учениях о мифе, появившихся в странах континентальной Европы даже в большем объеме, чем в Англии и США. Но эти учения далеко не всегда использовались и могли быть использованы мифокритикой. С франц. же структурализмом, с его, казалось бы, близким мифокритикам стремлением отыскать общие и неизменные основы литературы, возникла вражда, ибо структуралисты или не признавали особой ценно-

сти древнего мифа и его архетипов (К. Леви-Стросс), или вообще относились к нему презрительно (Р. Барт).

В США мифологич. критика, начиная с 40-х годов, стала одним из ведущих направлений в литературоведении. Первые работы амер. мифокритиков появились здесь в конце 10-х годов. Они были вызваны к жизни начавшими распространяться в США идеями К. Юнга. Типично юнгианским исследованием была ст. Э. Тейлора "Шелли как мифотворец" (169). Характерно, что появилась она в "Журнале психопатологии" одном из первых, начавшем печатать литературоведческие работы фрейдистского и юнгианского направления. Интерес именно к К. Юнгу, а не к Дж. Фрейзеру объясняется общим увлечением глубиной психологией в США.

Проникновение фрейзеровской методологии в литературоведение США начинается лишь с конца 30-х годов, но в последующие десятилетия эта методология успешно соперничала с юнгианскими подходами, причем никакой борьбы между ними не было — они весьма удачно дополняли одна другую. Учение К. Юнга о бессознательных каналах передачи худож. опыта давало возможность последователям Дж. Фрейзера преодолеть очевидную слабость их методологии. Отпадала необходимость в трудных поисках средств и путей передачи древних традиций.

Первым крупным амер. мифокритиком является У Трой, работы к-рого стали появляться в печати с конца 30-х годов. У Трой широко использовал в своих ст. как юнгианские, так и фрейзеровские концепции. Он знал и высоко ценил работы англ. мифокритиков, особенно Дж. Уэстон и К. Стилла. Но в отличие от них У Трой использует мифологич. метод для анализа самой совр. литературы (К. Стилл, как и Г Мэррей, дошел лишь до Шекспира), и не только для анализа творчества отдельных писателей, но и литературных направлений. Он стремится показать, например, что романтизм был не более чем "возрождением мифа в сознании Запада". С мифокритич. точки зрения рассматривается творчество Д. Г. Лоуренса, с его, если верить У Трой, "монотемой" об умирающем божестве; С. Фицджералда, репродуцировавшего якобы в "Великом Гэтсби" ритуал инициации, а также творчество некоторых др. авторов.

Большое влияние на становление и развитие амер. мифологич. критики оказали работы Р. Чейза и Н. Фрая, выступивших в качестве не только исследователей литературы, но и теоретиков рассматриваемой методологии. Р. Чейз решительно

осудил все попытки определить мифологию как древнюю философию или идеологию. Миф — это только худож. произв. и ничего более, утверждал исследователь. "Я понимаю миф как производное от искусства, а не наоборот. Миф и является в сущности искусством" Преувеличенный акцент, сделанный Р. Чейзом на худож., творческом аспекте мифа, явился реакцией на засилье разл. околонуучных трактовок, авторы к-рых стремились "вчитать" в мифологию свои идеи. Примером такого вчитывания является фрейдистская концепция мифа, осуждаемая Р. Чейзом. Защищая таким образом миф, Р. Чейз, в сущности, защищает иск-во, его самоценность от многочисл. попыток сделать его придатком идеологии или социологии.

Определив миф как разновидность словесного творчества, Р. Чейз сделал генератором этого творчества вечное стремление человека "связать естественное со сверхъестественным" Поскольку это стремление есть всегда, как всегда существует загадочное, таинственное и неизвестное, то и мифотворчество является постоянной функцией человечества, считает исследователь. Р. Чейз не очень охотно применяет свою теорию при анализе конкретных произв., а в поздних работах вообще отходит от своих прежних концепций.

Н. Фрай более эклектичен в своих теориях (28, 29, 85, 86, 87). Он сочетает эволюционистский подход к мифу с элементами структурализма, широко использует как фрейзеровский, так и юнгианский подходы. Миф он представляет тем ядром, первичной клеточкой, из к-рой развивается вся последующая литература, возвращаясь на определенном витке к своим истокам. Модернистскую литературу Н. Фрай понимает как новую мифологию, предельно расширяя границы существования мифологии (У. Трой, как было отмечено, довел ее до эпохи романтизма). Мифоцентризм, по мысли Н. Фрая, даст науке о литературе твердую основу, ибо "критика остро нуждается в координирующем принципе, в центральной концепции, которая, подобно теории эволюции в биологии, помогла бы осознать литературные явления как части одного целого" (85, с. 16). Н. Фрай повторяет вслед за К. Юнгом, что "первобытные формулы" т. е. "архетипы" постоянно встречаются в произведениях классиков, и, более того, "существует общая тенденция к воспроизведению этих формул" (85, с. 17). Он даже определяет "центральный миф" всего худож. творчества. Это связанный с природными циклами и мечтой о золотом веке миф об отъезде героя на поиски приключений. Вокруг этого центра, по

мысли Н. Фрая, вращается вся литература с ее центростремительными к центробежным потенциями. Н. Фрай широко и эклектически использует самые разл. теории. Его фрейзеровская и фрейдистско-юнггианская ориентация проступает, например, в следующем определении одного из жанров литературы: "Рыцарский роман, говоря языком снов, означает попытки либидо найти удовлетворение. На языке же ритуала он знаменует собой победу плодородия над опустошенной землей" (85, с. 188).

Мифокритич. методология, будучи изначально плюралистической, открывает широкие возможности скорее для творческой, чем для строго научной критики. Этому способствует и отсутствие строго научной концепции мифа. Творческие возможности мифологич. критики в значительно большей степени проявились в США, чем в Англии, где приверженцы теорий Дж. Фрейзера не слишком часто позволяли себе выходить за рамки позитивистских представлений и методов анализа. Опираясь на теоретич. работы Р. Чейза, Н. Фрая, а также на исследование мифа М. Элиаде, Б. Малиновского и др., американская мифологич. критика в 40—60-е годы стала одним из ведущих литературоведческих направлений в своей стране. Ее использовали исследователи драмы (Ц. Барбер, Г. Вотс, Г. Вейзингер, Ф. Фергюсон, Т. Портер) и романа (Р. Кук, Ю. Франклин, Ф. Янг, Л. Фидлер, Дж. Луфборо). В меньшей степени применялась мифокритич. методология для анализа поэтич. произв.

Мифологические критики в разл. странах, в том числе и у нас (см., например, сб. "Литература и мифология"; 20), много сделали в исследовании генезиса и типологич. аспектов литературы. Работы мифокритиков многое прояснили в природе общечеловеч. "вечных" символов, образов, тем, конфликтов, в выявлении худож. инвариантов в литературах разл. эпох. Мифологич. метод в литературоведении оправдан и плодотворен, однако его применение должно быть ограничено определенными рамками, выход за пределы к-рых ведет к откровенному околонучному фантазированию, превращая литературоведение из науки о литературе в один из ее художественных или полухудожественных жанров.

МИФОПОЭЗИЯ — англ. MYTHOPOETRY — термин *мифологической критики*. Употребляется для обозначения всех жанров худож. творчества, тематически или структурно связанных с тем или др. древним мифом. В фундаментальном исследовании амер. ученого Г. Слокхера "Мифопоэзия" (164) этим термином обозначается большое кол-во худож. произв. разл. эпох и жанров, в к-рых выявляется одна и та же, весьма жесткая мифологич. структура или каркас. Определенное неудобство в употреблении термина обусловлено его ориентацией прежде всего на поэзию. Поиски более приемлемого термина продолжаются. Российский философ Ю. Н. Давыдов предлагает обозначать совр. "искусственную мифологию" термином *мифологема*. Для обозначения всех совр. видов худож. творчества успешно используются понятия "мифоцентрическая литература" или "мифоцентрическое произведение"

А. С. Ковлов

МОНОМИФ — англ. MONOMYTH — термин *мифологической критики*. Употребляется для обозначения "первичного" мифа, к-рый, по мнению мн. исследователей, лежит в основе всех последующих мифологич. повествований и всего худож. творчества в целом. М. понимается как первичная структура, мифологич. инвариант, якобы неизменно присутствующий и поддающийся выявлению во всех худож. произв. Это архетип всей литературы, ее универсальный мотив.

Первые попытки свести многообразие худож. творчества к одному единственному источнику были предприняты еще Я. Гриммом в раб. "Немецкая мифология". "При более пристальном рассмотрении, — писал, в частности, Я. Гримм, — почти все отдельные божества выступают как порождения и расчленения одного единственного". Однако Я. Гримм и его последователи из так называемой мифологич. школы в фольклористике и литературоведении занимались в основном реконструкцией национальных мифологий на основе изучения их "пережитков" и "осколков" в худож. (преимущественно фольклорном) материале более поздних эпох. Особое внимание уделялось при этом лингвистич. анализу, семантике слова, лучше всего сохранявшего (по мнению М. Мюллера, например) первоначальное мифологич. содержание. М. Мюллер на основе яз. анализа пришел к заключению, что все древние мифы в

итоге сводятся к одному — мифу о солнце ("солярная" теория мифа).

Выделение М., или мифологич. "монотемы", в качестве основополагающей характерно и для др. мифообъясняющих школ XIX—XX вв. Представители лунарной теории видели во всех мифах лишь одну тему — обожествление луны. Дж. Фрейзер и его последователи, представляющие одну из ветвей антропологич. школы в учении о мифах, сводили тематику их почти исключительно к сезонному ритуализму, к формуле "умирание — возрождение" Эту "монотему" литературоведы фрейзеровской ориентации стали выявлять и в самых совр. произв.

Литературоведы определяют в качестве М. разл. мифологич. темы. Одни из них связывают М. с образной системой, другие кладут в его основу структурные аспекты. Поиски общечеловеческого М. дополняются попытками определить национальный худож. или идеологич. М. Н. Фрай, например, тяготея к общечеловеческому и универсальному, считает М., или первомифом, всего худож. творчества повествование об отъезде героя на поиски приключений и его возвращении с победой, т. е. так называемый "поиск мифа" Этот универсальный мотив подобен биологич. клетке, из к-рой развиваются все дальнейшие формы жизни худож. творчества. Данный М. Н. Фрай ставит в тесную связь с сезонными циклами природы (умирание — возрождение) и полагает, что в конечном счете он является мифом об исполнении всех человеческих желаний, мифом о "золотом веке" "В тематическом аспекте, — пишет Н. Фрай, — центральный миф литературы рисует нам окончание житейских трудностей, свободное общество, в котором удовлетворяются все желания" (86, с. 18).

Если Н. Фрай акцентирует внимание на тематич. стороне М., то Г. Слокховер больше внимания уделяет его структуре. Общечеловеческий литературный М. состоит, по его мнению, из четырех четко выделяемых структурных элементов. Это "эдем" (повествование о детстве героя), "падение или преступление", "путешествие" "возвращение или гибель" Эту структуру Г. Слокховер отыскивает как в самих мифах, так и в фольклорных произв., в античных трагедиях, в "Божественной комедии" "Гамлете" "Фаусте", "Братьях Карамазовых", т. е. фактически во всей литературе (164).

Амер. исследователь Ф. Янг, выдвигая мысль о существовании национального М., видит его в повествовании "о раненом герое", составляющем, по его мнению, основу всей литературы

США. Поиски общечеловеческого и национального М. стал одной из характерных особенностей совр. зарубежной мифологии критики.

А. С. Коалс

НОНСЕЛЕКЦИЯ — англ. NONSELECTION — термин по *ст.модернизма*, наиболее детально обоснован и описан голландским исследователем Д. Фоккемой. Утверждая, что один из главных признаков постмодернистского восприятия заключается в отрицании любой возможности существования "природной или социальной иерархии", ученый выводит из этого так называемый "принцип нониеархии", лежащий в основе структурирования и формообразования всех постмодернистских текстов. Это принцип нониеархии в свою очередь сказывается на переосмыслении самого процесса литературной коммуникативной ситуации.

Для отправителя постмодернистского текста (т. е. его автор — писателя) данный принцип означает отказ от преднамеренного отбора (селекции) лингвистич. (или иных) элементов в время "производства текста". Для получателя же подобного коммуниката (т. е. для его читателя), если он готов его прочесть (дешифровать) "постмодернистским способом" этот же принцип предполагает отказ от всяких попыток выстроить в своем представлении "связную интерпретацию" текста (81).

Из того же представления о худож. тексте как о специфичном коллаже, по своей природе не способном трансформировать единое целое свою принципиально фрагментированную сущность, исходя и др. теоретики постмодернизма — Д. Лодж, И. Хассан, К. Батлер, Т. Д'ан (129, 98, 54, 71). Выделяя в качестве основополагающего принципа организации постмодернистского текста понятие Н., Д. Фоккема прослеживает его действие на всех уровнях анализа; а) лексемном; б) семантических полей; в) фразовых структур; г) текстовых структур. Синтаксис постмодернизма в целом — как синтаксис предложения, так и более крупных единиц (синтаксис текст или композиции, включающей в себя аргументативные, нарративные и дескриптивные структуры) — характеризуется явным "преобладанием паратаксиста над гипотаксистом" что отвечает общему представлению теоретиков постмодернизма "равновозможности и равнозначности" (эквивалентности) всех стилистич. единиц.

На фразовом уровне Фоккема отмечает три основные характерные черты постмодернистских текстов: 1) синтаксическую неграмматичность (например, в "Белоснежке" Д. Бартелма) или такую ее разновидность, когда предложение оказывается оформленным не до конца с точки зрения законов грамматики, и фразовые клише должны быть дополнены читателем, чтобы обрести смысл ("Заблудившись в комнате смеха" Дж. Барта); 2) семантическую несовместимость ("Неназываемый" С. Беккета, "Вернитесь, доктор Калигари" Бартелма); 3) необычное типографич. оформление предложения ("Вдвойне или ничего" Р. Федермана). Все эти приемы Фоккема называет формами "фрагментарного дискурса" отмечая, что чаще всего они встречаются в конкретной поэзии (Ср. недавно вышедшие на рус. яз. "Тексты и коллажи" (1993) нем. поэта Франца Мона (22)).

Наиболее подробно исследователем разработан уровень текстовых структур литературного постмодернизма. Здесь он попытался объединить и упорядочить разнородную терминологию, применяемую в зап. литературоведении для описания феномена Н. В процессе создания произв. он часто превращается в применение комбинаторных правил, имитирующих "математические приемы": дубликация, умножение, перечисление. К ним, под влиянием И. Хассана и Д. Лоджа, Фоккема добавляет еще два приема: прерывистость и избыточность. Тесно связанные друг с другом, все они в равной степени направлены на нарушение традиционной связности повествования. Например, прием избыточности, предлагающий читателю либо наличие слишком большого количества "коннекторов" (связующих элементов), должных привлечь его внимание к сверхсвязности текста, либо назойливую описательность, перегружающую реципиента избытком ненужной информации. В обоих случаях это создает эффект информационного шума, затрудняющего целостное восприятие текста. В качестве примера приводятся романы А. Роб-Грийе "Зритель", Р. Браутигана "Ловля форели в Америке", Бартелма "Печаль" и "Городская жизнь". Наиболее типичны примеры повествовательной прерывистости, или "дискретности", в романах Дж. Хокса "Смерть, сон и путешественник", Р. Браутигана "В арбузном сахаре" Д. Бартелма "Городская жизнь", К. Воннегута "Завтрак чемпионов" Р. Сьюкеника "96.6" Л. Майкла "Я бы спас их, если бы мог", написанных в 70-е годы.

Прием пермутации — одно из гл. средств "борьбы" постмодернистского письма против литературных условностей реализма и модернизма. Подразумевается взаимозаменяемость частей текста (роман Р. Федермана "На наше усмотрение" составлен из несброшюрованных страниц, и читатель волен по собственному усмотрению выбрать порядок его прочтения); а также пермутация текста и социального контекста (попытка писателей уничтожить грань между реальным фактом и вымыслом (романы "Бледный огонь" В. Набокова и "Бойня номер пять" Воннегута).

Фактически, правило Н. отражает разл. способы создания эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишенного смысла, закономерности и упорядоченности. Позицию, близкую взглядам Фоккемы, занимает и англ. исследователь Д. Лодж, поскольку выдвигаемый им прием сквозной контрастности, или противоречивости постмодернистского текста, служит тем же целям, что и правило Н. (129).

Оставаясь в основном на уровне формального анализа, критик в своем определении постмодернистского письма опирается на концепции Р. Якобсона, утверждавшего, что каждый дискурс связывает одну тему с другой по принципу подобия и смежности, поскольку все они в определенном смысле либо сходны друг с другом, либо смежны во времени и пространстве (хронотопе). Якобсон называл эти типы связи соответственно метафорическими и метонимическими, считая, что данные фигуры речи (метафора и метонимия) являются базовыми моделями, воплощающими суть всех речевых процессов.

Большинство дискурсов, по мнению Лоджа, сочетают в себе оба принципа организации литературного текста или оба "типа письма", но модернизму более свойственна метафора, а реализму — метонимия. Вместо организации письма по принципу сходства и смежности постмодернистское письмо ищет альтернативный принцип композиции, и Лодж выявляет шесть "альтернатив": "противоречивость, пермутация, прерывистость, случайность, эксцесс и короткое замыкание" (129, с. 13). Противоречивость выступает у Лоджа в качестве осн. признака, поскольку все остальные приводимые им "технические приемы" являются скорее дополнением и развитием этого осн. постулата, чем качественно иными явлениями. Конечный результат реализуется в сквозной контрастности, передающей

типичное постмодернистское ощущение принципиальной несовместимости противоположностей (социального, эthic., эстетич. и т. д. плана) и необходимости с этим как-то жить, принимать эту противоречивость как реальность действительности.

Принцип Н. выступает как последовательное смешение явлений и проблем разного уровня, уравнивание в своей значимости как совершенно незначительного, так и существенно проблемного, перетасовка причины и следствия, посылки и вывода. Парадоксальность логики писателей-постмодернистов, с точки зрения исследователей, заключается в том, что между противоречиями, понимаемыми в антитетическом духе, как взаимоисключающие антиномии, по принципу дополнительности устанавливается абсолютная эквивалентность: все они равнозначны и равноценны в том мире хаоса и полной относительности, где девальвированы все ценности: "Каждая фраза "Неназываемого" Беккета опровергает предыдущую, поскольку на протяжении всего текста повествователь постоянно колеблется между непримиримыми желаниями и утверждениями" (129, с. 13).

Любой процесс *интерпретации* худож. произв. основан на его сравнении с действительностью и тем самым предполагает наличие определенного зазора, дистанции между литературным текстом и реальным миром, между иск-вом и жизнью — то, что постмодернизм и пытается преодолеть, устроив "короткое замыкание" чтобы привести читателя в шоковое состояние и не дать ему возможности ассимилировать "постмодернистское письмо" конвенциональными категориями традиционной литературы: "Способы достижения этого состоят в следующем: сочетание в одном произведении явно фактического и явно фиктивного, введение в текст автора и тем самым постановка вопроса о проблеме авторства и обнажение условностей литературы в самом процессе их использования. Эти металитературные приемы сами по себе не являются открытиями постмодернистов — их можно обнаружить в художественной прозе времен Сервантеса и Стерна, но в постмодернистском письме они появляются настолько часто и в таком количестве, что свидетельствуют о возникновении явно нового феномена" (129, с. 15).

Принцип Н. по своей природе сугубо негативен, поскольку он описывает только разрушительный аспект практики постмодернизма — те способы, с помощью к-рых постмодернисты демонтируют традиционные повествовательные связи внутри

произв., отвергают привычные принципы его организации. Принципом Н. теоретики постмодернизма пытаются охарактеризовать его стремление к своеобразному "антииллюзионизму" — к уничтожению грани между иск-вом и действительностью и опоре либо на документально достоверные факты в литературе, либо на реальные предметы массового потребления в живописи и скульптуре, где наиболее явственно сказалось пристрастие совр. зап. художников к технике так наз. "найденных вещей" к-рые они вставляют в свои композиции. Ван ден Хевель, описывая тот же самый прием "найденных вещей", распространенный в "комбинированной живописи" прибегает к термину "украденный объект" когда ссылается на практику франц. "новых романистов", помещающих в свои произв. тексты афиш, почтовых открыток, уличных лозунгов и надписей на стенах и тротуарах. Здесь "стирание граней" выступает как псевдофактографичность или псевдодокументальность, когда неинтерпретированные куски реальности посредством коллажной техники вводятся в ткань худож. повествования как бы в "сыром" непосредственном виде. Естественно, в общей структуре повествования они все равно получают интерпретацию и, как правило, в весьма однозначной идеологически-эстетич. перспективе. Псевдодокументализм в конечном счете является одним из средств общего принципа не столько Н., сколько "квазинонселекции" поскольку художник неизбежно осуществляет отбор материала, его селекцию, а не механически регистрирует факты, попадающие в его поле зрения. С этим и связан повышенный интерес постмодернизма к жанрам массовой литературы: внутренняя хаотичность содержания и внешняя неорганизованность формы вынуждают его приверженцев прибегать к помощи тех видов литературы, жанровое обеспечение к-рых, как правило, избыточно, т. е. к массовой литературе.

И. П. Ильин

ПАСТИШ — фр. PASTICHE (от итал. pasticcio — опера, составленная из отрывков других опер, смесь, попури, стилизация) — термин *постмодернизма*, редуцированная форма пародии. На первых этапах осмысления худож. практики постмодернизма трактовалась его теоретиками либо как специфич. форма пародии (например, А. Гульельми, теоретик итал. неовангардистского движения "Группа-63" писал в 1965 г.: "Наиболее последовательным воплощением в жизнь поэтики

экспериментального романа является *pastiche* — фан. зия и одновременно своеобразная пародия" 6, с.185), либо как самопародия. Амер. критик Р. Пойриер писал: "В то время как пародия традиционно стремилась доказать, что с точки зрения жизни, истории или реальности некоторые литературные стили выглядят устаревшими, литература самопародии, будучи совершенно не уверенной в авторитете подобных ориентиров, высмеивает даже само усилие установить их истинность посредством акта письма" (144, с. 339).

Позиция Пойриера близка амер. исследователю И. Хассану, определившему самопародию как самое характерное средство, при помощи к-рого писатель-постмодернист пытается сражаться с "лживым по своей природной сути языком" и, будучи "радикальным скептиком" находит феноменальный мир бессмысленным и лишенным всякого основания. Поэтому он, "давая нам имитацию романа автором, имитирующим роль автора... пародирует сам себя в акте пародии" (96, с. 250).

Амер. теоретик Ф. Джеймсон дал наиболее авторитетное определение понятия П., охарактеризовав его как основной модус постмодернистского иск-ва. Поскольку пародия якобы "стала невозможной" из-за потери веры в "лингвистическую норму", или норму верифицируемого *дискурса*, то в противовес ей пастиш выступает одновременно и как "изнашивание стилистической маски" (т. е. в традиционной функции пародии), и как "нейтральная практика стилистической мимикрии без скрытого мотива пародии... без того не угасшего окончательно чувства, что еще существует что-то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете" (114, с. 114).

Мн. худож. произв., созданные в стилистике постмодернизма, отличаются прежде всего сознательной установкой на иронич. сопоставление разл. литературных стилей, жанровых форм и худож. течений. Голл. исследователь Т. Дан особо подчеркивает тот факт, что постмодернизм как худож. код "закодирован дважды". С одной стороны, благодаря использованию тематич. материала и техники "популярного", т. е. массового уровня культуры произв. постмодернизма, по мысли критика, приобретают рекламную привлекательность предмета массового потребления для всех, даже малопросвещенных людей. С другой стороны, посредством пародийного осмысления более ранних, преимущественно модернистских, произв., благодаря иронич. трактовке их наиболее распространенных

сюжетов, приемов и техники подачи материала он апеллирует к самой искушенной во вкусовом отношении аудитории (70, с. 226).

Специфич. характер "иронического модуса", или П., произв. постмодернизма определяется в первую очередь негативным пафосом, направленным против иллюзионизма масс-медиа и тесно связанного с ним феномена массовой культуры. Как подчеркивает Д'ан, постмодернизм стремится разоблачить сам процесс мистификации, происходящий в результате воздействия медиа на общественное сознание, и тем самым доказать проблематичность той картины действительности, к-рую внушает массовой публике массовая культура.

И. П. Ильин

ПОНИМАНИЕ — англ. UNDERSTANDING, нем. VERSTÄNDNIS — термин *герменевтики*. П. — это процесс познания "внутреннего содержания" жизненного факта с помощью внешних знаков, воспринимаемых нашими чувствами. Основываясь на анализе процесса П., герменевтика утверждает возможность универсального действенного истолкования фактов и стремится решить общую проблему — доказать способность "наук о духе" дать знание, обладающее универсальным значением. Контролируемый уровень объективности в П. может быть обеспечен только в том случае, если жизненный факт, требующий П., зафиксирован — будь то рисунок, картина, сочинение и т. п. Литература имеет особое значение для проникновения в духовную жизнь, ибо только в языке личные переживания человека находят полное, исчерпывающее и объективно постижимое выражение. Поэтому П. развивается по преимуществу вокруг толкования письм. памятников человеческого духа. Истолкование этих памятников и неизбежно сопровождающий их критич. анализ стали отправной точкой для филологии.

П. затрагивает самую существенную сторону человеческого отношения к миру. "В основе своей, — пишет Х. Г Гадамер, — человеческое отношение к миру... определяется пониманием" (88, с. 451). В П. постигаются истины. Герменевтич. П. направлено на реконструирование смысла, расшифровку историч. текста с целью осознания непрерывности духовного и культурного опыта человечества, на приобщение нового поколения и новой эпохи к прошлому, к традиции. Литературоведы видят в совр. герменевтике путь преодоления инструментализма, преобладающего в теоретич. исследованиях, воспитание

утонченности вкуса, просветленного отношения к произв. (Гадамер), к-рые являются основой глубокого и подлинного П. Герменевтика рассматривается как теория постижения ценности (Дильтей). "Ценность" и П. составляют как бы две крайние точки, между к-рыми простирается поле интерпретаций. Универсализм, исторически разрабатывавшийся в П., ведет к выходу за пределы определяемости материалом в пространство духовной традиции. Цель П. в первую очередь направлена на смысл текста, для ее реализации требуется открытость интерпретации по отношению к традиции. Задача понимания смысла того, что сказал автор, производна по отношению к задаче понимания смысла текста. П. не является репродуктивной работой, оно решает продуктивные задачи, обусловленные его обращенностью за пределы субъективных смысловых установок создателя текста. Понять текст — значит понять его как слово, к-рым с нами говорит традиция. При этом происходит сплав, синтез горизонтов интерпретатора и прошлого. Понятия прошлого реконструируются так, что они одновременно содержат и наши собственные понятия. П. — это создание более высокой общности, преодолевающей как собственную, так и чужую исключительность.

Происходящий в П. сплав горизонта интерпретатора и горизонта традиции осуществляется и реализуется в языке. Серьезное значение придавал языку и речи Дильтей: "И автор, и интерпретатор не противостоят друг другу в плане своих индивидуальностей. Общность человеческой природы, которая делает возможным общение с помощью речи, делает возможным и *интерпретацию*; в ее процессе происходит сопереживание чужих форм жизни путем своего собственного жизнеощущения..." (74, с. 242-243). Язык — универсальный медиум, в к-ром протекает П. Способом реализации понимания является интерпретация. Сущностную черту традиции Х. Г. Гадамер видит именно в том, что она существует в медиуме языка, имеет языковую природу. Для Гадамера герменевтика — феномен П. и правильного изложения понятого. Процесс П. осуществляется по *герменевтическому кругу*.

Е. А. Цурганова

ПОСТМОДЕРНИЗМ — англ. POSTMODERNISM, фр. POSTMODERNISME, нем. POSTMODERNISMUS — многозначный и динамически подвижный в зависимости от историч., социального и национального контекста комплекс философских, эпи-

стемологич., научно-теоретич. и эмоционально-эстетич. представлений. Прежде всего П. выступает как характеристика определенного менталитета, специфич. способа мировосприятия, мироощущения и оценки как познавательных возможностей человека, так и его места и роли в окружающем мире. П. прошел долгую фазу первичного латентного формообразования, датирующуюся приблизительно с конца второй мировой войны (в самых различных сферах иск-ва: литературе, музыке, живописи, архитектуре и проч.), и лишь с начала 80-х годов был осознан как общеэстетич. феномен западной культуры и теоретически отрефлексирован как специфич. явление в философии, эстетике и литературной критике.

П. как направление в совр. литературной критике (основные теоретики: франц. Ж.-Ф. Лиотар, амер. И. Хассан, Ф. Джеймсон, голл. Д. В. Фоккема, Т. Д'ан, англ. Дж. Батлер, Д. Лодж и др.) (130, 131, 132, 97, 99, 115, 80, 71, 54, 129) опирается на теорию и практику *постструктурализма* и *деконструктивизма* и характеризуется прежде всего как попытка вывить на уровне организации худож. текста определенный мировоззренческий комплекс специфич. образом эмоционально окрашенных представлений. Основные понятия, к-рыми оперируют сторонники этого направления: "мир как хаос" и *постмодернистская чувствительность*, "мир как текст" и "сознание как текст" *интертекстуальность*, "кризис авторитетов" и *эпистемологическая неуверенность*, *авторская маска*, *двойной код* и "пародийный модус повествования", *пастиши*, противоречивость, дискретность, фрагментарность повествования (принцип *нонселекции*), "провал коммуникации" (или в более общем плане — "*коммуникативная затрудненность*"), *метарассказ*.

В работах теоретиков П. были радикализованы гл. постулаты *постструктурализма* и *деконструктивизма* и предприняты попытки синтезировать соперничающие общеполитические концепции *постструктурализма* с практикой Иельского *деконструктивизма*, спроецировав все на совр. иск-во. Таким образом, П. синтезировал теорию *постструктурализма*, практику литературно-критич. анализа *деконструктивизма* и худож. практику совр. иск-ва и попытался дать этому объяснение как "новому видению мира" Все это позволяет говорить о существовании специфич. *постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса общих представлений и установок*.

Первоначально оформившись в русле постструктуралистских идей, данный комплекс стал затем развиваться в сторону осознания себя как философии П. Тем самым он существенно расширил как сферу своего применения, так и воздействия. Если постструктурализм в своих исходных формах практически ограничивался относительно узкой сферой философско-литературных интересов, то П. сразу стал претендовать на выражение общей теории совр. иск-ва вообще и особой постмодернист. чувствительности, т. е. специфич. постмодернист. менталитета. В результате П. стал осмысляться как выражение "духа времени" во всех сферах человеческой деятельности: искусстве, социологии, философии, науке, экономике, политике и проч.

Проблема формирования П. и его функционирования в системе совр. зап. культуры затрагивает сферу, глобальную по своему масштабу, поскольку касается вопросов не столько мировоззрения, сколько мироощущения, т. е. ту область, где на первый план выходит не рациональная, логически оформленная философская рефлексия, а глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция совр. человека на окружающий его мир. При этом осмысление постструктуралистских теорий как концептуальной основы постмодернистской чувствительности — факт, хронологически более поздний по сравнению с временем возникновения постструктурализма и ставший предметом серьезного обсуждения среди зап. философов только с середины 80-х годов. Это новое понимание постструктурализма и привело к появлению философского течения П., пытающегося осмыслить различные аспекты постмодернистской чувствительности (Ж.-Ф. Лиотар, А. Меджилл, В. Вельш).

Одним из последствий выхода на теоретич. авансцену философского П. был пересмотр тех импульсов влияния, которые оказали существенное воздействие на сам факт формирования постструктурализма. Как собственно постмодернистский по своей природе стал рассматриваться такой влиятельный и распространенный в интеллектуальных кругах Запада феномен (наиболее отчетливо проявившийся в последние два десятилетия и лежащий на стыке литературы, критики, философии, лингвистики и культурологии), как феномен "поэтического языка" или "поэтического мышления". Именно "поэтическое мышление" и характеризуется совр. теоретиками П. как основной, фундаментальный признак постмодернистской чувствительности. Суть его заключается в том, что философы обращаются к самому способу худож., поэтич. постижения мысли. При

этом они заявляют, что только таким способом ее вообще можно выразить. Другим аспектом этого же явления служит тот факт, что критики и теоретики литературы выступают по преимуществу как философы, а писатели и поэты — как теоретики иск-ва.

Иск-во мн. совр. художников Запада отличается высокой степенью теоретич. рефлексии, что же касается художников, относимых к течению П., то практически все они одновременно выступают и как теоретики собств. творчества. Не в малой степени это обусловлено и тем, что специфика этого иск-ва такова, что оно просто не может существовать без авторского комментария. Все то, что называется "постмодернистским романом" Дж. Фаулза, Дж. Барта, А. Роб-Грийе, Р. Сьюкеника, Ф. Соллерса, Х. Кортасара и мн. других, представляет собой не только описание событий и изображение участвующих в них лиц, но и пространные рассуждения о самом процессе написания данного произв. Вводя в ткань повествования теоретич. пассажи, писатели постмодернистской ориентации нередко прямо апеллируют в них к авторитету Ролана Барта, Жака Дерриды, Мишеля Фуко и др. теоретиков постструктурализма и постмодернизма, заявляя о своей невозможности в "новых условиях" писать "по-старому", т. е. в традиционной реалистич. манере.

Говоря о литературоведческом П. как об особом направлении в критике, никогда не следует забывать, что на практике его представители скорее как правило, нежели как исключение, дополняют один вид деятельности другой. Так, романисты А. Роб-Грийе и Дж. Барт являются авторами авторитетных среди постмодернистов теоретич. книг, а "чистые" теоретики М. Бланшо и У. Эко — создателями худож. произв.; итал. семиотик и постмодернист У. Эко — автор "хрестоматийного" постмодернистского романа "Имя розы" и не менее популярного романа "Маятник Фуко". Подобный симбиоз литературоведческого теоретизирования и худож. вымысла можно объяснить и чисто практич. нуждами писателей, вынужденных объяснять читателю, воспитанному в традициях реалистич. иск-ва, почему они прибегают к непривычной для него форме повествования. Однако проблема гораздо глубже, поскольку эссенциальность изложения, касается ли это худож. литературы, или литературы философской, литературоведческой, критической и т. д., вообще стала знаменем времени, и тон здесь с самого

начала задавали такие философы, как Хайдеггер, Бланшо, Деррида и др.

Эта модель "поэтического осмысления" любого культурного текста и стоящей за ним действительности сложилась в специфич. условиях глобального мировоззренч. кризиса, типичного для самоощущения совр. зап. творч. интеллигенции. Теоретики П. постоянно подчеркивают кризисный характер постмодернистского сознания, считая, что своими корнями оно уходит в эпоху ломки естественно-научных представлений рубежа XIX—XX вв. (или глубже), когда был существенно подорван авторитет как позитивистского научного знания, так и рационалистич. обоснованных ценностей бурж. культурной традиции. Сама апелляция к здравому смыслу, столь типичная для критич. практики идеологии Просвещения, стала рассматриваться как наследие "ложного сознания" бурж. рационалистичности. В результате все то, что называется "европейской традицией" воспринимается постмодернистами как традиция рационалистич., или, вернее, буржуазно-рационалистич., и тем самым как неприемлемая.

Отсюда и общее ощущение кризисности. В частности, амер. исследователь А. Меджилл выявляет в качестве существенного признака общей направленности мысли Ницше, Хайдеггера, Фуко и Дерриды тот фактор, что все они — мыслители кризисного состояния западноевропейской культуры и в данном отношении служат выразителями модернистского и постмодернистского сознания: "Кризис как таковой — настолько очевидный элемент их творчества, что вряд ли можно оспаривать его значение" (137, с. XIII). Раскрывая смысл понятия "кризис" исследователь пишет: "Это утрата авторитетных и доступных разуму стандартов добра, истины и прекрасного, утрата, отягощенная одновременно потерей веры в божье слово Библии" (там же, с. XIV).

Отказ от рационализма и осененных традицией и религией веры в общепризнанные авторитеты, сомнение в достоверности научного познания, т. е. картины мира, основанной на данных естественных наук, приводит постмодернистов к *эпистемологической неуверенности*, убеждению, что наиболее адекватное постижение действительности доступно не естественным и точным наукам или традиционной философии, опирающейся на систематич. формализованный понятийный аппарат логики с ее строгими законами взаимоотношения посылок и следствий, а интуитивному "поэтическому мышлению" с его ассоциативно-

стью, образностью, метафоричностью и мгновенными откровениями инсайта. Причем эта точка зрения получила распространение не только среди представителей гуманитарных, но также и естественных наук: физики, химии, биологии и т. д. Это специфич. видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, "мира децентрированного" предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов, и получило определение постмодернистской чувствительности.

Практически все теоретики П. отмечают то значение, к-рое имел для становления их концепций труд Ж.-Ф. Лиотара "Постмодернистский удел" (130). Точка зрения Лиотара заключается в том, что "если все упростить до предела, то под "постмодернизмом" понимается недоверие к "метарассказам" (там же, с. 7). "Метарассказом" он обозначает все те "объяснительные системы" к-рые, по его мнению, организуют бурж. общество и служат для него средством самооправдания: религию, историю, науку, психологию, иск-во (иначе говоря, любое "знание"). Для франц. исследователя "век постмодерна" в целом характеризуется эрозией веры в "великие метаповествования" в "метарассказы" легитимирующие, объясняющие и "тотализирующие" представления о реальности. Сегодня мы являемся свидетелями раздробления, расщепления "великих историй" и появления множества более простых, мелких, локальных "историй-рассказов" Смысл этих "крайне парадоксальных" по своей природе повествований — не узаконить, не легитимизировать знание, а "драматизировать наше понимание кризиса" Характеризуя науку постмодерна, Лиотар заявляет, что она занята "поисками нестабильностей"; например, "теория катастроф" Рене Тома прямо направлена против понятия "стабильная система" Детерминизм сохраняется только в виде "маленьких островков" в мире всеобщей нестабильности, когда все внимание концентрируется на "единичных фактах", на "несоизмеримых величинах" и "локальных" процессах (130, с. 95).

В результате господствующим признаком культуры "эры постмодерна" оказывается эклектизм, к-рый является нулевой степенью общей культуры... Становясь китчем, искусство способствует неразборчивости вкуса. Художники, владельцы картинных галерей, критика и публика толпой стекаются туда, где "что-то происходит" Однако истинная реальность этого "что-то происходит" — это реальность денег: при отсутствии

эстетических критериев оказывается возможным и полезным определять ценность произведений искусства по той прибыли, которую они дают. Подобная реальность примиряет все, даже самые противоречивые тенденции в искусстве, при условии, что эти тенденции и потребности обладают покупательной способностью" (129а, с. 334-335).

Важную, если не ведущую роль в поддержке этого "познавательного эклектизма" играют средства массовой информации, или, как их называет Лиотар, "информатика", которая, пропагандируя гедонистич. отношение к жизни, закрепляет состояние бездумного потребительского отношения к иск-ву. В этих условиях, практически по единогласному мнению теоретиков П., для "серьезного художника" возможна лишь одна перспектива — воображаемая деконструкция "политики языковых игр" позволяющая понять "фиктивный характер" языкового сознания. Отсюда и специфика иск-ва постмодерна, к-рое "выдвигает на передний план непредставимое, неизобразимое в самом изображении... Оно отказывается утешаться прекрасными формами, консенсусом вкуса. Оно ищет новые способы изображения, но не для того, чтобы получить от них эстетическое наслаждение, а для того, чтобы с еще большей остротой передать ощущение того, что нельзя представить. Постмодернистский писатель или художник находится в положении философа: текст, который он пишет, произведение, которое он создает, в принципе не подчиняется заранее установленным правилам, ему нельзя выносить приговор, не подлежащий обжалованию, применяя к нему общеизвестные критерии оценки. Эти правила и категории и есть как раз то, что ищет само произведение искусства" (129а, с. 340-341).

Отталкиваясь от концепций Лиотара и амер. теоретика И. Хассана, голл. исследователь Д. Фоккема попытался спроецировать мировоззренч. предпосылки П. на его худож. стилистику. П. для него — это прежде всего особый "взгляд на мир", "продукт долгого процесса секуляризации и дегуманизации" (81, с. 81). Если в эпоху Возрождения, по его мнению, возникли условия для появления концепции антропологич. универсума, то в XIX и XX вв. под влиянием наук — от биологии до космологии — стало все более затруднительным защищать представление о человеке как о центре космоса: "В конце концов оно оказалось несостоятельным и даже нелепым" (81, с. 82). Поэтому постмодернистский "взгляд на мир" характеризуется убеждением, что любая попытка сконструиро-

вать "модель мира" — как бы она ни оговаривалась или ограничивалась "эпистемологическими сомнениями" — бессмысленна. Создается впечатление, пишет Фоккема, что художники-постмодернисты считают в равной мере невозможным и бесполезным пытаться устанавливать какой-либо иерархический порядок или какие-либо системы приоритетов в жизни. Если они и допускают существование модели мира, то основанной лишь на "максимальной энтропии", на "равновероятности и равноценности всех конститутивных элементов" (там же, с. 82-83).

Одним из наиболее распространенных принципов определения специфики иск-ва П. является подход к нему как к своеобразному худож. коду, т. е. своду правил организации "текста" худож. произведения (под "текстом" с семиотич. т. з. подразумевается семантич. и формальный аспект любого произв. иск-ва, поскольку для того, чтобы быть воспринятым, оно должно быть "прочитано" реципиентом). Трудность этого подхода заключается в том, что П. с формальной т. з. выступает как иск-во, сознательно отвергающее всякие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией. Поэтому в качестве основополагающего принципа организации постмодернистского текста Д. Фоккема называет понятие *нонселекции*, феномен которой неоднократно отмечался и др. исследователями (например, Д. Лоджем, И. Хассаном и др.).

Мировоззренч. противоречивость художников-постмодернистов, их попытки передать свое восприятие хаотичности мира сознательно организованным хаосом худож. произв., скептич. отношение к любым авторитетам и как следствие — иронич. их трактовка, подчеркивание условности худож.-изобразительных средств литературы ("обнажение приема") абсолютизируются постмодернистской критикой, превращаются в осн. принципы художественности как таковой и переносятся на всю мировую литературу. Познавательный релятивизм теоретиков П. заставляет их с особым вниманием относиться к проблеме "авторитета письма", поскольку в виде текстов любой историч. эпохи он является для них единственной конкретной данностью, с к-рой они готовы иметь дело. Этот "авторитет" характеризуется ими как специфич. власть языка худож. произв., способного своими внутренними (например для литературы — чисто риторическими) средствами создать самодовлеющий мир *дискурса*.

Этот "авторитет" текста, не соотношенный с действительностью, обосновывается исключительно "интертекстуально" (т. е.

"авторитетом" др. текстов), иными словами — имеющимися в исследуемом тексте ссылками и аллюзиями на др. тексты, уже приобретшие свой авторитет в результате закрепившейся в рамках определенной культурной среды традиции воспринимать их как источник безусловных и неоспоримых аксиом. В конечном счете, "авторитет" отождествляется с тем набором риторич. или изобразительных средств, при помощи к-рых автор данного текста создает специфич. "власть письма" над сознанием читателя.

Однако эта "власть письма" крайне относительна, и любой художник, по мысли постмодернистов, ощущая ее относительность, все время испытывает, как пишет Э. Сейд, чувства смущения, раздражения, досады, вызванные "сознанием собственной двусмысленности, собственной ограниченности царством вымысла и письма" (158, с. 34). Отсюда и постулируемая всеми теоретиками П. неизбежность "пародийного модуса повествования" как единственно возможной экзистенциальной позиции серьезного художника.

При анализе иск-ва П. все его теоретики указывают, что пародия в нем приобретает иное обличье и новую функции по сравнению с традиционной литературой. Так, Ч. Дженкс определяет гл. признак этого направления как "парадоксальный дуализм, или двойное кодирование, указание на который и содержит в себе его гибридное название "постмодернизм" (117, с. 14). Под "двойным кодированием" исследователь понимает присущее П. постоянное пародич. сопоставление двух (или более) "текстуальных миров", т. е. различных способов семиотич. кодирования эстетич. систем, чем, собственно, для него и являются разные худож. стили. Рассматриваемый в подобном плане П. выступает одновременно и как продолжение практики модернизма, и как его преодоление, поскольку он "иронически преодолевает" стилистику своего предшественника.

Основной корпус постмодернистской критики на данном этапе ее развития представляет собой исследования разл. способов повествовательной техники, нацеленной на создание фрагментированного дискурса, т. е. фрагментарности повествования. Д. Лодж, Д. Фоккема, Л. Хейман и др. (129, 81, 101) выявили и систематизировали многочисл. "повествовательные стратегии" "постмодернистского письма", т. е. сугубо условный характер худож. творчества. Именно благодаря этим

"повествовательным тактикам" литературы XX в., считает Хейман, была осуществлена глобальная ревизия традиционных стереотипов "наивного читателя" воспитанного на классич. романе XIX в., т. е. на традиции реализма. Эта антиреалистич. тенденция характерна практически для всех теоретиков П., стремящихся не только обобщить опыт авангардистской литературы XX в., но и пытающихся с позиций этой худож. традиции дать эстетич. переоценку всего предшествующего иск-ва, и прежде всего иск-ва реализма.

Совр. зап. исследователи, объясняя феномен возникновения П., связывают его в первую очередь с кризисом буржуазного сознания, особо подчеркивая тот факт, что именно буржуазность характера последнего и привела к краху его познавательных возможностей. Другой, не менее существенной причиной появления П. считается реакция на изменение общей социокультурной ситуации, в к-рой под воздействием масс-медиа стали активно формироваться стереотипы массового сознания. Этим фактором в значит. степени объясняется и эпатажный, и гротесковый характер П., пытающегося спародировать, иронически высмеять шаблоны тривиального иск-ва, порождающего стереотипы массового эстетич. сознания.

Взлет иск-ва П. в России (в самых разных его видах и родах: музыке, живописи, скульптуре, литературе и т. д.) заставляет с настороженностью относиться к попыткам свести этот феномен к кризису лишь одной конкретной формы общественного сознания. Очевидно, более правы те теоретики — У Эко и Д. Лодж, к-рые считают неизбежным появление подобного феномена при любой смене культурных эпох, когда происходит "слом" одной культурной парадигмы и возникновение на ее обломках другой. Причины подобной смены могут быть самыми разными: политич., социального, научно-технического и мировоззренч. плана. Другое дело, что совпадение их во времени усиливает болезненность восприятия этой ломки, кризисности самого существования человека. Ощущение исчерпанности старого и непредсказуемости нового, грядущие контуры к-рого столь невняты, что не обещают ничего определенного и надежного, и делают П., где этот настроенческий комплекс отразился явственнее всего, выражением "духа времени" конца XX в., очередным *fin de siècle*, вне зависимости от того, сколь массовым в литературе и иск-ве в целом или влиятельным в критике П. является на сегодняшний день.

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ — фр. SENSIBILITÉ POSTMODERNE, англ. POSTMODERN SENSIBILITY, нем. POSTMODERNE SENSIBILITÄT — термин *постструктурализма* и *постмодернизма*; специфич. форма мироощущения и соответствующий ей способ теоретич. рефлексии, характерные для научного мышления совр. литературоведов *постструктуралистско-постмодернистской* ориентации. Возникновение понятия П. Ч. связано с фактом переосмысления *постструктуралистских* теорий как отражения *постмодернистского* менталитета, ставшим предметом серьезного обсуждения среди зап. философов и культурологов с середины 80-х годов. Под П. Ч. понимают два рода явлений. Первым аспектом П. Ч. называют ощущение мира как хаоса, где отсутствуют какие-либо критерии ценностной и смысловой ориентации, мира, отмеченного, по утверждению теоретика *постмодернизма* И. Хассана, "кризисом веры" во все ранее существовавшие ценности. Первым провозвестником этой "эры пришествия *нигилизма*" является Ф. Ницше с его работой "Воля к власти" созданной в 1883—1888 гг. Теперь же, сто лет спустя, отмечает Хассан, "большинство из нас с горечью признают, что такие понятия, как Бог, Царь, Человек, Разум, История и Государство, некогда появившись, затем канули в Лету как принципы несокрушимого авторитета; и даже Язык — самое младшее божество нашей интеллектуальной элиты — находится под угрозой полной немощи, — еще один бог, не оправдавший надежд" (98, с. 442).

В худож. сознании эта форма П. Ч. привела к убеждению, считает голл. исследователь Д. Фоккема, что любая попытка сконструировать "модель мира" (в направлении чего двигалось иск-во *модернизма*), с точки зрения художников-*постмодернистов*, абсолютно бессмысленна, как бы она ни оговаривалась или ограничивалась *эпистемологической неуверенностью*. *Постмодернисты* полагают в равной мере невозможным и бесполезным пытаться устанавливать какой-либо иерархич. порядок или какие-либо системы приоритетов в жизни. Если они и допускают существование модели мира, то основанной лишь на "максимальной энтропии" на "равновероятности и равноценности всех конститутивных элементов" (81, с. 82-83). Фактически на уровне композиции *постмодернистский "взгляд на мир"* выразился в стремлении воссоздать хаос жизни искусственно организованным хаосом принципиально фрагментарного повествования. Согласно англ.

теоретика Д. Лоджу (129), гл. свойство текстов подобного типа заключается в том, что на уровне повествования они создают у читателя "неуверенность" в ходе его развития. Амер. критик А. Уайлд (176) выделяет другой существенный их признак — специфич. форму "корректирующей иронии" по отношению ко всем проявлениям жизни (см. *пастиш*).

Др. аспектом П. Ч., наиболее ярко проявившимся в сфере теории критики, является особая "манера письма", характерная не только для литературоведов, но и для мн. совр. философов и культурологов, к-рую можно было бы назвать "метафорической эссеистикой" Речь идет о феномене "поэтического мышления"

Связанный с кризисом рационализма и отождествлением его с "духом буржуазности" (традиция, восходящая в основном к аргументации М. Вебера), этот феномен обязан своим теоретич. оформлением прежде всего М. Хайдеггеру и его попытке обосновать свой отход от традиционной "классической модели западного философствования" авторитетом философско-эстетич. представлений восточного происхождения (102). Особую роль в системе доказательств позднего Хайдеггера играет поэтич. язык худож. произв., восстанавливающий своими намекающими ассоциациями "подлинный" смысл "первоначального слова" Ученый прибегает к технике словесно выраженного "намёка", т. е. к помощи не столько дискурсивно, логически обоснованной аргументации, сколько литературных, худож. средств, восходящих к платоновским диалогам и диалогам восточной дидактики, как они применяются в индуизме, буддизме и в чаньских текстах, где раскрытие смысла понятия идет (например в дзэновских диалогах- "коанах") поэтически-ассоциативным путем.

Нём. философом были восприняты даосские рассуждения об "истинной мудрости" как об отсутствии профанического знания, стиль философствования по ту сторону логич. мышления, любовь к парадоксу, интуитивизм, техника намёка и гротескной мысли, раскрытие смысла при помощи поэтич. ассоциаций, метафорически, и главное — представление об особой роли иск-ва как наиболее верного пути осмысления глубинных онтологич. и психологич. связей человека с миром вещей и миром идей.

Именно опора на худож. метод мышления стала формообразующей и содержательной доминантой той модели "поэтического мышления" к-рая легла в основу П. Ч. "Это мышление, — отмечает амер. исследователь Д. Хэллибертон, — вызвало инте-

рес не только у его (Хайдеггера — *И. И.*) коллег-философов Т. Адорно, О. Беккера, Ж. Дерриды, М. Дюфренна, М. Фуко. К. Ясперса, Э. Левинаса, М. Мерло-Понти и Ж.-П. Сартра, но и у таких культурологов, как М. Бензе, у социологов, таких как А. Шютц и Л. Гольдман, у писателей, таких как М. Бланшо. А. Мачадо, Дж. Ноллсон, О. Пас и У Перси" (95, с. VII). Хайдеггер как никто другой спровоцировал огромное количество дискуссий "о взаимоотношениях между философскими и литературными проблемами, между тем, что мы называем метафизическими, эпистемологическими или онтологическими вопросами, с одной стороны, и, — с другой, проблемами художественной презентации, формы и содержания, эстетической ценности" (там же, с. VIII). Особо отмечено влияние Хайдеггера на оформление литературной и эстетич. практики США и Великобритании, на деятельность представителей амер. *деконструктивизма*: П. де Мана, Р. Палмера, Дж. Риддлелла, У Спейноса и мн. др.

И. П. Ильин

РЕФЛЕКСИЯ — англ. REFLECTION, нем. REFLEKTION — термин *феноменологии*, обозначающий осознание собств. мыслей и переживаний. Обычно опыт осознания сознания субъекта проходит анонимно, внимание субъекта не направлено на этот опыт. "В бодрствующей жизни, — пишет Э. Гуссерль, — мы всегда заняты чем-то, — то этим, то тем, причем на низшей ступени — непсихическим; например, воспринимая, мы заняты восприятием ветряной мельницы, направлены на нее и только на нее, в воспоминании мы заняты воспоминаемым, в мышлении — мыслями, в чувственно-оценивающей жизни — соответственно, прекрасным или каким-либо иным образом ценным для нас, в волевом стремлении — целями или средствами... Только рефлексия, поворот взгляда от непосредственно тематического вводит как тему в поле зрения психическую жизнь... В рефлексивном восприятии и вообще опытным постижении она охватывается и сама становится темой разнообразных занятий" (7, с. 65). Р. как новое опытное постижение латентна, но может быть раскрыта благодаря Р. более высокого уровня. Феноменологический опыт есть Р., в к-рой становится доступным психическое в его собственной сущности. Р. как опытное самопостижение является методом последовательного феноменологич. самораскрытия и служит основой всякого другого опыта — постижения опыта Другого, опыта сообщества, природы, времени и т. п.

Самопостижение связано с концепцией *интенционально-сти*. Жизнь сознания всегда протекает как жизнь, конституирующая в себе смысл, и как жизнь, конституирующая смысл из смысла. Феноменологич. Р. принимает во внимание реальное значение душевных фактов, т. е. их физическое существование. Интенциональность в собственном Я, к-рая вводит в сферу чужого Я, и есть так называемое феноменологич. *вчувствование*.

Е. А. Цурганова

РЕЦЕПТИВНАЯ КРИТИКА, или ШКОЛА РЕАКЦИИ ЧИТАТЕЛЯ — англ. RECEPTIVE CRITICISM, OR READER-RESPONSE SCHOOL — амер. разновидность рецептивно-эстетич. теорий, получивших широкое распространение в 70-е годы в Западной Европе, особенно в Германии. Стала популярной в США с появлением работ Стэнли Фиша "Пораженный грехом: читатель в "Потерянном рае" (1967) и "Самопоглощаемые артефакты: восприятие литературы семнадцатого века" (1972). После публикации эссе "Литература в читателе: аффективная стилистика" (1970) (78, 77, 76) С. Фиш выдвинулся в число ведущих представителей критиков этой ориентации. Из европ. рецепционистов наиб. популярностью в США пользуется Вольфганг Изер, профессор ун-та в Констанце, и др. авторы программной антологии "Рецептивная эстетика": теория и практика" (1975) Х. Р. Яусс, Р. Варнинг, М. Риффатерр (1, 305).

Сторонники *рецептивной эстетики* выступают против "объективной" методологии формалистич. и структуралистской критики и поддерживают "субъективные" методы феноменологич. философии и психологии. Они исходят из утверждения, что в сознании человека существуют структуры, предопределяющие характер его восприятия и тем самым активно модифицирующие его представления об объектах. Произв. локализуется в сознании читателя в процессе чтения. Цель амер. Р. К. — точное описание последовательно развивающегося во времени восприятия читателем текста в процессе чтения, т. е. фиксация откликов сознания читателя в акте чтения. В противовес формалистич. неокритич. идее о произв. иск-ва как автономном объекте Р. К. вводит представление о лит. произв. как о процессе, создающемся в акте восприятия посредством чтения. Произв. получает свое значение лишь в результате взаимодействия печатного текста с работой воспринимающего его сознания читателя.

С. Фиш видит смысл лит. произв. не в той информации, к-рую читатель получает при ассимиляции "референтного поля" произв. (т. е. поля соотнесения его с реальной действительностью) или при нахождении обозначающего, соответствующего каждому обозначаемому, но в том впечатлении, к-рое возникает у читателя в процессе чтения, в той деятельности, к-рую вызывает у него язык произведения. Критику следует сосредоточиться на форме этого впечатления; предметом описания должна стать "структура читательского впечатления, а не какая-либо другая" Когда читатель сталкивается с трудным для понимания или допускающим различные толкования текстом, он просто "заставляет" его что-то обозначать. Сам процесс чтения становится т. о. обозначающим, к к-рому читатель-критик должен подыскать обозначаемое. Приняв эту точку зрения, критик перестает относиться к лит. произв. как к чему-то законченному, обладающему определенной формой.

С. Фиш считает, что если значение произв. локализуется в читательском восприятии и непосредственно связано с опытом читающего субъекта, то форма произв. есть форма этого восприятия. Положение о дуализме формы и содержания сменяется у Фиша "монистическим" утверждением, согласно к-рому читательское восприятие значению форме. С. Фиш настаивает на временном принципе формы, равно как и значения произв.: значение и форма совпадают во времени с читательским восприятием.

Сосредоточивая внимание на эффектах, возникающих в процессе чтения, производя "анализ последовательных реакций читателя на слова по мере их появления во времени" (76, с. 127), "аффективный стилист" якобы может избежать основной ошибки, к-рая свойственна формалистич. подходу, а именно, ошибки превращения "временного опыта в пространственный" Этим утверждением С. Фиш пытается опровергнуть неокритич. концепцию *пространственной формы*. Ретроспективная объективация лит. композиции для него — иллюзия, поскольку произв. как бы "исчезает" в читательском восприятии. "В основе метода лежит анализ временного потока возникающих при чтении впечатлений, при этом имеется в виду, что читатель реагирует именно на этот поток, а не на все высказывание в целом" (76, с. 127). Вместо окончательной ретроспективной оценки прочитанного произв. к-рая служила исследователям др. направлений основой для последующих критич. размышлений, Фиш предлагает опираться на постоянно меняющийся

результат сознания, что именно и характеризует всякий процесс чтения. Фиш полагает, что отклик читателя на произв. возникает внутри "регулирующего организующего механизма, к-рый предшествует вербальному опыту" (76, с. 143). Этот механизм он понимает как систему внутренних правил, позволяющих читателю приписывать семантическ. значение каждой лексич. единице текста в соответствии с собственным контекстом. Однако и этот контекст, т. е. жизненный опыт писателя, включая сумму его знаний, Фиш интерпретирует прежде всего как "запас языкового опыта" к-рый только один и определяет возможность выбора и, следовательно, ответа. Т. о., временной характер процесса чтения, к-рый при поверхностном рассмотрении кажется главным в системе Фиша, уступает место осведомленности читателя: "Временной поток всецело зависит от тех знаний, к-рыми обладает читатель; только принимая во внимание их взаимодействие с временным аспектом, необходимым для верного восприятия вербального ряда, можно предугадать возникающую реакцию" (76, с. 143). Смысл произв. выявляется только тогда, когда поток чтения регулируется чем-то другим, находящимся вне системы координат текста, а именно — матрицей возможных ассоциаций, к-рая и является конечным носителем смысла. Смысл произв. отыскивается, т. о., в тех впечатлениях, к-рые теперь рассматриваются как сумма предшествующих моменту чтения эпизодов из жизни читателя. Впечатления — это и есть реакция читателя; сигналы текста возбуждают механизмы порождения ассоциаций.

Введение такого понятия, как предшествующие знания, ставит как форму, так и содержание худож. произв. в зависимость от внетекстуальных и субъективных факторов. Такая позиция соответствует тому процессу чтения, к-рый и описывает феноменологич. критика. Последовательно заменяя фрагментарный подход "гармоничным" "целостным" в к-ром все осознается как происходящее одновременно и во всеобщей взаимосвязи, "читатель постепено приобретает внутреннее видение мира, причем кульминация наступает тогда, когда реальный, состоящий из разрозненных частей мир превращается в символ обитания его создателя" (77, с. 3), становится образом сознания читателя. Смысл текста можно осознать как собств. сознание.

Процесс чтения Фиш сводит к цепи озарений, к-рые возникают после прочтения каждого очередного отрывка текста, заключающего в себе какое-то суждение. Такое в высшей степени личное восприятие текста подразумевает, что эта цепь

озарений зависит от имеющихся в произв. суждений и, следовательно, от объективно существующего языка произведения. Отсюда в свою очередь следует вывод и о существовании произв. с его внешними признаками, такими, как начало и конец, рамками к-рых ограничены факты, ставящие вопросы и предполагающие ответы. Однако озарения, моменты интуитивного постижения каких-то истин наступают лишь в паузах, возникающих в процессе чтения. В эти моменты из постороннего наблюдателя, к-рый получает отфильтрованную (через язык и логику) информацию, читатель превращается в человека, видящего произв. изнутри. Благодаря возникшей связи, явления реальности предстают перед ним в новом свете. "Повествование и его формы уходят из читательского поля зрения, оставляя его лицом к лицу с действительностью" (76, с. 127). Понятие референтности, соотношенности предмета с реальной действительностью, теперь возникает в виде конечного смысла произведения; все предложения вновь обретают свое значение, поскольку они либо подтверждают, либо отрицают нашу способность интуитивно понять мир. Рассудок же приводит свои собств. представления в соответствие с вновь обретенным смыслом с помощью языка.

В теории Фиша ощутимо сказывается дихотомия интуитивного и рационального логич. познания. В его работах мысль развивается по двум противоречащим друг другу направлениям. Одно из них подчеркивает непосредственность читательского контакта с объектом познания и сохраняет связь с содержанием (в трактовке Фиша — темой) произв. и его языком; согласно др. направлению, содержание и рациональное, объективное начало, к-рое оно представляет, перестает существовать в той деятельности воспринимающего сознания, к-рую оно вызвало. Ощутима тенденция критика поместить реальное, внешнее внутрь читателя, объявить его свойством сознания. Хотя внешне текст представляется "серией хорошо выверенных аргументов, логически обоснованных посылок, доказательств и заключений, читатель получает изнутри совсем иное представление о тексте, на формирование к-рого эти внешне признаки не оказывают решающего влияния" (77, с. 280).

Такая "внутренне-внешняя структура" и свидетельствует, по Фишу, о двух способах познания, рассудочном и интуитивном, к-рым в процессе чтения поочередно переходит читатель. Содер-

жание произв. остается, но только в форме самораскрывающегося видения, при этом понятие "я" или противопоставление истинного содержания тексту возникает лишь в языковых паузах. Различие между внутренним и внешним является, т. о., продуктом языка. Озарение, внутреннее постижение объекта полностью заменяет язык. Читатель выявляет смысл произв. в результате внутреннего видения, вызванного внешним проявлением текста.

Точно так же, как при чтении читатель выходит у Фиша за рамки языка и поднимается на более высокий уровень субъективности, когда все, что было снаружи, помещается внутрь его, точно так же критик-Фиш в свете им самим созданной системы созерцает свой собств. процесс *интерпретации*. Не существует выбора между объективностью и интерпретацией, но есть выбор между осознанной и еще не осознанной интерпретацией. Именно эту осознанность он утверждает для себя.

Е. А. Цурганова

РИЗОМА — фр. RHIZOME — специфич. форма корневища, не обладающая четко выраженным центральным подземным стеблем. Термин *постструктурализма* и *постмодернизма*, разработан в кн. Ж. Делеза и Ф. Гваттари "Ризома" (1974) (61). Введен франц. исследователями в противовес понятию *структура* как четко систематизированному и иерархически упорядочивающему принципу организации природных, социальных, научно-логич. и культурных явлений.

Используя метафору Р., Делез и Гваттари попытались дать представление о взаимоотношении различий как о запутанной корневой системе, в к-рой неразличимы отдельные отростки, и побеги и волоски к-рой, регулярно отмирая и заново отрастая, находятся в состоянии постоянного обмена с окружающей средой, что якобы "парадигматически" соответствует совр. положению действительности. Р. вторгается в чужие эволюционные цепочки и образует "поперечные связи" между "дивергентными" линиями развития. Она порождает несистемные и неожиданные различия, неспособные четко противопоставляться друг другу по наличию или отсутствию какого-либо признака. Тем самым, концепция "различия" теряет свое онтологич. значение, к-рое оно имело в доктрине *структурализма*, символизируя собой принцип бинаризма. На этом основании Делез и Гваттари постулируют тождество "плюрализм-монизм", объявляя его "магической формулой", где различие

поглощается недифференцированной целостностью и утрачивает свой маркированный характер.

Примечательно, что Р. стала рассматриваться как эмблематич. фигура худож. практики постмодернизма. В частности, итал. теоретик постмодернизма У. Эко, создавший самый популярный и "эталонный" образец постмодернистского романа "Имя розы" (1980) и написавший не менее известное к нему послесловие "Заметки к роману "Имя розы" (1983), охарактеризовал Р. как прообраз символич. лабиринта, характерный для менталитета постмодернизма, и отметил, что руководствовался этим образом, когда создавал свое произв.

И. П. Ильин

СУБЪЕКТИВНАЯ КРИТИКА — англ. SUBJECTIVE CRITICISM — понятие школы критиков Буффало, введено Д. Блейхом. С. К. "утверждает, что наиболее сильные человеческие побуждения заключены в его стремлении понять себя, и простейший путь к этому пониманию — осознание собственной языковой системы как посредника сознания и средства самовыражения" (48, с. 43). С. К. фиксирует тенденцию превращения феноменологич. критики в вариант "психологического структурализма", подчеркивает мысль о том, что ментальное функционирование в целом находится в непосредственной зависимости от языка. "Речь есть символическая трансформация опыта человека" Понять язык человека значит понять его ум. В акте лит. критики исследователь манифестирует себя. Здесь ощущима полемика с "новой критикой", рассматривающей язык лишь как медиум.

Блейх осознает трудности, состоящие в том, что язык является одновременно и объектом знания, и средством его выражения. Различие между "символизацией" и "ресимволизацией" (см. *субъективная парадигма*) определяется им как различие между использованием языка как простой денотации и суждением; "идея ресимволизации — это одновременно объяснение языка и объяснение объяснения" Из всех способов символич. выражения язык требует наименьшего специального интерпретационного мастерства. Отклик читателя — это символизация им текста, ресимволизация отклика — это его *интерпретация*. В акте критики, т. о., происходит интерпретация интерпретации. Непосредственный мотив для возникновения интерпретации — отклик читателя.

Поскольку язык формирует и определяет сознание читателя, новый опыт входит в его сознание как новая языковая система. "Познание языка и литературной продукции другого ума (автора — *Е. Ц.*) базируется на знании своего собственного языка" (48, с. 263).

При записи своего отклика на произв. читатель преследует цель зафиксировать восприятие читаемого в виде спонтанных проявлений этого восприятия: неожиданных чувств, ассоциаций, воспоминаний, мыслей, аффектов. Запись реакции на читаемое произв. требует отказа от привычных аналитич. навыков. Опыт чтения, как сон или воспоминания, в основе своей аморфен. Запись его, по Блейху, — это неизбежная символизация, оформление воспринимаемого. Осознание опыта чтения — это обязательный перевод его в словесную форму. Лишь такое артикуляционно-графич. выражение своей реакции на произв. дает возможность познать и понять эту реакцию. "Основополагающий момент в записи отклика — это переход объективирующей способности ума с символического объекта на себя, на субъект" (48, с. 167).

Все читательские интерпретации трактуются как конструирование нового знания; знания именно конструируются, а не раскрываются, не берутся готовыми в процессе читат. деятельности. В акте анализа собств. реакции на прочитанное читатель должен выбрать наиболее значимые аспекты и быть предельно объективным, как будто эти записи принадлежат не ему. Самая трудная часть анализа — избежать рассудочного подхода в понимании своего отклика.

С. К. утверждает, что если объект внимания символичен, то попытка объяснить этот объект — неизбежно субъективная реконструкция нашего собственного восприятия объекта; сконструировать литературное значение — значит объяснить спонтанное восприятие и средства понимания его в одном и том же акте.

Е. А. Цурганова

СУБЪЕКТИВНАЯ ПАРАДИГМА — англ. SUBJECTIVE PARADIGM — термин школы критиков Буффало, введен Д. Блейхом. С. П. — это модель сознания, познающего худож. произв., она определяет объект знания как непосредственно зависящий от познающего субъекта. Объяснение объекта рассматривается как принадлежащее субъекту и зависимое от него. "Одна из наиболее важных причин формулирования

субъективной парадигмы, — пишет Блейх, — наблюдение, что субъективность является эпистемологическим условием деятельности каждого человека" (48, с. 264).

Познание человеком себя в процессе чтения проходит несколько стадий. Первичный ментальный акт, в котором происходит оформление элементарных идей, возникающих на основе чтения, Блейх называет "символизацией" и считает эту деятельность филогенетической. Символизация имеет место в процессе идентификации, опознания человеком своего опыта. Следующая ступень отражает потребность читателя объяснить первые акты его восприятия произв. Блейх называет эту ступень "ресимволизацией" "Ресимволизация" объясняет действительность, концептуализируя символич. объекты (в том числе худож. произв. — Е. Ц.) и значения в терминах субъективных мотивов" (48, с. 264). Следующая ступень в поэтапном формировании ментальных действий читателя — выявление мотивировок "ресимволизаций" Эта ступень именуется *интерпретацией*. В акте интерпретации читатель объясняет себе воздействие произв. и добивается понимания этого воздействия. Интерпретация не декодирующий или аналитич. процесс, это синтез нового значения, базирующийся, как правило, на отрицании общепринятых значений текста и утверждении субъективного, обусловленного неповторимостью индивидуального опыта, отклика в процессе восприятия данного текста. Контрастным по отношению к интерпретации считается акт "критики" Он определяется как толкование, объяснение суждения, высказанного по поводу того, как понято сконструированное с помощью "ресимволизации" значение.

Е. А. Цурганова

ТЕЛЕСНОСТЬ — англ. CORPORALITY, CORPOREALITY, BODINESS — понятие постструктурализма и постмодернизма, не получившее однозначной терминологич. фиксации и именуемое по-разному у разл. теоретиков. Является побочным следствием общей сексуализации теоретич. и эстетич. сознания Запада и служит одним из концептуальных обоснований деперсонализации субъекта.

Если классич. философия разрывала дух и плоть, конструируя в "царстве мысли" автономный и суверенный трансцендентальный субъект как явление сугубо духовное, резко противостоящее всему телесному, то усилия мн. влиятельных мыслителей современности, под непосредственным воздействием к-рых

и сложилась постструктуралистско-постмодернистская доктрина, были направлены на теоретич. "сращивание" тела с духом, на доказательство постулата о неразрывности чувственного и интеллектуального начал. Эта задача решалась путем "внедрения" чувственного элемента в сам акт сознания, утверждения невозможности "чисто созерцательного мышления" вне чувственности, к-рая объявляется гарантом связи сознания с окружающим миром.

В результате было переосмыслено и само представление о "внутреннем мире" человека, поскольку с введением понятия "телесности сознания" различие между "внутренним" и "внешним" оказывалось "снятым" по крайней мере, в теории. Это довольно распространенная фантастицистская совр. философско-литературоведческой рефлексии, породившая целый "веер" самых разл. теоретич. спекуляций. Достаточно вспомнить "феноменологическое тело" М. Мерло-Понти как специфич. вид "бытия третьего рода" обеспечивающего постоянный диалог человеческого сознания с миром и благодаря этому чувственно-смысловую целостность субъективности. Для Мерло-Понти источник любого смысла кроется в человеческом одушевленном теле, одухотворяющем миры и образующем вместе с ними "коррелятивное единство"

В этом же ряду находятся "социальное тело" Ж. Делеза, "хора" как выражение телесности "праматери-материи" Ю. Кристевой и, наконец, "тело как текст" Р. Барта ("Имеет ли текст человеческие формы, является ли он фигурой, анаграммой тела? Да, но нашего эротического тела") (39, с. 72) — это лишь только немногие, хотя, возможно, и самые влиятельные примеры того литературоведческого теоретизирования, на к-рые обычно ссылаются совр. зап. критики и под воздействием к-рых формируется сегодняшняя наука о литературе в ее постструктуралистско-постмодернистском варианте. Далеко не последнюю роль в разработке этой концепции сыграл и М. Фуко.

Введение принципа "телесности" повлекло за собой (или, вернее, усилило и без того давно проявившиеся) три тенденции. Во-первых, "растворение" автономности и суверенности субъекта в "актах чувственности", т. е. в таких состояниях сознания, к-рые находятся вне власти волевого и рационального начала. Во-вторых, акцентирование аффективных сторон чувственности обусловило обостренный интерес к патологич. ее аспекту. И, наконец, сексуальность как наглядно-концентрированное

проявление чувственности выдвинулась на первый план практически у всех теоретиков постструктурализма и постмодернизма и стала заметно доминировать над всеми остальными ее формами. В принципе этим можно объяснить и тот интерес к литературе "отрицательных аффектов" (де Саду, Лотреамону, Арто, Жене и проч.), к-рый демонстрирует совр. литературоведение в его постмодернистском варианте. Несомненно также, что сама концепция сексуализированной и эротизированной телесности формировалась в русле фрейдистских и неопрейдистских представлений.

Роль Фуко в развитии концепции "телесности" заключается в том, что он стремился доказать непосредственную взаимообусловленность социальных и телесных практик, формирующих, по его мнению, исторически различные виды телесности. Главное, что он попытался обосновать в первом томе "Истории сексуальности" (1976) (84), — это вторичность и историчность представлений о сексуальности. Для него она не природный фактор, не "естественная реальность", а "продукт", следствие воздействия на обществ. сознание системы постепенно формировавшихся дискурсивных и социальных практик, в свою очередь явившихся результатом развития системы надзора и контроля над индивидом. По Фуко, эмансипация человека от деспотич. форм власти, сам факт складывания его субъективности является своеобразной формой "духовного рабства" поскольку "естественная" сексуальность человека сформировалась под воздействием феномена "дисциплинарной власти"

Ученый утверждает, что люди обрели сексуальность как факт сознания только с конца XVIII столетия, а секс — начиная с XIX в., до этого у них было всего лишь понятие плоти. При этом формирование сексуальности как комплекса социальных представлений, интериоризированных в сознании субъекта, Фуко связывает с зап.-европ. практикой исповеди-признания, к-рую он понимает очень широко. Для него и психоанализ вырос из "институционализации" исповедальных процедур, характерных для зап. цивилизации.

В частности, в Средние века священники, считает Фуко, во время исповеди интересовались лишь сексуальными проступками людей, так как в общественном сознании они связывались исключительно с телом человека. Начиная с Реформации и Контрреформации "дискурс сексуальности" приобрел новую форму: священники стали исповедовать своих прихожан не только в делах, но и в помыслах. В результате чего и сексуаль-

ность стала определяться в терминах не только тела, но и ума. Возникший дискурс о "греховных помыслах" помог сформировать как и само представление о сексуальности, так и способствовал развитию интроспекции — способности субъекта к наблюдению за содержанием и актами собственного сознания. Формирование аппарата самосознания и самоконтроля личности способствовало повышению уровня его субъективности, самоактуализации "Я-концепции" индивида.

Т о., сексуальность предстает как факт историч. становления человека, причем человека современного, как неотъемлемая часть его мышления, как конечное проявление все той же "телесности сознания". Столь исторически позднее возникновение представлений о сексуальности обусловило, по Фуко, относительно недавнее появление "современного человека" якобы возникшего на исходе XVII столетия и при "изменении основных установок знания" его породивших, способного так же быстро исчезнуть: "Если эти установки исчезнут так же, как они возникли, если какое-нибудь событие (возможность к-рого мы можем лишь предвидеть, не зная пока ни его формы, ни облика) разрушит их, как разрушилась на исходе XVIII в. почва классич. мышления, тогда — в этом можно поручиться — человек изгладится как лицо, нарисованное на прибрежном песке" (84а, с. 398).

И. П. Ильин

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ — англ. PHENOMENOLOGY, нем. PHÄNOMENOLOGIE, фр. PHENOMÉNOLOGIE — одно из наиболее влиятельных философских течений XX столетия. Основатель феноменологии — нем. философ-идеалист, математик Эдмунд Гуссерль (1859—1938), стремившийся превратить философию в "строгую науку" посредством феноменологич. метода. Его ученики Макс Шелер, Герхард Гуссерль, Мартин Хайдеггер, Роман Ингарден внедрили феноменологич. принципы в этику, социологию, юриспруденцию, психологию, эстетику, литературоведение. Феноменологич. школы в литературоведении во второй половине XX в. представляют не меньший интерес, чем в первые два его десятилетия, когда стало возможным выявление их в иск-ве и худож. практике. Ф. близок экзистенциализм, к-рый, став наиболее влиятельным направлением в западноевроп. культуре после второй мировой войны, в той же мере основывался на феноменологии Гуссерля, как и на философии Кьеркегора.

Согласно определению Гуссерля, Ф. обозначает дескриптивный философский метод, установивший в конце прошлого столетия априорную психологич. дисциплину, оказавшуюся способной создать базис для построения всей эмпирич. психологии. Кроме того, он считал Ф. универсальной философией, на основе к-рой может быть произведена методологич. ревизия всех наук. Гуссерль полагал, что его метод является ключом к познанию сущности вещей. Он не разделял мир на явление и сущность. Анализируя сознание, он исследовал субъективное познание и его объект одновременно. Для Ф. Гуссерля не существовало дуализма "внешней" и "внутренней" реальности. Объект — это активность самого сознания; форма этой активности — интенциональный акт, *интенциональность*. *Интенциональность* — конституирование объекта сознанием — ключевая концепция Ф.

Первая попытка применить Ф. к философии иск-ва и литературоведению была предпринята В. Конрадом в 1908 г. Конрад считал предметом феноменологич. исследования "эстетический объект" и отграничивал его от объектов физического мира. Системное развитие феноменологич. эстетика получила в раб. Рудольфа Одебрехта и Морица Гейгера в конце 20-х годов. Своей задачей они ставили исследование интенционального эстетич. опыта чистого сознания, к-рое не является сознанием отдельного индивидуума, а имеет трансцендентный характер и познает эстетич. ценности непосредственно. Произведение иск-ва для них — интенциональный объект *эстетического опыта*.

Следующая важная ступень в истории Ф. — деятельность польск. ученого Р. Ингардена. В качестве объекта исследования Ингарден выбрал лит. произв., интенциональный характер к-рого, в соответствии с теорией Гуссерля, он считал очевидным. Интересы Ингардена фокусировались гл. образом на способе существования произв. иск-ва, созданного интенционально. Ингарден стремился показать, что структура лит. произв. есть одновременно способ его существования и его сущность (библ. к ч. I, 193-196).

Для экзистенциалистского варианта феноменологич. подхода к литературе характерно перенесение акцента с "трансцендентной субъективности" на "человеческое существование" Ф. в своем гуссерлианском варианте стремилась быть наукой. Экзистенциалисты, и прежде всего Хайдеггер, зачастую подменяли традицию логич. методологич. исследований

интуитивными выкладками. Наиболее значит. кн. М. Хайдеггера "Бытие и время" 1927 (102) оказала заметное влияние на франц. экзистенциализм. Если феноменологическая редукция Гуссерля, дававшая возможность исследовать "чистые сущности" данные в трансцендентном сознании, вела его к чистому сознанию, сущностью к-рого был конституитивный акт, интенциональность, то Хайдеггер обратил чистое сознание в тип экзистенциального "примитивного сознания". Однако его метод базируется не на архетипной психологии К. Юнга, а на иррационально-мистич. понимании интуиции.

К. Ясперс имел отдаленный контакт с теорией иск-ва и литературы. Он рассматривал вопросы иск-ва на трех уровнях: спиритуально-психологическом, экзистенциально-метафизическом и универсально-логическом. Именно на этом последнем уровне возникали проблемы яз. иск-ва и литературы. Э. Штайгер наиболее полно использовал феноменолого-экзистенциальную ориентацию в исследовании лит. творчества в кн. "Время как воображение поэта" (1939). Монография В. Кайзера "Произведение словесного искусства" (1938) продолжила исследования литературы в этом направлении. Дж. Пфайфер, популизатор творчества Хайдеггера, Ясперса и М. Гейгера, в дисс. 1931 г. дал определение феноменологич. семантич. метода исследования.

Осн. принципом германского феноменолого-экзистенциалистского подхода к литературе является рассмотрение худож. произв. как замкнутого в себе и "совершенного" выражения человеком своих представлений. Согласно этой концепции, произв. иск-ва выполняет свое назначение самим фактом своего существования, оно вскрывает основы человеческого существования. Указывается, что произв. иск-ва не должно и не может иметь иной цели, кроме онтологическо-эстетической. Отличит. чертой франц. философов иск-ва является то, что они придерживаются более строгой в научн. отношении методологии и гораздо более рациональны в подходе к произв. иск-ва (М. Дюфрени, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти).

Методологич. принципы феноменологич. анализа лит. произв. базируются на утверждении, что Ф. — дескриптивный научный метод, рассматривающий феномен вне контекста, исходя из него самого. Сложные феномены препарируются на отдельные составные части, уровни, пласты, тем самым выявляется структура феномена. Феноменологич. описание и раскры-

тие структуры составляет первую методологич. ступень в исследовании лит. произв. *Дескриптивный* и *структурный* анализ приводят феноменологов к онтологич. исследованию феномена, к-рый останавливает познание на себе самом. Применение онтологии в лит. исследованиях составляет второй важнейший аспект феноменологич. подхода к литературе. Третий существенный вопрос феноменологич. подхода связан с выявлением отношения произв. иск-ва к реальности, т. е. с выявлением роли причинности в феноменологич. концепции произв. иск-ва.

Метод выявления слоев в феноменологич. описании и был впервые использован Гуссерлем, построившим "модель" *послойной* структуры воспринимаемого сознанием объекта, сущность к-рой состоит в том, что ее слои, представляя каждый в отдельности независимую единицу, вместе создают целостную структуру. Р. Ингарден применил этот принцип к лит. произв. Именно ученые-феноменологи первыми подошли к исследованию *структуры* произв. иск-ва, т. е. применили методологию, используемую впоследствии *структурализмом*. Некоторые восточноевроп. ученые (Э. Константинович, Г. Вайда) настаивают на рассмотрении феноменологич. метода исследования как на германском эквиваленте рус. формализма и англо-амер. "*новой критики*" (170). Наиболее широкое распространение получила идея о том, что феноменологич. метод рассматривает произв. иск-ва как единое целое. Все, что можно выяснить о произв., заключено в нем самом, оно несет свою самостоятельную ценность, имеет автономное существование и построено по собств. законам.

Экзистенциалистский вариант феноменологич. метода, базирующийся на тех же принципах, отличается лишь тем, что выделяет внутренний опыт работы интерпретатора произв., подчеркивает его "параллельное течение" с произв., его творч. способности, необходимые для анализа произв. иск-ва. Феноменологич. метод рассматривает произв. вне процесса реальности, отъединяет его от сферы реальности и "ставит в скобки" не только действительность, существующую вне сознания, но также субъективную психологич. реальность сознания художника с целью приближения к "чистому" (трансцендентному) сознанию и чистому феномену (сущности).

В США с начала 70-х годов наблюдается постепенная, но явно ощутимая смена ориентации от неопозитивистской модели познания к феноменологич. Обращение к феномено-логич.

методологии, постулирующей неразрывность субъекта и объекта в акте познания, объяснялось стремлением предложить нечто новое по сравнению с традиционными приемами "новой критики" Рассмотрение худож. произв. как объекта, существующего независимо от его создателя и воспринимающего его субъекта, под влиянием пересмотра субъектно-объектных отношений в философии, сменилось разработкой комплекса проблем, связанных с отношением "автор — произведение — читатель" По-новому актуальными для амер. критики становятся европ. по своему происхождению разновидности *рецептивной эстетики*, занимающейся анализом отношений "произведение — читатель" и Женевской школы, выявляющей отношение "автор — произведение" В США в русле феноменологич. методологии существуют три школы: *рецептивная критика*, или школа реакции читателя; *критика сознания*; *школа критиков Буффало*. Предметом исследования в данных лит.-критич. школах выступают феномены сознания. Ценность феноменологич. установок для психологич. изучения литературы состоит в том, что они позволяют выявить сущности психич. актов и рассматривают любой психологич. феномен а связи со всей структурой человеческого сознания.

Между этими школами наблюдаются, однако, существенные различия, и прежде всего в плане основной концепции — отношения "читатель — текст" Критики сознания рассматривают текст как воплощение сознания автора, к-рое мистически разделяется восприимчивым читателем. Критики школы Буффало утверждают, что читатель бессознательно оформляет и детерминирует текст в соответствии со своей индивидуальностью. Рецепционисты рассматривают текст в качестве своеобразного "контролера" процесса откликов читателя. Непринципиальность расхождений снимается убежденностью в том, что любые характеристики произв. следует выводить из деятельности познающего субъекта. Все разновидности феноменологич. критики подчеркивают активную роль читателя как субъекта эстетич. восприятия.

Е. А. Цурганова

"ЧЕРНАЯ ЭСТЕТИКА" — англ. Black aesthetics — понятие, призванное определить границы и содержание черного искусства в США и включающее в себя все виды лит. деятельности — от поэзии, прозы, драматургии до лит. критики.

"Гарвардская энциклопедия американских этнических групп" (1980) насчитывает в наст. время в США 106 разл. этнич. меньшинств. Проблема этничности находится в центре внимания возрастающего с каждым годом числа новых книг и журналов, конференций и дискуссий, организаций и комиссий, антологий и учебных пособий, исследовательских проектов, университетских программ и центров, изучающих этнические группы в Америке.

Вопреки ожиданиям, иммигранты не ассимилировались с "ядром" англо-саксонского об-ва, не адаптировали главный поток его ценностей и норм, а сохранили верность и всячески поддерживали связи с национальной историей, религией, языком, обычаями.

Существенно отличались от добровольных иммигрантских общностей те группы, к-рые оказались в Америке в результате колониализации, заняв самую низкую ступень в стратифицированной социальной структуре и став объектом репрессий. Среди таких меньшинств — афро-американцы, выходцы из Азии, чикано, амер. индейцы и пуэрториканцы. Проблемы "внутреннего колониализма" со всей остротой были поставлены радикально настроенными негритянскими художниками, учеными и общественными деятелями в годы черного освободительного движения в 50-70-ые годы. Наиболее результативными оказались усилия афро-американцев, сумевших добиться включения в программы амер. ун-тов исследований своей специфической проблематики. Черное освободительное движение достигло кульминации в 1976 г., когда был создан Национальный Совет черных исследований (NCBS). Основной целью его и движения в целом была потребность дать анализ и документировать историч. опыт черного населения США в борьбе за конструктивные социальные перемены.

Еще со времен, предшествующих гражданской войне, обнаруживали себя две тенденции в мироощущении черного населения Америки. Некоторые лидеры, например, Мартин Делани, пропагандировали черный национализм, тогда как другие, например, Фредерик Дуглас, призывали к социальным реформам и интеграции. В период первой мировой войны сторонником первой тенденции был Маркус Гарви; второй линии придерживались Букер Вашингтон и Вильям Дюбуа. В разгар черного освободительного движения обе эти тенденции были налицо. Две главные фазы борьбы негров после второй мировой войны: движение за гражданские права — 1954-1964 гг.; массовое черное движение — 1964-1973 гг. Десятилетнее движение за гражданские права охарактеризовалось расширением и усилением сопротивления

сегрегации, формированием ненасильственных активистских организаций, философской расовой интеграции, достижением определенных успехов в юридической сфере и средствах массовой информации. Главной фигурой этого периода был Мартин Лютер Кинг.

Постепенно, однако, вдохновленные примером антиколониальных движений в Латинской Америке, Азии и особенно Африке, появились новые лидеры, призывающие негритянское население Америки к черному национализму, сепаратизму, бунтам, негритюду, африканизму. Вождями этого движения стали Малколм Икс, Клейтон Пауэлл мл., Стоукли Кармичел.

В области культуры было выработано понятие "черной эстетики". Годы освободительного движения отмечены небывалым подъемом черного искусства, получившим название "нового ренессанса" (New Renaissance). Особенностью его было возрождение "этнопоэтической чувствительности" к ритуальным истокам искусства, устному игровому началу поэзии и драмы, местным традициям и обычаям малых народов, коллективным контекстам колонизированных культур. Ассимиляция этнич. литератур с евро-амер. традициями неизбежно вела к качественной деформации этих литератур. Особенно важным было то, что утверждалась не только новая эстетика и критика, но и принудительно иной канон, **новый курс амер. литературы в целом.** Англо-саксонская лит-ра рассматривалась лишь как одна из многих этнич. литератур в США. "Проект этнопоэтики" был направлен на то, чтобы подорвать доминирующее интеллектуальное влияние "англо-ортодоксальности" (Anglo-conformity). Концепция Ч. Э. явилась наиболее очевидным результатом этой позиции.

В июне 1964 г. Малколм Икс основал Организацию афро-амер. единства, одной из основных целей которой было провозглашено следующее: "Наша культурная революция призвана приблизить нас к африканским братьям и сестрам... Афро-американцы будут свободны в творчестве только тогда, когда они смогут опираться на афро-американскую общность и будут поддержаны ею. Афро-американские художники должны осознать, что здесь — источник их вдохновения" (1, с. 563). Интеграции как политич. цели М. Икс противопоставлял поиски культурной автономии, базирующейся на братстве всех людей африканского происхождения. Стандарты черного искусства коренятся и исходят из общности черной жизни. Белая евро-амер. эстетика нерелевантна для черного человека.

В период массового черного движения негритянская лит. критика приобрела особое влияние. В этой области работали мн. писатели, например, Амери Барака (новое, суахильское по происхождению имя писателя Лероя Джонса, к-рое в 1968 г. он предпочел прежнему, "рабскому имени") и Лэрри Нил, издатели — Хойт Фуллер, ун-тские профессиональные критики — Аддисон Гейл мл., Стивен Хендерсон, Дарвин Т Тернер. 70-80-ые годы в области лит. критики отмечены двумя заметными явлениями. Во-первых, формировалось влиятельное молодое поколение черных критиков, наиболее активными среди к-рых стали Хаустон А. Бейкер мл. и Генри Луис Гейтс. Во-вторых, обособилось феминистское крыло черной лит. критики, представленное писательницами Тони Кейд Бамбарой, Мари Эванс, Одри Лорд, Алисой Уолкер. Профессиональными критиками были Барбара Кристиан, Глория Т Халл, Барбара Смит, Эрлен Стетсон и Мари Хелен Вашингтон. Они всячески способствовали институализации черной лит. критики и включению ее в программы амер. ун-тов и колледжей.

Хойт Фуллер, издатель журн. "Negro Digest" переименованного в 1970 г. в "Black World", был одним из тех влиятельных литературоведов, к-рые содействовали практике становления Ч. Э. с середины 60-х до начала 70-х годов. В своей работе "К черной эстетике" (1968) он писал о трудностях этого процесса. Главное в "этом деликатном и опасном эксперименте — появление новых черных критиков, которые оказались бы способными формулировать и изложить основы новой эстетики и сделать действенными давно созревшие обвинения в ограниченности белых критиков" (2, с. 587).

Лэрри Нил в своей деятельности соединил "движение черного искусства" с "массовым черным движением" Политика и эстетика — черная сила и черное искусство — идут рука об руку. Контекстом возникновения Ч. Э. Л. Нил считает декадентский и антигуманный западный мир. "Западный мир — Запад — предстает ныне как умирающее создание, абсолютно лишенное духовности" (3, с. 648). Возрождение Л. Нил видит в обращении иск-ва и лит-ры к негритянской музыке в фольклору как основам черной образной экспрессии.

Аддисон Гейл мл. в онтологии "Черная эстетика" (1971) представил тридцать три ст. ведущих негритянских писателей и критиков — от В. Дюбуа, Л. Хьюза, О. Килленза, Р. Райта до А. Бараки и молодых совр. авторов. Э. Гейл выразил свое понимание Ч. Э. как "политической и художественной попытки деамерикани-

зации черного сознания и литературы, имеющей глубокие корни в афро-американской традиции... " Он настаивал на том, чтобы " все черные художники не только восстанавливали свое специфическое культурное наследие, но и противостояли искушению ассимиляции, которой отмечено творчество очень многих представителей старшего поколения негритянских писателей, таких, как Джеймс Уелдон Джонсон, Джеймс Болдуин и Ральф Эллисон" (4, с. XVI).

Среди академич. лит. критиков самым влиятельным в сфере Ч. Э. является Дарвин Тёрнер. С 1972 г. более десяти лет он руководил программой афро-амер. исследований в ун-те Айовы, в 70-ые годы был одним из директоров Национального совета черных исследований, в наст. время является приглашенным редактором мн. журн. и членом мн. советов и фондов. Тёрнер — составитель популярной антологии для учащихся "Черная американская литература" (1969), библиографии для студентов "Афро-американские писатели" (1970), соавтор "Теории и практики преподавания литературы афро-американцев" (1971) (5). "Литература, которую я рассматриваю как собственно афро-американскую, — пишет Т. Тёрнер, — воспроизводит черты, свойственные устной фольклорной традиции, выражает себя на специфическом языке черной общности, впитывает и воссоздает важные аспекты черной культуры, такие, как проповедь, использует ритмические характеристики музыки, созданной черными, развивает позиции, свойственные черному обществу" (5, с. 11-12).

Нек-рые известные литераторы старшего поколения — Роберт Хейден, Дж. Саундерс Реддинг, Натан А. Скотт мл., Мелвин Толсон — не разделяют идеи Ч. Э. Н. Скотт в своем эссе по истории послевоенной черной лит-ры, опубликованном в "Гарвардском путеводителе современной американской литературы" (1979), критикует Ч. Э. за прямолинейность, философскую непоследовательность, нетерпимость, особенно по отношению к белым критикам, за осуждение выдающихся негритянских писателей (прежде всего Ральфа Эллисона), за этнич. сепаратизм.

Следует отметить широкий разброс индивидуальных теоретико-лит. пристрастий сторонников Ч. Э. В период расцвета "нового ренессанса" черную лит. критику характеризовало множество методов, простирающихся от феноменологич. теории раннего Бараки до мифологич. критики Нила, от социальной критики Фуллера до историч. эстетич. практики Хендерсона, наконец, от мораланстич. позиции Гейла до культурологич. критики позднего Бараки. В конце 60-х годов этих критиков объединило неприятие

изоляциялистской ориентации формализма и экзистенциализма, а также их непоколебимая приверженность черной социальной истории и сепаратистской политике; все они рассматривали свою критич. деятельность как "социологическую, политическую, историческую и вполне законную." "Ни один из этих исследователей не проявлял особого интереса к герменевтике, критике читательского отклика, *структурализму, деконструктивизму...* не были они и последователями Маркса или Фрейда" (6, с. 342-343). В 80-ые годы представители Ч. Э. были поглощены формированием самосознания черных художников и черной аудитории. В 80-ые годы мн. негритянские критики приняли ориентацию *постструктурализма*. Отражением этой тенденции является сб. статей "Раса, письмо и расовое различие", опубликованных первоначально в крупнейшем критич. журн. США "Critical Inquiry" и вышедшем под ред. лауреата премии МакАртура Г. Л. Гейтса, ведущего черного постструктуралиста 80-х годов (7). Он хотел использовать все возможные источники совр. критич. теории для усиления позиций черной критики и лит-ры. Задачу критика он видел в том, чтобы, черпая из источников "главного потока" лит. традиций, отходить от них, изыскивая и развивая принципы и практику маргинальных традиций, т. е. манипулировать двумя наследиями с целью добиться их раскола. Гейтс призывал к скрупулезному анализу образного языка черных текстов, заимствуя технику "*тщательного прочтения*" и микроанализа из деконструктивной риторики Поля де Мэна. Эту технику он предпочитал старым политизированным и упрощенным теориям черной лит-ры: миметич., экспрессивной, дидактич. и аффективной. Он основывался на постструктуралистской концепции *интертекстуальности* для иллюстрации и анализа комплекса внутренних характеристик "канонических" текстов афро-американской литературы. Наиболее выдающимся в этом плане писателем Гейтс считает Измаэля Рида, прежде всего его роман "Мумбо Юмбо" (1972). Он полагает, что И. Рид в своей постмодернистской прозе пародирует натурализм Ричарда Райта и модернизм Ральфа Эллисона. Черные критики 80-х годов настаивали на самостоятельном уникальном статусе социальной жизни и культуры негров в США, и постструктурализм снабдил их изощренными средствами манифестации этих претензий.

Malcolm X. Statement of basic aims and objectives of the organization of Afro-American unity. // New black voices. Ed. by Abraham Chapman. — N. Y.: New American Library, 1972, p. 563.

- Fuller Hoyt W. Towards a black aesthetic. // *The Critic*, 2 (april-may 1968); rpt in: *Afro-American writing: An anthology of prose and poetry*, 2d ed., eds. Richard A. Long and Eugenia W. Collier. Univ. Park: Pennsylvania State University Press, 1985, p. 587.
- Neal Larry. Afterword. // *Black fire: an anthology of Afro-American writing*. Eds. LeRoi Jones and Larry Neal. — N. Y.: William Morrow, 1968, p. 648.
- Gayle Addison, Jr., ed. *The black aesthetic*. — N. Y.: Anchor, 1974, p. XVI.
- Turner Darwin F. and Stanford Barbara Dodds. *Theory and practice in the teaching of literature by Afro-Americans*. — Urbana: National Council of Teachers of English, 1971, p. 11-12.
- Leitch Vincent B. *Black aesthetics. // American literary criticism from the thirties to the eighties*. — N. Y.: Columbia Univ. Press, 1988, p. 342-343.
- Gates Henry L., Jr. Editor's introduction: writing "Race" and the difference it makes. // *Critical Inquiry*. Special issue on "Race, writing and difference" 12 (autumn 1985), p. 1-20.

Е.А. Цурганова

ШКОЛА КРИТИКОВ БУФФАЛО — англ. SCHOOL OF BUFFALO CRITICISM — известна с 1970 г. Появилась одновременно с открытием Центра психологич. изучения иск-ва в Унте г. Буффало (шт. Нью-Йорк). Осн. представители этой школы — Норман Холланд, Хайнц Лихтенштейн, Дэвид Блейх, Мюррей Шварц — считают гл. задачей лит. критики исследование подсознат. природы лит. деятельности. В отличие от традиционного психоанализа, сосредотачивающегося на подсознательной активности писателей и поэтов и их лит. персонажей, они фокусируют внимание на подсознании читателя, воспринимающего текст. Критики Буффало открыто используют методы "эго психологии" и базисные принципы психоанализа как средство понимания природы лит. воздействия.

Н. Холланд в своих программных работах "Динамика литературного отклика" (1968), "Стихотворения в субъектах" (1973), "Пять читательских прочтений" (1975) дает психоаналитич. трактовку динамики отклика читателя на произв. Холланд утверждает, что тематич. содержание текста бессознательно оформляет сам читатель в соответствии со своим субъективным индивидуальным опытом (106-109).

М. Шварц, критикуя Н. Фрая и Р. Барта за формалистич. "объективность" пишет: "Каждый из нас вырабатывает свою индивидуальность под воздействием социальных и исторических обстоятельств, каждый из нас привносит в восприятие и интерпретацию литературы уникальный стиль в стремлении объединить внутреннюю и внешнюю реальности... Таким образом, функция литературных исследований состоит в том, чтобы дать контекст, отличающийся, но и включающий интеллектуальные и идеологические формулировки, предлагаемые в качестве "объективных" современными литературоведческими методологиями" (163а, с. 765). Здесь подчеркнут основной принцип критиков Буффало, роднящий их с *рецептивной критикой* и Женевской школой — оппозиция трактовке литературы как явления исключительно "объективного"

Второе важнейшее положение этой школы — утверждение, что "личность воссоздает себя в процессе чтения" Модель "читатель — текст" в трактовке Н. Холланда выглядит следующим образом: "Каждый во время чтения использует литературное произведение, чтобы символизировать и в конечном счете копировать себя. Мы вырабатываем благодаря тексту наши собственные специфические образцы желаний и адаптаций. Мы взаимодействуем с текстом, делая его частью нашей собственной психической структуры и делая себя частью произведения, когда мы интерпретируем его" (108). Единство, к-рая мы обнаруживаем в лит. текстах, "пропитано" личностью, к-рая создает это единство. Лит. взаимодействие между читателем и текстом завершается чувством единства текста, возникающим благодаря оформляющему присутствию личности читателя. *Интерпретация* есть функция индивидуальности. Т о., значение произв. понимается Холландом, в отличие от Фиша, не как процесс, а как продукт психологич. "я" читателя.

Холланд выделяет три психологич. фазы реакции читателя в процессе "его работы с текстом": первая — выражение стремления к удовольствию и боязнь боли; вторая — активизация воображения; третья — замена фантазии осознанием морального, интеллектуального, социального, эстетич. единства. Холланд называет принцип воссоздания личности с помощью психоаналитич. техники в акте чтения — "DEFT" В монографии "Я" (1985) Холланд подробно расшифровывает этот принцип (108).

Наиболее теоретичный из критиков школы Буффало Дэвид Блейх гораздо отчетливее, чем Холланд, выражает принципы

феноменологич. литературоведения. Он вводит основополагающее для его концепции понятие *субъективной парадигмы* как модели познающего сознания, к-рая, в отличие от "объективной парадигмы" "*новой критики*", определяет объект знания как непосредственно зависящий от познающего субъекта, поэтому объяснение этого объекта рассматривается как принадлежащее субъекту и зависимое от него. Блейх проводит характерный для феноменологич. методологии тезис о том, что мир вещей дан только в связи с субъектом.

Центральной в кн. Блейха "*Субъективная критика*" (1978) является концепция реакции, отклика читателя на произв. "Отклик — это безусловный акт восприятия, к-рый переводит сенсорный акт в сознание" (48, с. 264). Сенсорный опыт становится частью читательского ощущения себя и, т. о., идентифицируется реципиентом. Отклик на произв. — это акт символизации, к-рая служит основанием всех дальнейших дискуссий о нем. Для Блейха как феноменолога предметы внешнего мира существуют только как объекты сознания, произв. искусства он также считает несуществующим до процесса его восприятия. Критик разделяет базисный для феноменологии принцип *интенциональности* и, признавая, что объект сознания по своей природе есть вне сознания (т. е. трансцендентен), вместе с тем убежден, что сознание полагает и "схватывает" объект одним и тем же актом. "Независимо от того, когда текст изучается, он должен быть осознан как функция воспринимающего сознания и поэтому не может быть описан без отношения к читателю" (48, с. 109). Поэтому отклик читателя для него — начальная точка изучения эстетич. опыта.

Блейх считает, что в проблеме анализа отклика реципиента со времен Аристотеля отсутствовало как раз понимание того, что худож. произв. — это не реальный объект (строки, страницы и сама книга), а символический, существующий идеально в сознании воспринимающего его субъекта. Процесс понимания произв. означает для Блейха внутреннее его воссоздание, стремление уловить структурированные ощущения и концепции, с помощью к-рых автор пытался выразить качество своего ощущения жизни. Каждый читатель может осуществить новый синтез элементов в соответствии со своей собств. натурой, но принципиально то, что пробуждаются те компоненты опыта, к к-рым текст отсылает в наст. время. Так же как "новая критика" в русле "объективной парадигмы" призывает к *тщатель-*

ному прочтению текста, "субъективная критика" Блейха призывает к полному отклику на него.

Е. А. Цурганова

ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКАЯ НЕУВЕРЕННОСТЬ — англ. EPISTEMOLOGICAL UNCERTAINTY — наиболее характерная мировоззренческая категория постмодернистского сознания. В работах теоретиков *постмодернизма* ее возникновение связывается с кризисом веры во все ранее существовавшие ценности (так наз. "кризис авторитетов"), хотя на первое место в их аргументации, как правило, выходит "крах" научного детерминизма как основного принципа, на фундаменте к-рого естественные науки создавали картину мира, где безоговорочно царила идея всеобщей причинной материальной обусловленности природных, общественных и психич. явлений. С отказом от принципа детерминизма связана и постоянная критика теоретиками постмодернизма и постструктурализма традиций западно-европ. рационализма. В этом отношении они является продолжателями той "разоблачительной" критики всех феноменов общественного сознания как сознания буржуазного, которая была начата теоретиками Франкфуртской школы (Т. В. Адорно, М. Хоркхаймер и В. Беньямином) и стремилась выявить сущностный, хотя и неявный иррационализм претендующих на безусловную рациональность философских построений и доказательств здравого смысла, лежащих в основе "легитимации" — самооправдания зап. культуры последних столетий.

Культурологич. (и худож.-литературный) аспект этой критики был осуществлен в трудах М. Фуко и Ж. Дерриды. Так, например, основная цель исследований Фуко — выявление "исторического бессознательного" разл. эпох начиная с Возрождения и по XX в. включительно. Своего апогея этот дух познавательного скептицизма достиг у Дерриды и проявился в критике традиционных семиотич. концепций, доказывая ненадежность любого способа знакового обозначения. С точки зрения франц. ученого, все постулируемые наукой "законы и правила" существования "мира вещей" на самом деле якобы отражают всего лишь желание человека во всем увидеть некую "Истину" в действительности же это не что иное, как "Трансцендентальное Означаемое" — порождение "западной логоцентрической традиции" стремящейся во всем найти порядок и смысл, во всем отыскать первопричину (или, как

выражается философ, навязать смысл и упорядоченность всему на что направлена мысль человека).

В частности, вся восходящая к гуманистам традиция работы с текстом выглядит в глазах Дерриды как порочная практика насильственного "овладения" текстом, рассмотрения его как некоторой замкнутой в себе ценности, — практика, вызванная ностальгией по утерянным первоисточникам и жаждой обретения истинного смысла. Понять текст для них означало "овладеть" им, "присвоить" его, подчинив его смысловым стереотипам, господствовавшим в их сознании. В каждом анализируемом тексте Деррида ищет "неопределенности" места "провала" или "слабости аргументации" где текст начинает противоречить сам себе. Собственно исследованием механизма "информационных помех" "блокирования процесса понимания" и занята деконструктивистская критика, заложившая основы аналитич. практики, подхваченной затем постмодернистами. Причем на первый план здесь выступает не столько специфика понимания читаемых текстов, сколько природа человеческого непонимания как такового: выявить и продемонстрировать "неизбежность" ошибки в принципе любого понимания, в том числе и того, к-рое предлагает сам критик, — сверхзадача подобного анализа.

Для характеристики познавательного скептицизма постмодернистского сознания, явившегося в свою очередь следствием "затянувшегося эпистемологического кризиса", англ. литературовед К. Брук-Роуз применяет метафору "мертвая рука", имея в виду юридич. термин, означающий владение недвижимостью без права передачи по наследству. С ее точки зрения, в результате широко распространенного скепсиса относительно познавательных возможностей человека для совр. понимания оказался недоступен историч. характер сознания, обусловленный как социально-политич. состоянием общества, так и исторически сложившимися представлениями: "все наши представления о реальности оказались производными от наших же многочисленных систем репрезентации" (50, с. 187). Иными словами, постмодернистская мысль пришла к заключению, что все, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как лишь представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, к-рую выбирает наблюдатель, и смена ее ведет к кардинальному изменению самого представления. Т. о., восприятие человека объявляется обреченным на "мультиперспективизм" на постоянно и калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов

действительности, в своем мелькании не дающих возможности познать ее сущность — ее закономерности и основные признаки.

Отказ от историзма и детерминизма — самые характерные признаки "постмодернистской эпистемы". Для таких ее теоретиков, как Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Лакан, Ж. Делез, Р. Барт, при всем различии позиций, иногда весьма существенном, характерно общее представление о мире как о хаосе, бессмысленном и непознаваемом, — как о "децентрированном мире", по отношению к которому люди испытывают, по определению голл. критика Х. Бертенса, "радикальное эпистемологическое и онтологическое сомнение" (46, с. 28).

В подчеркнутом педалировании "антиавторитарности" состоит суть полемич. высказываний многих теоретиков постмодернизма, выражающих его нигилистич. пафос. В этом собственно и заключается, по И. Хассану, гл. отличие постмодернизма от модернизма: "В то время, как модернизм — за исключением дадаизма и сюрреализма — создавал свои собственные формы художественного авторитета именно потому, что центра больше нет (имеется в виду любой структурный принцип концептуальной организации мира — бог, логос, физич. законы — все то, что обосновывало представление об упорядоченности мироздания. — *И. И.*), постмодернизм развивался в сторону художественной анархии — в соответствии с глубинным процессом распада мира вещей — или поп-искусства" (99, с. 59). Если модернисты пытались как-то защитить себя от угрозы космич. хаоса в условиях абсолютной ненадежности любого "центра" то постмодернисты приняли хаос как факт и практически живут, проникшись к нему определенным "чувством интимности". Подтверждение своей убежденности Хассан видит в совр. научных релятивистских представлениях, например, в "принципе неопределенности" В. Гейзенберга из области физики и доказательстве неполноты (или неразрешимости) "всех логических систем" К. Геделя. Речь идет о так наз. "соотношении неопределенностей" Гейзенберга, выражающего специфич. связь в квантовой механике между импульсом и координатой микрообъектов, обусловленную их корпускулярно-волновой природой, и об известной теореме Геделя о неразрешимости, т. е. о невозможности доказать

непротиворечивость формальной системы средствами самой системы, в к-рой обязательно найдутся "неразрешимые предложения" недоказуемые и одновременно неопровержимые в рамках данной системы.

И. П. Ильин

БИБЛИОГРАФИЯ ко второй части

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр./ Сост. общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. — М., 1989. — 616 с.
2. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 6-71.
3. Вейман Р. История литературы и мифология. — М., 1975. — 343 с.
4. Галинская И. Л. Постструктурализм в оценке современной философско-эстетической мысли // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. — М., 1984. — С. 205-217.
5. Герменевтика: История и современность. — М., 1985. — 303 с.
6. Гульельми А. Группа 63 // Называть вещи своими именами. — М., 1986. — С.185-194.
7. Гуссерль Э. Амстердамские доклады: Феноменологическая психология // Логос. — М., 1992. — 3. — С.62-80.
8. Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. — М., 1984. — 359 с.
9. Ильин И. П. Восточный интуитивизм и западный иррационализм: "Поэтическое мышление" как доминантная модель "постмодернистского сознания" // Восток-Запад: Лит. взаимосвязи в зарубеж. исследованиях. — М., 1989. — С. 170-190.
10. Ильин И. П. Массовая коммуникация и постмодернизм // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. — М., 1990. — С.80-96.
11. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. — М., 1988. — 28 с.
12. Ильин И. П. "Постмодернизм": Пробл. соотношения творческих методов в соврем. романе Запада // Современный роман: Опыт исследования. — М., 1990. — С. 255-279.

13. Ильин И. П. Постструктурализм и диалог культур. — М., 1989. — 60 с.
14. Ильин И. П. Проблема личности в литературе постмодернизма: Теоретические аспекты // Концепция человека в современной литературе, 1980-е годы. — М., 1990. — С. 47-70.
15. Ильин И. П. Проблема речевой коммуникации в современном романе // Проблемы эффективности речевой коммуникации. М., 1989. — С. 187-200.
16. Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности; Теорет. аспекты // Проблемы современной стилистики. — М., 1989. — С. 186-207.
17. Козлов А. С. Мифологическое направление в литературоведении США. — М. 1984. — 174 с.
18. Козлов А. С. Семантико-символическая критика в США // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. — М., 1984. — С. 217-242.
19. Козлов А. С. Структурализм и мифологическое литературоведение США: Проблемы взаимосвязи и интерференции // Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. — М., 1981. — С. 120-139.
20. Литература и мифология / Науч. ред. Григорьев А. Л. — Л., 1975. — 143 с.
21. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 1976. — 407 с.
22. Мон Ф. Тексты и коллажи. — М., 1993. — 63 с.
23. Панорама современного буржуазного литературоведения и литературной критики. — М., 1974. — 197 с.
24. Современные зарубежные литературоведческие концепции; (Герменевтика, рецептивная эстетика). — М., 1983. — 184 с.
25. Стафещкая М. П. Герменевтика и рецептивная эстетика в ФРГ // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. — М., 1984. — С. 243-265.
26. Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. — М., 1981. — 175 с.
27. Теории, школы, концепции; Худож. текст и контекст реальности. — М., 1977. — 179 с.
28. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. — М., 1987 — С. 232-264.
29. Фрай Н. Критическим путем. Великий код: Библия и литература // Вопр. лит. — М., 1991. — 9/10. — С. 159-187.

30. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. — М., 1987. — С. 264-313.
31. Цурганова Е. А. Два лика герменевтики // Рос. литературовед. журн. — М., 1993. — № 1. — С.1-10.
32. Цурганова Е. А. Традиционно-исторические и современные проблемы литературной герменевтики // Современные литературоведческие концепции: (Герменевтика, рецептивная эстетика). — М. 1983. — С. 12-27.
33. Цурганова Е. А. Феноменологические школы критики в США // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. — М., 1984. — С. 265-285.
34. Эко У. Заметки на полях "Имени розы" // Иностран. лит. — М., 1988. — № 10. — С. 88-104.
35. Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D. W., Bestens H. — Amsterdam; Philadelphia, 1986. X, 300 p.
36. Barthele D. Unspeakable practices, unnatural acts. — N. Y., 1968. — 170 p.
37. Barthes R. Le degré zéro de l'écriture. — P., 1953. — 127 p.
38. Barthes R. Le plaisir du texte. — P 1973. — 105 p.
39. Barthes R. Roland Barthes par Roland Barthes. — P 1975. 192 p.
40. Barthes R. S / Z. — P., 1970. — 280 p.
41. Barthes R. Texte // Encyclopedia universalis. — P., 1973, — Vol. 15. — P. 78.
42. Baudrillard J. L' autre par lui-même. — P 1987 — 90 p.
43. Beaugrande R.-A. de, Dressler W. Introduction to text linguistics. — L.; N. Y., 1981. — XVI, 270 p.
44. Baudrillard J. De la séduction. — P., 1979. — 270 p.
45. Baudrillard J. Oublier Foucault. — P 1977 — 87 p.
46. Bertens N. The postmodern Weltanschauung and its relation with modernism // Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D. W., Bertens N. Amsterdam; Philadelphia, 1986. — P. 9-52.
47. Binswanger L. Ausgewählte Vortrage und Aufsätze. Bern, 1947 — Bd I. — 568 S.
48. Bleich D. Subjective criticism. — Baltimore; London, 1978. — 309 p.

49. Bodkin M. Archetypal patterns in poetry. — N. Y., 1958. — XII, 340 p.
50. Brooke-Rose Ch. The dissolution of character in the novel
Reconstruction individualism: Autonomy, individuality a. the self
in western thought. — Stanford, 1986. — P.184-196.
51. Brooke-Rose Ch. A rhetoric of the unreal: Studies in narrative a.
structure especially of the fantastic. — Cambridge etc., 1981.
VII, 446 p.
52. Brown D. The modernist self in twentieth-century literature: A
study in self-fragmentation. — Basingstoke; London, 1989. — X,
206 p.
53. Buck G. The structure of hermeneutic experience and the problem
of tradition // New lit. history. — Charlottesville, 1978. — Vol.
10, N 1. — P 31-49.
54. Butler Ch. After the Wake: An essay on the contemporary avant-
garde. — Oxford, 1980. — XI, 177 p.
55. Butor. — P., 1969. — 94 p. — (Arc; N 39).
56. Chambers E. The medieval stage. — Oxford, 1925. — Vol.12.
57. Cornford F. The origin of Attic comedy. — L., 1914. — XXX,
289 p.
58. Dällenbach L. Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abîme.
P 1977 — 247 p.
59. Davis D. Artculture: Essays on the post-modern. — N. Y., 1977
— XII, 176 p.
60. Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-
Oedipe. — P 1972. — Vol. 1. — 470 p.
61. Deleuze G., Guattari P. Rhizome. — P 1976. — 74 p.
62. De Man P. Blindness and insight: Essays in the rhetoric of
contemporary criticism. — N. Y., 1971. — XIII, 189 p.
63. De Man P. Allegories of reading: Figural language in Rousseau,
Nietzsche, Rilke a. Proust. — New Haver, 1979. — XI, 305 p.
64. De Man P. The resistance to theory. — Minneapolis, 1986.
XVIII, 137 p.
65. Derrida J. La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà. — P.,
1980. — 560 p.
66. Derrida J. Glas. — P 1974. — 291 p.
67. Derrida J. De l'esprit: Heidegger et la question. — P 1987
186 p.
68. Derrida J. Parages. — P 1986. — 289 p.
69. Derrida J. Psyché: Invention de l'autre. — P 1987 — 652 p.
70. D'haen T. Postmodernism in American fiction and art
Approaching postmodernism: Papers pres.. at a Workshop on

- postmodernism, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D., Bertens H. — Amsterdam; Philadelphia, 1986. — P 211-231.
71. D'haen T. Text to reader: A communicative approach to Foules, Barth, Cortàzar a. Boon. — Amsterdam; Philadelphia, 1983. 162 p.
 72. Dilthey W. Gesammelte Schriften. — Stuttgart, 1957 — Bd 5.
 73. Dilthey W. Gesammelte Schriften. — Stuttgart, 1958. — Bd 7
 74. Dilthey W. The rise of hermeneutics // New lit. history. Charlottesville, 1972. — Vol. 2, N 2. — P 229-243.
 75. Easthope A. British post-structuralism since 1968. — L.; N. Y., 1988. — XIV, 255 p.
 76. Fish S. Literature in the reader: Affective stylistics// New lit. history. — Charlottesville, 1970. — Vol. 2, N 1. — P 123-162.
 77. Fish S. Self-consuming artefacts: The experience of seventeenth century literature. — Berkeley, 1972. — XIV, 432 p.
 78. Fish S. Surprised by sin: The reader in «Paradise lost». — L. etc., 1967 — XI, 344 p.
 79. Flores R. The rhetoric of doubtful authority: Deconstructive narratives, St. Augustine to Faulkner. — Ithaca; London, 1984. 175 p.
 80. Fokkema D. W. Literary history, modernism and postmodernism. — Amsterdam, 1984. — VIII, 63 p.
 81. Fokkema D. W. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts // Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D. W., Bertens H. — Amsterdam; Philadelphia, 1986. — P 81-98.
 82. Foucault. M. Histoire de la folie à l'âge classique. — P., 1972. 613 p.
 83. Foucault M. L'archéologie du savoir. — P 1969. — 275 p.
 84. Foucault M. Histoire de la sexualité. P 1976-1984. Vol. 1-3.
 - 84a. Foucault M. Les mots et les choses. — P 1966.
 85. Frye N. Anatomy of criticism. — Princeton, 1957 — X, 383 p.
 86. Frye N. Fables of identity. — N. Y., 1963. — 264 p.
 87. Frye N. Fearful symmetry. — N. Y., 1988. — 462 p.
 88. Gadamer H. G. Wahrheit und Methode. — Tübingen, 1960. — 486 S.
 89. Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. — P 1982. — 467 p.
 90. Graves R. The white godness. — N. Y., 1958. — XIX, 541p.

91. Greimas A.-J. Du sens. — P 1970. — 320 p.
92. Greimas A.-J. Maupassant: le sémiotique du texte, exercices pratique. — P 1976. — 277 p.
93. Greimas A.-J. Sémantique structurale. — P 1966. 262 p.
94. Grivel Ch. Thèses préparatoires sur les intertextes // Dialogizität, Theorie und. Geschichte der Literatur und der schönen Künste / Hrsg. von Rachmann K. — München. 1982. — S. 237-249.
95. Halliburton D. Poetic thinking: An approach to Heidegger Chicago; London, 1981. — XII, 235 p.
96. Hassan I. The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist lit. — Urbana, 1971. — 297 p.
97. Hassan I. Ideas of cultural change // Innovation / Renovation: New perspectives on the humanities / Ed., by Hassan I., Hassan S. — Madison, 1983. — P 15-29.
98. Hassan I. Making sense: The Trials of postmod. discourse // New lit. history. — Baltimore, 1987 — Vol. 18, N 2. — P 437-459.
99. Hassan I. Paracriticism: Seven speculations of the times. Urbana, 1975. — XVIII, 184 p.
100. Hassan I. The right prometeian fire: Imagination, science a. culture change. — Urbana, 1980. — XIX, 219 p.
101. Hayman D. Re-forming the narrative: Toward a mechanics of modernist fiction. — Ithaca; London, 1987 — XXI, 219 p.
102. Heidegger M. Being and time. — N. Y 1962. — 589 p.
103. Hirsch E. D. The aims of interpretation. — Chicago; London, 1976. — VI, 177 p.
104. Hirsch E. D. Three dimensions of hermeneutics // New history. — Baltimore, 1972. — Vol. 3, N2. — P 245-261.
105. Hirsch E. D. Validity in interpretation. — New Haven, 1967 XIV, 287 p.
106. Holland N. The dynamics of literary response — N. Y., 1968. XIII, 378 p.
107. Holland N. Five readers reading. — New Haven (Conn.), 1975. XVI, 418 p.
108. Holland N. The I. — L., 1985. — 390 p.
109. Holland M. Poems in persons. — N. Y., 1973. — XI, 183 p.
110. Husserl E. Vorlesungen zur Phänomenologie des innern Zeitbewußtsein. — Halle, 1928. — V, 496 p.
111. Intertextualität: Formen, Funktionen, anglist. Fallstudien / Hrsg. von Broich U., Pfister M. — Tübingen, 1985. — XII, 373 S.
112. Intertextuality in Faulkner / Ed. by Gresset M., Polk M. Jackson, 1985. — 217 p.

113. Jameson P. The ideology of text // *Salmagundi*. — N. Y., 1976. N 31/32. — P. 204-246.
114. Jameson F. The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act. — Ithaca, 1981. — 246 p.
115. Jameson F. Postmodernism and consumer society The antiaesthetic: Essays on postmodern culture / Ed. by Forster H. — Port Townsend, 1984. — P 111-126.
116. Jameson F. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism // *New left rev.* — L., 1984. — N 146. P 62-87
117. Jencks Ch. The language of postmodern architecture. — L., 1978. — 136 p.
118. Jencks Ch. What is postmodernism? — L., 1986. — 123 p.
119. Jenny L. La stratégie de la forme // *Poétique*. — P 1976. — N 27 — P 257-281.
- 119a. Jung C. Collected papers on analytical psychology. — H., 1922.
120. Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // *Critique*. — P., 1967 — N 23. — P. 438-465.
121. Kristeva J. Le langage, cet inconnu: Une initiation à la linguistique. — P 1981. — 327 p.
122. Kristeva J. Narration et transformation *Semiotica*. — The Hague, 1969. — N 4. — P 422-448.
123. Kristeva J. la révolution du langage poétique: L'avantgarde à la fin du XIX-e siècle. — P., 1974. — 645 p.
124. Kristeva J. Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse. — P 1969. — 319 p.
125. Kristeva J. le texte du roman. — P 1970. — 209 p.
126. Lacan J. Ecrits. — P., 1966. — 924 p.
127. Leitch V B. Deconstructive criticism: An advanced introd. — L. etc., 1983. — 290 p.
128. Le Vot A. Disjunctive and conjunctive modes in contemporary American fiction, // *Forum*. — N. Y., 1976. Vol. 14, N 1. — P 44-45.
129. Lodge D. Working with structuralism: Essays a. reviews on 19th and 20th cent. lit. — L., 1981. — XII, 207 p.
- 129a. Lyotard J.-F. Answering question: What is postmodernism. // *Innovation/Renovation: New perspectives on the humanities* / Ed. by Hassan J., Hassan S. — Madison, 1983. — P 334-335.
130. Lyotard J.-F. La condition postmoderne: Rapport sur la savoir. P 1979. — 109 p.
131. Lyotard J.-F. Le différend. — P., 1984. — 272 p.
132. Lyotard F.-P. Tombeau de l'intellectuel et autre papiers. — P., 1984. — 96 p.

133. MacCabe C. Theoretical essays. Manchester, 1985. VIII, 152 p.
134. Malmgrem C. D. Fictional space in the modernist and postmodernist American novel. — Lewisburg, 1985. — 240 p.
135. Martin Heidegger and the question of literature: Toward. a postmod.. lit. hermeneutics / Ed. by Spanos W V
Bloomington: London, 1979. — XXII, 327 p.
136. Mazzaro J. Postmodern American poetry. — Urbana, 1980. — XI, 203 p.
137. Megill A. Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. — Berkeley etc., 1985. — XXIII, 399 p.
138. Miller J. H. The disappearance of god: Five nineteenth-century writers. — Cambridge (Mass.), 1963. — IX, 367 p.
139. Miller J. H. The form of Victorian fiction: Thackeray, Dickens, Trollope, George Eliot, Meredith a. Hardy. — Notre Dame, 1968. — XII, 151 p.
140. Morrisette H. Post-modern generative fiction: Novel a. film Crit. inquiry. — Chicago, 1975. — Vol. 2, N 2. — P 281-314.
141. Oliva A. B. The international trans-avantgarde // Plashart. N. Y., 1982. — N 104. — P 36-43.
142. Palmer R. E. Hermeneutics: Interpretation theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer. — Evanston, 1969. — XVIII, 283 p.
143. Perrone-Moisés L. L'intertextualité critique Poétique. — P 1976. — N 27 — P 372-384.
144. Poirier R. The politics of self-parody // Partisan rev. — N. Y., 1968. — Vol. 35, N 3. — P 327-342.
145. Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels Hrsg. von Huysen A., Scherpe K. R. — Reinbek bei Hamburg, 1986. — 347 p.
146. Prigogine J., Stengers J. La nouvelle Alliance: Metamorphose de la science. — P 1980. — 302 p.
147. Raglan E. The hero: A study in tradition, myth a. drama. — N. Y., 1956. — 296 p.
148. Ray W. Literary meaning: From phenomenology to deconstruction. — N. Y., 1984. — 228 p.
149. Raymond M. De Baudelaire au surréalisme, essai sur le mouvement poétique contemporain. — P., 1933. — 412 p.
150. Reader-response criticism: From formalism to poststructuralism. — Baltimore, 1980. — XX, 275 p.
151. Rezeptionsästhetik: Theorie u. Praxis / Hrsg. Warning R. München, 1975. — 504 p.

152. Ricoeur P. Hermeneutik und Structuralismus. — München, 1973. — 230 p.
153. Riffaterre M. Semiotics of poetry. — Bloomington: London, 1978. — X, 213 p.
154. Riffaterre M. La syllepse intertextuelle // Poétique. — P., 1979. — N 40. — P. 446-501.
155. Rivais Y. Les desmoiselles d'A. — P., 1979. — 462 p.
156. Rorty R. Consequence of pragmatism: Essays 1972-1982. Brighton, 1982. — XLVII, 237 p.
157. Ryan M.-L. Pragmatics of personal and impersonal fiction // Poetics. — Amsterdam, 1981. — Vol. 10, N 6. — P. 517-539.
158. Said E. W. Beginnings: Intention a. method. — N. Y., 1985. XXI, 414 p.
159. Saldivar R. Figural language in the novel: The flores of speech from Cervantes to Joyce. — Princeton, 1984. — XIV, 267 p.
160. Sarup M. An introductory guide to post-structuralism and postmodernism. — N. Y. etc., 1988. — VIII, 171 p.
161. Savile A. Historicity and the hermeneutic circle // New lit. history. — Charlottesville, 1978. — Vol. 10, N 1 — P 49-71.
162. Schleiermacher F. D. E. Hermeneutik. — Heidelberg, 1959. — 175 p.
163. Schleiermacher F. D. E. Hermeneutik und Kritik. — Frankfurt a. M., 1977 — 466 p.
- 163a. Schwarz M. Where is literature. // College English. — Chicago. — Vol. 36. — N 3.
164. Slockower H. Mythopoesis. — Detroit, 1970. — 362 p.
165. Still C. The timeless theme. — L., 1936. — VIII, 244 p.
166. Suleiman S Naming and difference: Reflexions on «modernism versus postmodernism» in literature // Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D., Bertens N. — Amsterdam; Phladelphia, 1986. — P. 255-270.
167. Szondi P. Introduction to literary hermeneutics // New lit. history. — Charlottesville, 1978. — Vol. 10, N 1. — P 17-31.
168. Troy W. Selected essays. — New Brunswick, 1967 — 300 p.
169. Tylor E. Primitive culture. — L., 1871. — Vol. 1-2.
170. Vajda G. M. Phenomenology and literary criticism // Literature and its interpretation. — Bp., 1979. — P 165-230.
171. Van den Heuvel P. Parole, mot, silence: Pour une poétique de l'énonciation. — P., 1986. — 319 p.
172. Wasson R. Notes on a new sensibility // Partisan rev. —N. Y., 1969. — N 36. — P. 460-471.

173. Welsch W. Unsere postmoderne Moderne. — Weinheim, 1987. 344 S.
174. Weston J. L. From ritual to romance. — Cambridge, 1920. — XV, 202 p.
175. White N. Metahistory: The historical imagination in the nineteenth century — Baltimore; London, 1973. — XII, 448 p.
176. Wilde A. Horizons of assent: Modernism, postmodernism a. ironic imagination. — Baltimore; London, 1981. — XII, 209 p.
177. Virilion P. L'espace critique. — P., 1984. — 187 p.
178. Zavarzadech M. The mythopoetic reality: The postwar amer. nonfiction novel. — Urbana, 1976. — IX, 262 p.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А	<i>Аттис</i> 229
Аверинцев С. С. 222; 229	Афанасьев А. Н. 228
Автономова Н. С. 40; 113	Б
Адам Ж.-М. 71	Байрон Дж. Г 141
Адлер А. 211	Баль М. 13; 71; 93; 95; 96; 149; 150
<i>Адонис</i> 229	Бальзак О. 17; 58; 107; 202
Адорно Т. 103; 124; 257; 281	Бамбара Т. К. 275
Айкен К. 151	Барака А. 275; 276
Антисфен 213	Барбер Ц. 235
Аристотель 153; 154; 280	Барт Дж. 239; 248
Арнолд М. 86	Барт Р. 7; 30; 52; 71; 73; 100; 104; 107; 135; 136; 138-140; 194; 195; 198- 200; 205-207; 223;
Арто А. 104; 156; 217; 267	

* Помимо имен реальных лиц (в т. ч. авторов статей справочника) в указатель включены имена мифологических героев и литературных персонажей (последние выделены в указателе курсивом).

- 233; 248; 266; 279;
283
- Бартелм Д. 220; 239
- Батай Ж. 104; 217
- Баткин Л. М. 223
- Батлер Дж. 246
- Батлер К. 238
- Бахтин М. М. 55; 70;
72; 95; 113; 205; 208
- Бейкер Х. А. 275
- Беккер О. 257
- Беккет С. 66; 239; 241
- Белс К. 35
- Бензе М. 257
- Бенн Г. 143
- Беньямин В. 103; 281
- Бергсон А. 141
- Берк К. 76
- Берке К. 153
- Беркли Дж. 142
- Бернс Д. 110
- Бертенс Х. 283
- Бинсвангер Л. 202
- Битов А. Г. 112
- Бланшо М. 248; 249;
257
- Блейх Д. 201; 263; 264;
265; 278; 279; 280
- Блекмур П. 76; 82
- Блох Э. 161
- Блум Х. 30
- Блакуэлл Т. 226
- Богранд А. де 138; 207
- Бодкин М. 230; 231
- Бодлер Ш. 86; 211
- Бодрийяр Ж. 108
- Болдуин Дж. 276
- Бон Л.-П. 149
- Борхес Х. Л. 200
- Браун Д. 107
- Браунинг Р. 117; 149
- Браутиган Р. 220; 239
- Бредли Ф. Г. 86; 117
- Бремон К. 71; 135; 136;
140
- Бренкман Дж. 30; 33
- Брентано К. 161
- Брентано Ф. 119
- Брехт Б. 29

Бройх У 209
Бронзвар В. 71; 92
Брук-Роуз К. 199; 282
Брукс К. 42; 43; 75; 76;
80; 82-84; 89; 90; 109;
145-147; 150; 152; 228
Брэдли Ф. Г 141
Бук Г 193
Бут У 46; 95
Бютор М. 26; 56; 209

В

Вагнер Р. 227
Вайда Г 271
Вайнберг Б. 153
Вайнрих Х. 122
Валери П. 202
Ван ден Хевель П. 71;
72; 208; 242
Варнинг Р 95; 122; 123;
258
Вашингтон Б. 273
Вашингтон М. Х. 275
Вебер М. 256
Вейзингер Г. 235

Вельш В. 33; 106; 108;
247
Верн Ж. 148
Веселовский А. Н. 228
Вивас Э. 87
Винольд Г 138
Витгенштейн Л. 99
Водичка Ф. 52-54; 120;
121
Вольтер 224; 226
Воннегут К. 239; 240
Вордсворт У 107
Воррингер В. 112; 113
Вотс Г 235
Вульф В. 62; 145
Вьет Ж. 136

Г

Гадамер Х. Г 121-123;
187; 188; 192; 193; 203;
244; 245
Гамбургер К. 15
Гамлет 86; 231
Гараджа А. В. 113
Гарви М. 273

Гваттари Ф. 100; 103;
104; 107; 140; 156; 216;
262

Гегель Г. В. Ф. 211

Гедель К. 283

Гейгер М. 269; 270

Гейзенберг В. 283

Гейл А. 275; 276

Гейл Э. 275

Гейтс Г. Л. 275; 277

Гельдерлин Ф. 104; 217

Гердер И. Г. 226

Гете И.-В. 223; 226;
237

Гильен К. 135

Гоголь Н. В. 156

Гольдман Л. 135; 257

Грейвс Р. 230; 232

Греймас А. Ж. 13; 41;
71; 135; 136; 140; 205

Грессе М. 207

Гривель Ш. 208

Гримм Г. 122; 127

Гримм Я. 222; 226; 227;
236

Гульга А. 223

Гульельми А. 242

Гурмон Р. де 141

Гуссерль Г. 268

Гуссерль Э. 10; 49; 86;
118; 119; 120; 202; 257;
268; 269; 270; 271

Д

Давыдов Ю. Н. 236

Дан Т. 195; 218; 219;
238; 243; 244; 246

Данте 48; 116; 142; 237

Дейк Т. А. ван 138

Делани М. 273

Делез Ж. 100; 103; 104;
107; 116; 140; 156; 216;
262; 266; 283

Дельмон 26

Деррида Ж. 8; 9; 10; 30;
31; 34-36; 39-41; 99-
105; 107; 113; 114; 115;
128; 129; 137; 200; 205;
206; 248; 249; 257;
281-283

Джеймс Г. 57; 60; 63;
73; 88; 90; 141; 143;
144; 148

Джеймсон Ф. 33; 40;
106; 107; 108; 195; 220;
221; 243; 246

Дженкс Ч. 195; 253

Джефферс Р. 151

Джойс Дж. 13; 62; 105;
110; 111; 127; 145; 224

Джонс Л. - см. Барака А.

Джонсон Б. 30

Джонсон Дж. У 276

Джонсон С. 150

Дидро Д. 28

Диккенс Ч. 58; 59; 62;
131; 144; 145

Дильтей В. 112; 118; 119;
123; 186; 188; 192; 203;
211; 245

доктор Уотсон 91

Долежел Л. 70; 71; 95

Донн Дж. 117; 134; 143

Достоевский Ф. М. 107;
113; 237

Драйден Дж. 117

Дранов А. В. 13; 19; 29;
55; 128; 132; 158; 162

Дресслер В. У. 207; 138

Дуглас Ф. 273

Дэвидсон Д. 80; 150;
152

Дэllenбах Л. 71; 72;
208

Дюбуа В. 273; 275

Дюбуа Ф. 55

Дюкро О. 139

Дюфрени М. 201; 257;
270

Ж

Жене Ж. 267

Женетт Ж. 19; 25; 55;
71; 90; 92; 93; 135; 136;
139; 140; 148; 149; 208

Жиран Р. 100; 107

Жост Ж. 55

З

Заварзаде М. 108

Затонский Д. 223

Золя Э. 14

И

Иве Й. 138

Иглтон Т. 30

Изер В. 20; 44; 45; 48;
50; 51; 53; 122; 126;
127; 130-132; 201; 258

Икс М. 274

Ильин И. П. 13; 15; 20;
27; 34; 68; 72; 74; 91;
94; 105; 108; 113; 116;
129; 133; 140; 150; 156;
157; 184; 196; 200; 210;
217; 221; 242; 254;
263; 268;

Ингарден Р. 15; 18; 19;
23; 49; 50-52; 119;
120; 126; 158; 268;
269; 271

Иригарай Л. 30

Истхоуп Э. 30; 35

Ифигения 23

Ишервуд К. 63

К

Кайзер В. 70; 73; 270

Каллер Дж. 34; 37; 135;
139; 200

Калмейер В. 138

Калферкемпфер Х. 138

Кальвино И. 200

Кампо А. 16; 26; 56; 62;
140; 223

Кант И. 37; 82; 87; 112;
144; 202; 220; 226

Кармичел С. 274

Карнап Р. 99

Кебрат-Ореккиони К. 71

Кейн У. Е. 147

Келлог Р. 17

Килленз О. 275

Кинг М. Л. 274

Кист В. Р. 153

Китс Дж. 141

Кламанс 56

Кляйн У. 127

Козлов А. С. 185; 211;
224; 235; 238

Коке Ж.-К. 41; 71; 137;
140

Коле Л. 141

Колридж С. Т. 86-88;
117; 134

Конан-Дойл А. 91

Конрад В. 269

Конрад Дж. 48; 62; 145;
157

Константинович Э. 271
Корнфорд Ф. 230
Кортасар Х. 248
Косиков Г. К. 39; 71;
113; 115; 229
Кофман С. 30
Красавченко Т. Н. 87;
117
Крейн Р. С. 153; 155
Кригер М. 76; 77
Кристева Ю. 19; 30; 41;
71; 72; 100; 101; 103;
104; 107; 129; 137; 138;
140; 204; 205; 206;
215; 266
Кристиан Б. 275
Кроче Б. 77; 78; 79; 83;
88; 89
Ксенофонт 26
Куайн У. 99
Кук Р. 235
Курте Ж. 13; 41; 71
Кьеркегор С. 268
Кэмпбелл Дж. 232
Кэрролл Л. 156

Л

Лаббок П. 58; 59; 60;
61; 67; 70; 144; 145
Лайбфрид Э. 26; 63; 64;
67; 70
Лайтл Э. 150
Лакан Ж. 34; 35; 100;
105; 135; 205; 216; 283
Лакло Ш. де 56
Ламберт Стрезер 60
Левинас Э. 128; 257
Леви-Стросс К. 135; 233
Лейч В. 128; 216
Леммерт Э. 90
Лентрикия Ф. 30; 33
Леон 26
Лермонтов М. Ю. 91;
156
Лессинг Г. Э. 111; 112
Ливис Ф. Р. 75; 76; 117
Лин Х. 95
Линдсей Н. В. 151
Линк Х. 46; 48; 91; 93

Линтвельт Я. 15-17; 19;
25; 26; 49; 55; 58; 67;
71; 93; 95; 96; 149

Лиотар Ж.-Ф. 105; 108;
217; 218; 220; 221;
246; 247; 250; 251

Лихтенштайн Х. 278

Лич Дж. 138

Лодж Д. 107; 182; 238;
239; 240; 246; 252;
253; 254; 256

Лорд О. 275

Лосев А. Ф. 222

Лотман Ю. М. 36; 70;
160

Лотреамон 105; 267

Лоуренс Д. Г. 233

Лоуэлл Э. 151

Луман Н. 127

Луфборо Дж. 235

Лэнг Э. 223; 229; 232

Людвиг О. 58; 67; 70

Людоед 97

Ляликов Д. 229

М

Майклар Л. 239

Макгвейн Т. 220

МакКей К. 30

МакКеон Р. 153; 154

Маклин Н. 153

Маклиш А. 81; 151

Максим Максимыч 157

Малиновский Б. 235

Малларме С. 141

Мальчик-с-пальчик 97

Мамгрен К. 182

Ман П. де 8; 10; 31; 35;
38; 257; 201; 206; 277

Манн Т. 56; 156; 214;
223; 227

Марианна 16; 91

Мариво П. К. де 16; 91

Маркес Г. Г. 112

Маркс К. 277

Марлоу 62; 145; 157

Мастерс Э. Л. 151

Махлин В. Л. 113

Мачадо А. 257

Меджилл А. 247; 249

Мелвилл Г. 38; 107; 224

Мереди Дж. 58; 59

Мерло-Понти М. 257;
266; 270

Мерсо 16

Милле Ж. А. 7

Миллер Дж. Х. 8; 30-
32; 38; 211-213

Милтон Дж. 117

Мон Ф. 239

Мопассан Г. 143

Моргенталер Э. 138

Моррис Я. 135

Морриссет Б. 209

Мукарежовский Я. 23;
50; 52; 53; 120

Мур М. 150

Мэррей 231

Мэррей Г. 230; 231; 233

Мюзарра-Шредер Ю.
58; 71

Мюллер М. 222; 227;
228; 236

Н

Набоков В. 240

Найт Д. 112

Найтс Л. К. 117

Нерваль Ж. де 216

Ник Каррауэй 62; 145

Нил Л. 275; 276

Ницше Ф. 9; 32; 86; 99;
104; 216; 217; 223; 227;
249; 255

Новалис 112; 211; 229

Ноллсон Дж. 257

О

Одебрехт Р. 269

Оливер Твист 131

Олсон Э. 153

Оман Р. 138

Орест 231

Ортега-и-Гассет Х. 143

Осирис 229

Остин Дж. 99; 138

Остин М. 21

П

Палиевская Ю. В. 130;
134

Палмер Р. 257

Парре Э. 139

Пас О. 257

Пасспарту 148
 Паунд Э. 85; 86; 110;
 111; 112; 219
 Пауэлл К. 274
 Пейтер У 86
 Перек Ж. 26
Перец 26
 Перро Ш. 96; 140
 Перрон-Муазес Л. 206
 Перси У 257
 Петефи Я. 138
Печорин 91; 157
 Пйаже Ж. 136
 Пинчон Т. 200; 220
 Пирс Ч. 135
 Платон 87; 160
 Познер Р. 138
 Пойриер Р. 195; 243
 Портер Т 235
 Поуп А. 134
 Пратт Л. М. 71; 139
 Принс Дж. 55; 56; 71;
 91; 92; 95; 135; 140
 Пропп В. 70; 223

Пруст М. 110; 111; 161;
 202
 Пуйон Ж. 147; 148
 Пуле Ж. 48; 211; 213
 Пушкин А. С. 56
 Пфайфер Дж. 270
 Пфистер М. 209

 Р

Раймон М. 211
 Райт Р. 275; 277
 Реддинг Дж. С. 276
 Реканати Ф. 139
 Рембо А. 105
 Ривэ Ж. 209
 Ригль А. 112
 Рид Г 89
 Рид И. 277
 Риддлелл Дж. 257
 Риз А. 138
 Риммон Ш. 92
 Риффатерр М. 71; 135;
 207; 258
 Ричардс А. 42; 75; 79;
 80; 81; 83; 110; 146; 152
 Ришар Ж.-Р. 211

Роб-Грийе А. 105; 209;
239; 248

Родольф 58

Ромберг Б. 90; 146

Россум-Гийон Ф. ван 61

Рот Ф. 56

Рудый Панько 156

Руссе Ж. 17; 211

Руссель Р. 104; 217

Рьян М.-Л. 30; 33; 55;
73; 74

Рэглан Ф. 230; 232

Рэнсом Дж. К. 75; 76;
80; 81; 82; 87; 89; 110;
133; 134; 150; 151; 152

С

Сад Д. А. Ф. де 104;
214; 216; 217; 267

Сальдивар Р. 38; 107

Сантаяна Дж. 86

Сартр Ж.-П. 201; 223;
257; 270

Саруп М. 98; 106

Сезанн П. 202

Сейд Э. 253

Сенкевич Г. 18

Сепир Э. 137; 214

Сервантес М. 28; 107;
161; 241

Серенус Цейтблом 156

Серль Р. 138

Сиксу Э. 30

Скотт Н. А. 276

Скоулз Р. 17; 135; 139

Слокховер Г. 236; 237

Смит Б. 275

Совински Б. 138

Сократ 87

Соллерс Ф. 56; 248

Соссюр Ф. де 8; 101;
114; 120; 128; 135; 136;
197

Спейнос У. 30; 32; 257

Спивак Г. 30

Спингарн Дж. Э. 75; 77;
78; 80

Спиноза Б. 87

Станиславский К. С. 87

Старобинский Ж. 211

Стерн Л. 241

Стетсон Э. 275

Стилл К. 230; 232; 233

Сулейман С. 106

Сьюкеник Р. 239; 248

Сэндберг К. 151

Т

Тейлор Э. 222; 227-
229; 233

Тейт А. 42; 44; 75; 76;
80; 110; 112; 129; 145;
150; 151; 152

Теккерей У М. 58; 59;
65; 144

Теннисон А. 117

Тёрнер Д. Т 275; 276

Тиллотсон К. 46

Тодоров Ц. 25; 64; 71;
132; 135; 137; 140; 148;
149

Толмачев В. М. 90; 143

Толсон М. 276

Толстой Л. Н. 58; 59;
62; 93; 144; 145

Тома Р. 250

Трой У 223; 233; 234

Тынянов Ю. Н. 12

У

Уайлд А. 256

Уилли Б. 117

Уильямсон Дж. 117

Уимсагг У К. 43; 76;
228

Уинтерс А. 76; 87

Уитмен У 86

Уолкер А. 275

Уоррен Р. П. 75; 76; 80;
82; 89; 146; 147; 150;
152

Уорф Б. 137; 214

Урс 19

Успенский Б. 25; 67; 70

Уэллек Р 76; 113

Уэстон Дж. 230; 233

Ф

Фаулер Р 138

Фаулаз Дж. 112; 248

Федерман Р. 239; 240

Фельман Ш. 30

Фергюсон Ф. 235

Фидлер К. 112

- Фидлер Л. 235
- Филдинг Г. 47; 62; 145; 157
- Филеас Фогг 148
- Фитцджералд С. 62; 145; 233
- Фиш С. 201; 258-262; 279
- Флетчер Дж. 151
- Флобер Г. 58; 88; 111; 141; 143; 144; 148
- Флоренский П. 144
- Фоккема Д. 40; 182; 194; 238; 239; 246; 251-253; 255
- Фолкнер У. 146; 149; 219; 220
- Фонтенель Б. 222; 229
- Фрай Н. 222; 223; 225; 233-235; 237; 279
- Франклин Ю. 235
- Фреге Г. 99
- Фрейд З. 9; 210; 211; 222; 229; 231; 277
- Фрейзер Дж. 222; 225; 227-230; 232; 233; 235; 237
- Фридемманн К. 70
- Фридман Н. 61; 62; 63; 67; 68; 70; 90; 91; 149; 145
- Фрост Р. 151
- Фрэнк Дж. 110-113
- Фукидид 26
- Фуко М. 30; 32; 35; 41; 99; 100; 103-105; 107; 135; 156; 205; 206; 214-217; 248; 249; 257; 266-268; 281; 283
- Фуллер Х. 275; 276
- Фюгер В. 26; 63; 64; 65; 66; 70
-
- Х
- Хаард Е. А. де 47; 93
- Хабермас Ю. 217
- Хайдеггер М. 9; 10; 34; 99; 143; 193; 249; 256; 257; 268; 269; 270
- Хаксли О. 62; 145
- Халл Г. Т. 275
- Харди Т. 62
- Харрисон Дж. 230
- Хартман Дж. 30

Хартманн П. 138
 Хассан И. 107; 108; 218;
 238; 239; 243; 246;
 251; 252; 255; 283

Хейден Р. 276

Хейман Л. 253; 254

Хемингуэй Э. 57; 65; 73;
 146; 219; 220

Хендерсон С. 275; 276

Хирш Э. Д. 189; 190;
 191; 193; 201

Хит С. 30

Хокс Дж. 239

Холенштайн Р. 114

Холланд Н. 196; 201;
 278; 279

Хоркхаймер М. 103; 281

Хьюз Л. 275

Хьюм Т. Э. 75; 78; 79;
 80; 81; 83; 85; 89; 112;
 141; 142; 152

Хэллибертон Д. 256

Ц

Цезарь, Гай Юлий 26

Цурганова Е. А. 85; 110;
 147; 153; 192; 193; 196;

202; 204; 213; 245;
 258; 262; 264; 265;
 272; 281

Ч

Чейз Р. 222; 233; 234;
 235

Чемберс Э. 230

Чернышевский Н. Г. 49;
 57; 157

Чехов А. П. 224

Чэтман С. 47; 48; 55;
 57; 71; 73; 92; 149

Ш

Шаль Р. 149

Шарль Бовари 58

Шахразада 56; 157

Шварц М. 278; 279

Шекспир У. 86; 87; 117;
 231; 233; 237

Шелер М. 268

Шелли П. Б. 141

Шеллинг Ф. В. 87; 211;
 223; 225; 226; 227;
 229; 231

Шерлок Холмс 91

Шиллер Ф. 29; 112
 Шипли Дж. 148
 Шкловский
 Шкловский В.
 Шкловский В. Б. 12; 70;
 113
 Шлегель А. В. 87; 226
 Шлегель Ф. 112; 226
 Шлейрмахер Ф. Д. Э.
 186; 190; 203; 204
 Шмид В. 48; 63; 71; 91;
 92; 93; 95; 96
 Шмидт Э. 138
 Шорер М. 145
Шпильфогель 56
 Шпитцер Л. 90
 Штайгер Э. 270
 Штанцель Ф. К. 15; 17;
 19; 20; 26; 63; 66; 70;
 90; 95; 146
 Шульте-Мидделих Б.
 209
 Шютц А. 257

 Э

Эванс М. 275

Эйнштейн А. 223
 Эйхенбаум Б. М. 70
 Эйхендорф Й. фон 107
 Эко У. 107; 200; 248;
 254; 263
 Элиаде М. 232; 235
 Элиот Дж. 88
 Элиот Т. С. 75; 76; 78-
 81; 83; 85; 86; 89; 109;
 110; 112; 116; 117; 141-
 143; 152; 164; 181; 219;
 224
 Эллиотт У. 150
 Эллисон Р. 276; 277
 Элстон В. 86
Эмма Бовари 58
 Эмпсон У. 75; 81; 147
 Эскарпи Р. 125
 Этридж Д. 107

 Ю

Юнг К. 184; 185; 210;
 211; 222; 224-229; 231;
 233; 234; 270

 Я

Якобсон Р. 70; 135; 240

Янг Ф. 235; 237

Ясперс К. 257; 270

Именной указатель

Яусс Х. Р. 12; 28; 29;
45; 54; 122; 123; 124;
125; 126; 130; 157; 158;
159; 160; 161; 162; 258

УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ*

А	Б
автоматизация • 12 ; 54	бесситуативность • 20
авторская маска • 182 ; 246	В
актант • 13 ; 14; 71	виртуальный смысл • 22 ; 132
актор • 13 ; 15; 16; 17; 19; 20; 25; 27; 61; 66; 67; 68; 72; 90; 91; 93; 95; 96; 97; 148; 149	выстраивание (конституирование) смыс- ла • 23 ; 45; 50
акториальный, аукториаль- ный, нейтральный нарра- тивные типы • 14 ; 15 ; 19; 26; 66; 148	Г
актуализация • 18	ГЕРМЕНЕВТИКА • 185 ; 193; 203; 244; 245
архетип • 184 ; 224; 225; 226; 228; 229; 231; 234; 236	герменевтический круг • 192 ; 203; 245
ауктор • 19	гетеродиегетическое и гомо- диегетическое повествова- ние • 17; 20; 25 ; 67 ; 148

* Указатель включает все термины, являющиеся заглавными для статей справочника. Цифра, отылающая к странице, где данный термин фигурирует в качестве заглавного, выделена полужирным шрифтом; прочие цифры отсылают к первым появлениям данного термина в иных статьях справочника (в тексте статей выделены курсивом). Названия литературоведческих школ и течений в указателе набраны прописными буквами.

горизонт ожидания • 24; 27;
45; 55; 126; 158

Д

двойной код • 193; 246

ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ •
30; 33; 39; 77; 104-108;
135; 140; 189; 200; 246;
251; 277

деконструкция • 30; 31; 34;
218; 251

деперсонализация • 196

deft • 196; 279

децентрация • 39; 115

дискурс • 16; 17; 26; 35; 40;
69; 72; 74; 97-99; 103;
110; 140; 156; 184; 208;
216; 217; 239; 240; 252;
253

дискурсивные практики • 41

Е

ересь парафразы • 42; 44

Э

заблуждение, ересь • 42

значение — смысл • 200

И

идентификация • 44

имперсональная поэзия —
см. теория имперсональной
поэзии

имплицитный автор • 41; 46;
48; 92; 95

имплицитный читатель • 25;
41; 46; 48; 56; 92; 157

интенциональность • 119;
202; 258; 269; 280

интерпретация (толкование)
• 15; 20; 31; 49; 68; 99;
105; 123; 185-192; 200;
201; 203; 221; 241; 245;
262; 263; 265; 279

интертекстуальность • 32;
72; 199; 200; 204; 246;
277

Й

ЙЕЛЬСКАЯ ШКОЛА —
см. ДЕКОНСТРУК-
ТИВИЗМ

К	мифопоэзия • 224; 236
коллективное бессознательное • 184; 209; 210 ; 228	мономиф • 232; 236
коммуникативная неопределенность • 49	Н
коммуникативная определенность • 51	наррататор • 16; 18; 55 ; 72; 92; 93; 95; 97
конкретизация • 51	нарративная типология • 15; 26; 58 ; 91; 145
КОНСТАНЦСКАЯ ШКОЛА — см. РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА	НАРРАТОЛОГИЯ • 13; 14; 15; 19; 41; 46; 57; 58; 68 ; 72; 90; 91; 94; 95; 135; 147; 208
контекст • 53	нарратор • 14; 15; 17; 18; 25; 41; 55; 57; 59; 61-68; 72 ; 90; 92; 94; 97; 148
КРИТИКА СОЗНАНИЯ • 196; 211 ; 272	" НОВАЯ КРИТИКА " • 74 ; 80; 112; 134; 147; 150; 153; 280
Л	нонселекция • 195; 238
литературный ряд • 54	О
М	объективный коррелят • 79; 83; 85 ; 142
маргинальность • 213	органическая форма • 87 ; 145
метарассказ • 217 ; 246	П
миф • 221	пастиш • 40; 107; 195; 242 ; 256
мифема, мифологема • 224	
МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА • 225	

персонаж • **90**

повествовательные инстан-
ции • 41; 71; 55; 69; 71; **91**;
94-96

повествовательные уровни •
69; 71; **94**

понимание • 120; 121; 185;
187; 192; 193; 203; **244**

ПОСТМОДЕРНИЗМ •
40; 106-108; 112; 182-184;
193-200; 205; 207; 209;
213-219; 238; 239, 241,
245; 250; 255; 265; 281

постмодернистская чувстви-
тельность • 205; 246; **255**

ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ
• 30; 33; 34; 39; **97**; 103;
106; 113; 128; 135; 140;
156; 189; 194; 196; 204;
213; 246; 255; 262; 265;
277

постструктуралистско-
деконструктивистско-
постмодернистский ком-
плекс • **105**

поэзия как знание • 90; **109**;
133

пространственная форма •
110

Р

различение • **113**; 128; 205

распад цельности мировос-
приятия • **116**

рефлексия • **257**

РЕЦЕПТИВНАЯ КРИ-
ТИКА • 201; **258**; 272

РЕЦЕПТИВНАЯ
ЭСТЕТИКА • 12; 18; 20;
22; 23; 27; 44; 49; 51; 53;
54; 68; 91; **118**; 191; 258;
286

ризома • 103; **262**

С

след • 114; **128**; 205

смысл — см. значение —
смысл

сопряжение • **129**

стратегия текста • **130**

структура • **132**

структура — фактура • **133**

СТРУКТУРАЛИЗМ • 13;
68-70; 97; 100; 101; 107;
113; 114; 116; 120; 132;

133; **134**; 164; 196; 205;
234; 262; 271

субъективная критика • **263**

субъективная парадигма •
263; 264

Т

текстуальная продуктивность
• **140**

телесность • **265**

теория имперсональной
поэзии • **140**

точка зрения • 62; 81; **143**;
148; 149

тщательное прочтение • 81;
146

Ф

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ •
128; 202; **268**

фокализация • 67; **147**

ФЬЮДЖИТИВИСТЫ •
75; 80; 109; **150**

Ш

шизофренический дискурс •
103; 140; **156**; 216

ШКОЛА КРИТИКОВ
БУФФАЛО • 196; 201;
263; 264; 272; **278**

Э

эксплицитный автор, фик-
тивный автор • 41; 93; 95;
156; 157

эксплицитный читатель • 41;
56; 93; **157**

эпистемологическая неуве-
ренность • 195; 199; 249;
255; **281**

эстетическая дистанция •
157; 213

эстетический опыт • 46; 50;
122; 124; **158**; 269

НАРРАТАТОР _____	55
НАРРАТИВНАЯ ТИПОЛОГИЯ _____	58
НАРРАТОЛОГИЯ _____	68
НАРРАТОР _____	72
"НОВАЯ КРИТИКА" _____	74
ОБЪЕКТИВНЫЙ КОРРЕЛЯТ _____	85
ОРГАНИЧЕСКАЯ ФОРМА _____	87
ПЕРСОНАЖ _____	90
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ИНСТАНЦИИ _____	91
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ УРОВНИ _____	94
ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ _____	97
ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКО-ДЕКОНСТРУКТИВИСТСКО- ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ КОМПЛЕКС _____	105
ПОЭЗИЯ КАК ЗНАНИЕ _____	109
ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ФОРМА _____	110
РАЗЛИЧЕНИЕ _____	113
РАСПАД ЦЕЛЬНОСТИ МИРОВОСПРИЯТИЯ _____	116
РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА _____	118
СЛЕД _____	128
СОПРЯЖЕНИЕ _____	129
СТРАТЕГИЯ ТЕКСТА _____	130
СТРУКТУРА _____	132
СТРУКТУРА — ФАКТУРА _____	133
СТРУКТУРАЛИЗМ _____	134
ТЕКСТУАЛЬНАЯ ПРОДУКТИВНОСТЬ _____	140
ТЕОРИЯ ИМПЕРСОНАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ _____	140
ТОЧКА ЗРЕНИЯ _____	143
ТЩАТЕЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ _____	146
ФОКАЛИЗАЦИЯ _____	147
ФЬЮДЖИТИВИСТЫ _____	150
ЧИКАГСКАЯ ШКОЛА ("НЕОАРИСТОТЕЛИАНЦЫ") _____	153

ШИЗОФРЕНИЧЕСКИЙ ДИСКУРС _____	156
ЭКСПЛИЦИТНЫЙ АВТОР, ФИКТИВНЫЙ АВТОР _____	156
ЭКСПЛИЦИТНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ _____	157
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДИСТАНЦИЯ _____	157
ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ _____	158
БИБЛИОГРАФИЯ к первой части _____	163

ЧАСТЬ II

АВТОРСКАЯ МАСКА _____	182
АРХЕТИП _____	184
ГЕРМЕНЕВТИКА _____	185
ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ КРУГ _____	192
ДВОЙНОЙ КОД _____	193
DEFT _____	196
ДЕПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ _____	196
ЗНАЧЕНИЕ — СМЫСЛ _____	200
ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ _____	202
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ (ТОЛКОВАНИЕ) _____	203
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ _____	204
КОЛЛЕКТИВНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ _____	210
КРИТИКА СОЗНАНИЯ _____	211
МАРГИНАЛЬНОСТЬ _____	213
МЕТАРАССКАЗ _____	217
МИФ _____	221
МИФЕМА, МИФОЛОГЕМА _____	224
МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА _____	225
МИФОПОЭЗИЯ _____	236
МОНОМИФ _____	236
НОНСЕЛЕКЦИЯ _____	238
ПАСТИШ _____	242
ПОНИМАНИЕ _____	244
ПОСТМОДЕРНИЗМ _____	245

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ _____	255
РЕФЛЕКСИЯ _____	257
РЕЦЕПТИВНАЯ КРИТИКА _____	258
РИЗОМА _____	262
СУБЪЕКТИВНАЯ КРИТИКА _____	263
СУБЪЕКТИВНАЯ ПАРАДИГМА _____	264
ТЕЛЕСНОСТЬ _____	265
ФЕНОМЕНОЛОГИЯ _____	268
"ЧЕРНАЯ ЭСТЕТИКА" _____	272
ШКОЛА КРИТИКОВ БУФФАЛО _____	278
ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКАЯ НЕУВЕРЕННОСТЬ _____	281
БИБЛИОГРАФИЯ <i>ко второй части</i> _____	285
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ _____	295
УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ _____	311