

**Каллер, Джонатан** Теория литературы: краткое введение / Джонатан Каллер: пер. с англ. А. Георгиева. — М.: Астрель: АСТ, 2006. — 158, [2] с: ил.

УДК 82.09 ББК83 К17

Общероссийский классификатор продукции ОК-005-93, том 2; 953004 - литература научная и производственная

Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.ОО1О56.03.05 от 10.03.2005 г.

Подписано в печать 22.05.2005. Гарнитура Оффисина Формат 70x100/32. Усл. печ. л. 6.45. Тираж 3 000 экз. Заказ № 169

**Каллер, Джонатан**

К17 Теория литературы: краткое введение / Джонатан Каллер:

пер. с англ. А. Георгиева. - М.: Астрель: АСТ, 2006. - 158, [2] с: ил.

ISBN 5-17-035360-X (000 «Издательство АСТ») ISBN 5-271-13434-2 (000 «Издательство Астрель») ISBN 0-19-285383-X (англ.)"

Перед вами краткое и в то же время относительно полное изложение современных представлений о теории литературы в различных ее аспектах. В отличие от многих других исследователей, Каллер не только описывает различные методы интерпретации художественных произведений, но и подробно останавливается на ряде важнейших проблем теории литературы, указывая различные варианты их разрешения. Эта книга будет интересна не только студентам-филологам, но и всем тем, кто задается вопросом о том, что такое литература.

**УДК 82.09 ББК83**

Настоящее издание представляет собой перевод английского оригинального издания

**Literary Theory. A Very Short Introduction by Jonathan Culler,**  
**впервые опубликовано в Великобритании в 1997 г.**

Печатается с разрешения Oxford University Press.

Все права защищены. ISBN 5-17-035360-X (000 «Издательство АСТ») ISBN 5-271-13434-2 (000 «Издательство Астрель»)

© Jonathan Culler, 1997 ISBN 0-19-285383-X (англ.) © «Издательство Астрель», 2005

## Предисловие

Многие труды по теории литературы оперируют понятием «литературоведческие школы». Теория здесь рассматривается как система конкурирующих «подходов», каждый из которых характеризуется различными теоретическими позициями и представлениями. Но теоретические направления, рассматриваемые в этих работах, — такие, как структурализм, деконструктивизм, феминизм, психоанализ, марксизм, новый историзм, — имеют между собой много общего. Именно поэтому мы говорим о «теории» вообще, а не о каких-то частных теориях. Знакомство с теорией правильнее было бы начинать с общих вопросов и утверждений, а не делать обзор теоретических школ. Предпочтительнее обсуждать важные дискуссии, которые не противопоставляют одну «школу» другой, но зато обнаруживают заметные противоречия внутри одного течения. Если рассматривать современную теорию как комплекс конкурирующих подходов или методов интерпретации, то она в значительной мере потеряет свою значимость и убедительность, проистекающие из того вызова, который она бросает расхожим представлениям, из того, как она объясняет возникновение смысла и рождение художественных образов. Я предпочел обсудить ряд тем, сосредоточившись на важнейших проблемах и вариантах их разрешения, а также на том, какие уроки, по моему мнению, были извлечены из их изучения. [3]

Тем не менее читатель книги, представляющей собой введение в теорию литературы, вправе ожидать найти здесь объяснение таких терминов, как *структурализм* или *деконструктивизм*. Краткие характеристики основных литературоведческих школ и течений я помещаю в приложении, к которому можно обратиться либо до, либо после прочтения книги, либо прибегать к нему постоянно в процессе чтения. Вперед! [4]

## Выражение благодарности

Эта книга многим обязана студентам, прослушавшим мой вступительный курс по теории литературы. Их вопросы и суждения, высказываемые на протяжении долгих лет, дали мне представление о том, что необходимо сказать во введении. С особенным удовольствием я благодарю Синтию Чейс, Мика Бэла и Ричарда Кляйна, которые прочитали рукопись и высказали свои замечания, заставившие меня что-то заново обдумать и переписать. Роберт Бейкер, Лиланд Деладюрантей и Мэг Уэслинг содействовали мне каждый по-своему, а Эва Бадовска, помогавшая мне в преподавании теории литературы, сделала чрезвычайно существенные замечания по многим аспектам данного проекта. [5]

## Содержание

Глава ....1	Что такое теория?	7
Глава 2.	Что такое литература, и важно ли это?	24
Глава 3.	Литература и культурология	49
Глава 4.	Язык, смысл и интерпретация	63
Глава 5.	Риторика, поэтика и поэзия	79
Глава 6.	Повествование	93
Глава 7.	Перформативный язык	107
Глава 8.	Идентичность, идентификация и субъект	123
Приложение.	Теоретические школы и направления	138
Примечания		151
Указатель		157

[6]

### Глава 1

#### Что такое теория?

С наши дни в литературоведческих и культурологических исследованиях много внимания уделяется теории - не теории литературы, прошу заметить, а «теории» вообще. Человеку, далекому от данной области, такое словоупотребление может показаться весьма странным. Ему захочется спросить: «Теория чего?» Ответить на этот вопрос на удивление трудно. Речь идет не о теории чего-то конкретного и в то же время не о всеобъемлющей теории. Иногда теория представляется не столько изложением чего-либо, сколько деятельностью, чем-то, что мы делаем или чего не делаем. Можно заниматься теорией; преподавать или изучать теорию; ненавидеть теорию или бояться ее. Но все это мало помогает понять, что же такое теория.

Нам внушают, что «теория» радикально изменила природу литературоведческих исследований, но тот, кто так говорит, не подразумевает теорию *литературы*, систематическое описание природы литературного творчества и методов его анализа. Когда люди сетуют на то, что в наши дни в литературоведении слишком много теории, они имеют в виду не избыток систематической рефлексии о природе литературы или дискуссий, скажем, об отличительных свойствах языка литературы. Отнюдь нет. Имеется в виду нечто иное. [7]

Возможно, речь идет именно о том, что налицо обилие дискуссий о внелитературных материях, об общих вопросах, связь которых с литературой далеко не очевидна, огромное количество трудных для восприятия психоаналитических, политических и философских текстов. Теория – это совокупность имен, по большей части иностранных, как, например, Жак Деррида, Мишель Фуко, Люс Иригарай, Жак Лакан, Джудит Батлер, Луи Альтюссер, Гаятри Спивак.

#### О слове «теория»

Так что же такое теория? Отчасти проблема заключается в самом слове «теория», которое имеет два основных значения. С одной стороны, мы говорим, например, о «теории относительности», то есть определенной системе тезисов. С другой стороны, мы используем это слово и в обиходе.

- Почему Лора и Майкл разошлись?
- Ну, моя теория такова...

Что означает здесь слово «теория»? Прежде всего, оно предполагает *размышление*. Но теория – это не то же самое, что догадка. Фраза «Я догадываюсь...» предполагает, что существует правильный ответ, пусть он мне и не известен: «Я догадываюсь, что Лоре надоели вечные придирки Майкла, но мы точно узнаем о том, что произошло, когда придет их подруга Мэри». Теория, напротив, есть размышление, на которое сообщение Мэри, возможно, и не повлияет, объяснение, истинность или ложность которого доказать нелегко.

Фраза «Моя теория такова...» вводит объяснение, которое не очевидно. Мы не ждем, что говорящий продолжит в таком духе: «Моя теория состоит в том, что у Майкла роман с

Самантой». Это вовсе не теория. Если у Майкла и Саманты действительно роман, едва ли требуются особые изыскания, чтобы заключить, что данный факт осложняет отношения Майкла с Лорой. Интересно, что если человек говорит: «Моя теория состоит в том, что у Майкла роман с Самантой», то связь [8] Майкла с Самантой автоматически обретает статус предположения, перестает быть установленным фактом. Она – лишь теоретическая гипотеза. Но, вообще говоря, теория предполагает не только неочевидное объяснение; в ней должна заключаться некоторая сложность: «Моя теория состоит в том, что Лора всегда была тайно влюблена в своего отца, и поэтому Майкл не сумел стать подходящим для нее человеком». Теория – это больше чем гипотеза. Она неочевидна; она затрагивает сложные сочетания различных факторов; ее нелегко доказать или опровергнуть. Если мы будем помнить об этих характеристиках, нам будет легче понять, что же скрывается за понятием «теория».

### **Теория как «жанр»**

В литературоведении теория не есть описание природы литературы или методов ее изучения (хотя эти аспекты являются составными частями теории, и мы еще остановимся на них в этой книге, в первую очередь в главах 2, 5 и 6). Теория – это основа мышления и художественного творчества; ее границы чрезвычайно сложно определить. Философ Ричард Рорти описывает новый смешанный жанр, появившийся в XIX веке: «Во времена Гете, Маколея, Карлейля, Эмерсона появился новый тип текста, который не является ни оценкой сравнительных достоинств литературных произведений, ни историей идей, ни моральной философией, ни социальным прогнозом; все это вместе составляет новый жанр»<sup>1</sup>. Самое удобное обозначение этого многослойного жанра – слово «теория», которым стали обозначать труды, стимулирующие мышление и переориентирующие его на сферы, к которым они вроде бы не относятся. Вот простейшее определение того, что представляет собой теория. Труды, относящиеся к области теории, *оказывают влияние* на более широкую сферу идей, нежели та, которой они порождены.

Это простое объяснение не может считаться удовлетворительным определением, но оно, похоже, соответствует процессам, начавшимся в 1960-е годы: литературоведы создают тексты, выходящие за рамки изучения литературы. [9]

Их анализ языка, мышления, истории представляет новый и убедительный взгляд на вопросы, связанные с понятиями текста и культуры. В этом смысле теория – это не набор методов изучения литературы, а безграничное число текстов, посвященных всему, что только есть в подлунном мире – от узкоспециальных проблем академической философии до различных способов осмысления и описания материального мира. Жанр «теории» включает работы по антропологии, искусству, истории, кинематографии, проблемам пола, лингвистике, политологии, психоанализу, философии науки, социальной и интеллектуальной истории, социологии. Указанные работы оперируют аргументами, лежащими в этих областях, но они становятся «теорией», поскольку представленные в них взгляды и аргументы продуктивны и небесполезны для тех, кто не изучает данные дисциплины. Труды, которые становятся «теорией», содержат положения, которые читатель может применить к изучению мышления, природы и культуры, функционированию психики, отношению общества к частной жизни человека и воздействию глобальных исторических сил на индивидуальный опыт.

### **Предназначение теории**

Если определять теорию как нечто, изменяющее взгляды людей, заставляющее их по-новому осмысливать предметы своего изучения и свою деятельность по их исследованию, каково тогда предназначение теории? Основное предназначение теории состоит в том, чтобы подвергать сомнению «здоровый смысл», то есть общепринятые взгляды на смысл творчества, литературу, опыт. Так, теория рассматривает:

- концепцию, согласно которой смысл высказывания или текста заключается в том, что говорящий (пишущий) «имел в виду»;
- идею о том, что текст – это высказывание, истинность которого лежит вне его самого, в опыте или в описываемой действительности;
- понятие о реальности как о том, что «имеет место» в данный момент. [10]

Теория часто представляет собой дерзкую критику общепринятых представлений и, более того, попытку показать, что представления, принимать которые как данность велит нам «здравый смысл», на самом деле являются историческими конструкциями, частными теориями, кажушимися нам столь естественными, что мы даже не воспринимаем их как теории. Теория как критика здравого смысла и рассмотрение альтернативных возможностей ставит под вопрос наиболее фундаментальные постулаты и послышки литературоведения, переворачивает все, что может казаться само собой разумеющимся: что такое смысл? Что такое автор? Что значит читать? Что есть «я» или субъект, который пишет, читает, действует? Как тексты соотносятся с обстоятельствами, при которых они создаются?

Какой пример «теории» можно привести? Вместо того чтобы толковать о теории вообще, погрузимся в трудные для восприятия тексты двух виднейших теоретиков и посмотрим, какой урок мы можем из них извлечь. Я предлагаю вниманию читателей два взаимосвязанных и в то же время противостоящих друг другу примера, касающихся критики обыденных представлений о понятиях «пол», «письмо» и «опыт».

### **Фуко о понятии пола**

В своей книге «История сексуальности» Мишель Фуко, французский специалист по истории идей, рассматривает так называемую «репрессивную гипотезу», то есть общепринятое представление о том, что пол в прошлом, в особенности в XIX веке, подавлялся, а в наше время стремится к освобождению. По мнению Фуко, «пол» — это отнюдь не подавляемое естество, а сложное понятие, порожденное целым рядом явлений социальной действительности, исследований, высказываний и текстов — «дискурсов» или «дискурсивных практик»; проще говоря, пол — это особое единство, образовавшееся в XIX столетии. Вся деятельность медиков, клириков, романистов, психологов, моралистов, социальных работников, политиков, которая в нашем представлении связывается с подавлением сексуальности, на деле направлена на воплощение явления, называемого «полом». [11]

Фуко писал: «Понятие «пола» позволяет свести в некоторое искусственное единство элементы анатомии, биологические функции, поведение, ощущения, удовольствия; оно позволяет людям воспринимать это иллюзорное единство в качестве первопринципа, вездесущего смысла, секрета, который можно открыть во всем»<sup>2</sup>. Фуко не отрицает, что существуют акты сексуального взаимодействия, биологический секс, что люди обладают половыми органами. Он утверждает, что XIX век нашел новые пути объединения в одну категорию («пол») потенциально различных аспектов, как-то: акты, которые мы называем половыми, биологические различия, части тела, психологические реакции и, прежде всего, социальные смыслы. Путем описания и осуществления своих поступков, ощущений и биологических функций люди создали некое искусственное единство, называемое «полом», который рассматривается как основа индивидуальности. Затем происходит смысловая инверсия, и единство под названием «пол» начинает пониматься как *причина* разнообразных явлений, собранных воедино при создании понятия. Этот процесс придает сексуальности новое значение, отводит ей новую роль, делает сексуальность тайной природы индивидуальности. Говоря о нашей «сексуальной природе» и о важности «сексуальной потребности», Фуко замечает, что мы достигли той точки, «в которой мы стали ожидать, что наше восприятие должно исходить из того, что на протяжении столетий считалось безумием, <...> наше своеобразие — из того, что воспринималось как безымянная потребность. Отсюда и важность, которая ей приписывается, благоговейный страх, которым мы ее окружаем, старание, с которым мы ее познаем. Отсюда тот факт, что по прошествии столетий эта потребность стала для нас важнее, чем душа»<sup>3</sup>.

Иллюстрацией факта, что пол стал восприниматься как тайна индивидуального бытия, ключ к человеческой личности, может служить тот факт, что в XIX веке появилось понятие «гомосексуалиста» как типа, едва ли не «биологического вида».

Ранее акты совокупления людей одного пола (например, содомия) клеймились позором, но сейчас встал вопрос не собственно о действиях, а о сущности, не о том, что кто-то совершил запретный поступок, а о том, «является» ли он гомосексуалистом. [12]

Содомия — это поступок, говорит Фуко, но теперь «гомосексуализм стал признаком отдельного биологического вида»<sup>4</sup>. Прежде люди могли совершать гомосексуальные действия,

теперь же вопрос скорее в половой сущности, характеризующей саму личность человека: является ли он гомосексуалистом?

В понимании Фуко понятие «пола» строится на основе дискурсов, связанных с различными формами социальной деятельности и общественными институтами. Речь идет об отношении медиков, духовенства, чиновничества, социальных работников и даже писателей к явлениям, которые они связывают с представлением о сексуальности. Но эти дискурсы представляют пол как нечто предшествующее самим дискурсам. В наше время такие представления широко распространены, причем осуждаются те дискурсы и общественные явления, которые направлены на контроль и подавление сексуальности, ими же в действительности и создаваемой. Переворачивая этот процесс, Фуко рассматривает «пол» как результат, а не причину, продукт дискурсов, которые пытаются анализировать, описывать и регулировать человеческую деятельность.

Работа Фуко - это пример аргументации с использованием исторических фактов, которые стали «теорией», так как были взяты на вооружение теми, кто работает в других областях. Это не теория сексуальности как набор аксиом, претендующих на универсальность. Фуко проводит анализ исторического развития определенной сферы жизни, но этот анализ может иметь широкое применение. Он побуждает нас критически взглянуть на представления, которые мы считаем естественными и принимаем как данность. Не может ли быть так, что эти представления, напротив, порождены суждениями экспертов, деятельностью, связанной с дискурсами тех, кто претендует на способность описать их? В представлении Фуко, именно попытка узнать правду о человеке сделала «пол» феноменом, который воспринимается как тайна человеческой природы. [13]

### Движение теории

Для мысли, которая стала теорией, характерно то, что она предлагает неожиданные «ходы», которые можно использовать при рассмотрении других объектов. Одним из таких ходов стала мысль Фуко о том, что предполагаемая оппозиция естественной сексуальности и подавляющей ее общественной практики («власти») может обернуться отношениями сопричастности: социальные силы вызывают к жизни явление («пол»), которое они же стремятся контролировать. Следующий ход – награда, если угодно, – вопрос о том, чего мы достигаем, *скрывая* это взаимодействие общественной силы и пола, который она, как считается, подавляет. Что стоит за восприятием этой взаимозависимости как противоборства? Фуко дает следующий ответ: таким образом маскируется вездесущность власти; вам кажется, что вы противостоите ей, отстаивая пол, тогда как на деле вы играете по правилам, полностью установленным ею самой. Иными словами, возникает представление, что явление, именуемое «полом», лежит вне сферы действия власти (социальные силы тщетно пытаются контролировать его), и власть представляется ограниченной, не очень могущественной. На деле, однако, власть общества проникает всюду; она вездесуща.

Эта власть, в представлении Фуко, не есть то, что имеется в чем-то распоряжении; это «власть/знание», власть в форме знания или знание как власть. То, что мы, по нашему мнению, знаем о мире, – концептуальная рамка, внутри которой нам предлагается мыслить о мире, – обладает большим могуществом. Так, власть/знание породила ситуацию, в которой вас определяет ваш пол. Она вызвала к жизни ситуацию, которая определяет женщину как существо, чье назначение как личности состоит в том, чтобы вступать в сексуальные взаимоотношения с мужчиной. Представление о том, что секс лежит вне сферы действия общества и противостоит ему, скрывает истинную область влияния власти/знания. [14]

Следует сделать несколько важных замечаний по поводу этого примера теории. У Фуко теория аналитична; она представляет собой анализ концепции, но в то же время она по природе своей умозрительна – в том смысле, что нет никаких свидетельств, к которым можно было бы обратиться, чтобы убедиться в справедливости гипотезы сексуальности (существует много свидетельств, делающих идею Фуко привлекательной, но они не являются решающими доказательствами). Фуко называет подобный род исследования «генеалогической» критикой. Она вскрывает, каким образом предположительно фундаментальные категории, такие как «пол», обретают реальность благодаря речевым актам. Такая критика не стремится разъяснить, что есть пол «на самом деле», зато показывает, каким образом создается понятие. Заметим, что

в этой работе Фуко вообще не говорит о литературе, хотя его теория представляет значительный интерес для литературоведов. Во-первых, литература много говорит о поле. Именно в литературе во многом формируется идея пола, именно там мы находим мысль о том, что глубинные свойства индивидуальности связаны с влечением человека к другому человеку. Размышления Фуко важны как для литературоведов, так и для специалистов по гендерным проблемам, а также для тех, кто исследует проблемы гомосексуальности. Фуко оказал особенно значительное влияние как изобретатель новых объектов исторического исследования, как, например, «пол», «наказание» и «безумие», которые до него воспринимались как понятия, не имеющие истории. В его работах идет речь о таких вещах, как исторические конструкции, побуждающие нас взглянуть на то, как речевая практика, в частности, литература определенного периода, формирует понятия, воспринимаемые нами как нечто само собой разумеющееся.

### Деррида о письме

Не менее влиятельный пример «теории», нежели предпринятый Фуко пересмотр истории сексуальности, представляет собой анализ «письма» и «опыта», проведенный современным французским философом Жаком Деррида на основе «Исповеди» Жан-Жака Руссо и иллюстрирующий некоторые различия внутри «теории». [15]

Руссо, французский писатель XVIII века, пользуется репутацией автора, открывшего современное представление о человеческой личности.

Вначале – немного об историческом фоне. Западная философская традиция различала «действительность» и «видимость», *вещи* как таковые и *представления* о них, *мысль* и ее *обозначения*. Знаки, или обозначения, согласно традиционным взглядам, суть лишь инструменты для приближения к действительности, истине или идее, и потому они должны быть как можно более прозрачны. Они не должны вставать у нас на пути, не должны влиять на мысли или истины, которые они представляют, исказить их. В рамках этой концепции речь представляла в качестве непосредственной демонстрации мысли, тогда как письмо, осуществляющееся в отсутствие говорящего, рассматривалось как искусственный, производный заменитель речи, потенциально обманчивый знак знака<sup>5</sup>.

Этой же традиции, близкой здравому смыслу, следует и Руссо, когда говорит: «Языки были созданы для того, чтобы говорить; письмо существует лишь как дополнение к речи»<sup>6</sup>. Здесь вмешивается Деррида с вопросом: «Что значит – дополнение?» Словарь Уэбстера определяет «дополнение» как «нечто завершающее или составляющее добавление». «Дополняет» ли письмо речь, прибавляя к ней нечто существенное, чего в речи не содержалось, или добавляет то, без чего можно было бы обойтись? Руссо не раз характеризует письмо как обыкновенную добавку, несущественное дополнение, даже «болезнь речи». Оно складывается из знаков, что создает возможность неверной их интерпретации в отсутствие говорящего, который не имеет возможности объяснить сказанное или поправить вас. Но, хотя Руссо и называет письмо несущественным дополнением, его собственные работы показывают, что оно дополняет или заменяет то, чего недостает в речи. К письму мы прибегаем для того, чтобы компенсировать недостатки речи, в частности, возможность неверного понимания. К примеру, в «Исповеди», которая открывает понятие «я» как «внутренней» реальности, скрытой от общества, Руссо пишет, что решил создать исповедь и спрятаться от общества, потому что в обществе он предстает «не просто с невыгодной стороны, но совершенно не таким, какой я есть... [16]

Если бы я присутствовал, люди никогда не узнали бы, чего я на самом деле стою». Получается, что в глазах Руссо его «истинное» внутреннее «я» отлично от того «я», которое проявляется в беседах с людьми, и ему требуется писать, дабы дополнить обманчивые знаки речи. Письмо оказывается для него существенным, поскольку речь обладает свойствами, ранее приписывавшимися письму; она состоит из непрозрачных знаков, не передает автоматически смысл, вкладываемый в нее говорящим, и открыта для интерпретаций.

Письмо – дополнение к речи, но и сама речь – дополнение: дети, по словам Руссо, быстро учатся использовать речь, «чтобы опереться на нее в своей слабости, <...> поскольку не нужно большого опыта, чтобы понять, как приятно действовать чужими руками и шагать по миру, всего лишь шевеля языком». Характеризуя теорию с точки зрения движения, Деррида рассматривает этот пример как частицу общей структуры, или логики – «логики

дополнительности», которую он находит в произведениях Руссо. Эта логика является структурой, в которой дополняющий компонент (речь), как оказывается, нуждается в дополнении, поскольку выясняется, что он обладает теми же свойствами, которые изначально считались присущими только дополнению (письму). Попробую пояснить.

Письмо понадобилось Руссо постольку, поскольку речь может быть неверно интерпретирована. Говоря в более общем плане, он испытал нужду в знаках, так как его не удовлетворяла реальность сама по себе. В «Исповеди» Руссо рассказывает о своей юношеской любви к мадам де Варане, в чьем доме он жил и которую называл «маменькой»: «Я бы никогда не закончил, если бы принялся подробно описывать все чудачества, которые я выделял при воспоминании о моей дорогой маменьке, когда ее не было рядом. Как часто я целовал свою кровать, помня о том, что она спала на ней, и всю мебель в комнате, потому что она принадлежала маменьке и ее прелестная рука прикасалась к ней; я целовал даже пол, на котором простирался, думая о том, что она по нему ходила». [17]

Все эти предметы в отсутствие хозяйки играют роль ее субститутов. Но даже и в ее присутствии сохраняется потребность в такого рода «заместителях», то есть действует та же схема. Руссо продолжает: «Бывало, даже при ней я выкидывал такие штуки, на которые меня могла подвигнуть только самая неистовая любовь. Однажды за столом, когда она взяла кусок, я закричал, что заметил на нем волосок. Она положила кусочек на тарелку, а я жадно схватил его и проглотил».

Сначала ее отсутствие, когда Жан-Жак нуждался в субститутах или знаках, напоминающих ему о ней, противопоставляется ее присутствию. Но затем выясняется, что и присутствия ее недостаточно для насыщения потребности, для немедленного доступа к предмету без посредства знаков или заменителей. Отсюда и гротескный эпизод с глотанием куска, до которого она только что дотронулась губами. Цепочка заменителей может быть продолжена. Даже если Руссо, как мы говорим, «обладает ею», все равно он ощущает, что она ускользает от него, и он может лишь предвкушать ее появление или вспоминать о ней. А сама «маменька» заменяет мать, которую Руссо никогда не знал, — мать, которой ему не хватает, которая, как все матери, не сумела дать ему удовлетворения и должна быть «замещена».

Деррида пишет: «В этой цепочке замен рождается закон бесконечного ряда, неизбежно порождающего дополнительные опосредования, которые вызывают ощущение присутствия самого замещаемого объекта; ощущение непосредственного присутствия, живого восприятия. Отсутствует прямой контакт. Все происходит через какое-то посредство». Чем в большей степени эти тексты хотят проинформировать нас о важности присутствия самого предмета, тем более они демонстрируют нам необходимость посредников. Эти знаки, или заменители, вызывают у нас чувство, что то-то и то-то (например, маменьку) нужно постичь. Мы узнаем из этих текстов, что идея оригинала порождается копиями, а сам оригинал всегда ускользает. Отсюда вывод: наше обыденное представление о действительности как о чем-то присутствующем рядом с нами оказывается недействительным. Опыт обретается нами посредством знаков, и «оригинал» является продуктом знаков, дополнений. [18]

По Деррида, тексты Руссо, как и многие другие, предполагают, что представление о том, будто знаки и тексты прилагаются к жизни, чтобы изображать ее, в корне неправильно. Нужно постигать жизнь через знаки, видеть, что она зарождается в процессе ее обозначения. Тексты могут настаивать на том, что действительность первична по отношению к обозначению, но на деле они доказывают справедливость знаменитого тезиса Деррида: *Il n'y a pas de hors-texte* («Нет ничего вне текста»<sup>7</sup>). Иными словами, когда нам кажется, что мы выходим за рамки знаков и текстов и обращаемся к «действительности как таковой», то обнаруживаем всего лишь новые тексты, новые знаки, цепочки заменителей. Деррида пишет: «Следуя за нитью «опасных заменителей», мы старались показать, что в том, что мы называем «реальной жизнью» созданий «из плоти и крови», <...> нет ничего, кроме написанного, кроме дополнений и замещающих обозначений, которые могут проявляться не иначе как в цепи смысловоразличительных отношений <...>. И так далее, до бесконечности, ибо мы читаем *в тексте*, что всякое абсолютное наличие — Природа, то, что называется «реальной матерью», и т. д. — все это уже исчезло или же вовсе не существовало. Смысл и язык открываются нам лишь благодаря письму как отсутствию некоего естественного наличия».

Это не означает, что вовсе нет разницы между присутствием «маменьки» и ее отсутствием или между «реальным» событием и вымышленным. Просто ее присутствие оборачивается своего рода отсутствием, требующим размышлений и дополнений.

### Что демонстрируют примеры

Философов Фуко и Деррида принято считать представителями постструктурализма (см. приложение), но два приведенных выше примера «теории» являют нам разительную противоположность подходов. Деррида предлагает определенное прочтение текстов, причем логика интерпретации вытекает из самих текстов. Выводы Фуко не основаны на текстах; он на удивление мало цитирует подлинные документы или дискурсы, а задает общее направление мыслей, относящихся к текстам и дискурсам вообще. [19]

Интерпретация Деррида показывает, в какой степени литературные произведения, такие как «Исповедь» Руссо, имеют теоретический характер: с одной стороны, в них явно содержатся умозрительные доводы относительно письма, желания, субституции или дополнения, с другой — они задают определенное направление размышлениям об этих предметах. Со своей стороны, Фуко показывает нам, какими глубокими и мудрыми могут быть тексты, но, в то же время, в какой степени тексты, созданные медиками, учеными, писателями и пр., творят явления, которые они якобы призваны лишь анализировать. Деррида демонстрирует, насколько теоретичны литературные произведения, Фуко — насколько творчески продуктивны дискурсы познания.

По-видимому, существует разница и между утверждениями исследователей, и между вопросами, которые возникают в связи с этими утверждениями. Деррида хочет разъяснить нам, что говорят или показывают тексты Руссо, и, следовательно, встает вопрос, правда ли то, что содержится в этих текстах. Фуко хочет проанализировать текущий исторический момент, и вопрос в том, можно ли распространить его идеи на другие эпохи. Постановка подобных вопросов, в свою очередь, есть наш путь в глубь «теории», а также к ее применению.

Оба примера показывают, что теория включает в себя умозрения: рассуждения о желании, языке и т. д.; они подвергают сомнению установившиеся представления (о том, что есть нечто природное, именуемое «полом»; что знаки обозначают предшествующую им действительность). Таким образом, они побуждают вас пересмотреть категории, в которых вы привыкли осмыслять литературу. Эти примеры иллюстрируют основное направление в современной теории, а именно — критику всего, что прежде считалось естественным, демонстрацию того, что якобы естественное на деле является продуктом истории или культуры. Происходящее можно пояснить следующим примером. Когда Арета Франклин пишет: «Вы заставляете меня чувствовать себя природной женщиной»<sup>8</sup>, она радуется обладанию своим «природным» полом, который порожден не культурой, а отношением к ней мужчины. [20]

Но сама формулировка подразумевает, что от природы данная половая идентичность является культурной ролью, продуктом культурной среды. Она не *есть* «природная женщина», ей нужно, чтобы ей дали себя *почувствовать* таковой. Природная женщина — продукт культуры.

В теории мы находим и другие аналогичные аргументы в пользу того, что внешне естественные общественные отношения и институты, привычные представления об обществе являются порождением стоящих за ними экономических отношений и борьбы разнообразных сил, что жизнь сознания может порождаться бессознательными силами. Иными словами, то, что мы называем субъектом, или «я», рождается при посредстве языковых и культурных систем; то, что мы называем «присутствием», «источником», «оригиналом», создается копиями, является следствием повторения.

Так что же такое теория? Мы можем выделить четыре основных пункта.

1. Теория междисциплинарна; это дискурс, влияющий на объекты вне исходной дисциплины.

2. Теория одновременно аналитична и умозрительна; это попытка сформулировать, что составляет такие явления, которые мы называем полом, языком, письмом, смыслом, субъектом и т. д.

3. Теория есть критика общепринятого, тех концепций, которые представляются естественными.

4. Теория предполагает рефлексию, размышления о процессе мышления, исследование категорий, которые мы используем как в литературе, так и во всякой другой речевой практике, доискиваясь до смысла разнообразных явлений.

Поэтому-то теория нас и пугает. Одно из самых шокирующих свойств современной теории состоит в том, что она бесконечна. Ею невозможно овладеть. Это открытая совокупность текстов, которая пополняется работами молодых и настырных исследователей, выступающих критиками утверждений, которые были сделаны старшим поколением, а также новыми открытиями и признанием достижений прежних, ранее забытых мыслителей. [21]

Потому-то она и утрачивает, становится источником постоянной озабоченности: «Как? Вы не читали Лакана? Как же вы можете говорить о лирике, не обращаясь к зеркальному строению говорящего субъекта?» Или: «Как вы можете писать о викторианском романе, не используя рассуждений Фуко о сексуальности и истеризации женского тела, а также трудов Гаятри Спивак, где она раскрывает роль колониализма в построении субъекта метрополии?» Иногда теория предстает как дьявольский приговор, вынуждающий вас читать трудные тексты, причем выполнение одной задачи не приносит вам отдыха, а влечет за собой дальнейший труд («Спивак? Да, конечно, но вы читали у Бениты Парри критику взглядов Спивак и ответ последней?»). [22]

Непостижимость теории – вот главная причина ее неприятия. Каким бы подготовленным вы себя ни считали, вы не можете знать наерняка, «необходимо» ли вам читать Жана Бодрийера, Михаила Бахтина, Вальтера Беньямина, Элен Сиксу, К.Л.Р. Джеймса, Мелани Кляйн, Юлию Кристеву, или же вы можете «безболезненно» забыть об их существовании (разумеется, это будет зависеть оттого, кто «вы»такой и кем хотели бы быть.) Враждебное отношение к теории в значительной мере проистекает из того факта, что признание важности ее роли ведет к принятию на себя безграничных обязательств; вы оказываетесь в положении человека, не знающего чего-то нужного. Но такова жизнь вообще.

Теория заставляет вас желать полностью овладеть ею. Вы рассчитываете, что чтение теоретических работ позволит вам понять и классифицировать явления, которые вас занимают. Но полное овладение теорией недостижимо, и не только потому, что всегда остается что-то, что вам только предстоит постичь, но (и это гораздо важнее и болезненнее) и потому, что она ставит под сомнение предполагаемые результаты и основополагающие послышки. Природа теории в том, чтобы разрушать, бросать вызов постулатам, которые вы полагали известными, поэтому результаты ее воздействия непредсказуемы. Вы не стали мастером, как не были им и до изучения теории. Вы по-новому размышляете над прочитанным. У вас появились новые вопросы, и вы лучше понимаете, как они соотносятся с прочитанным.

Это краткое введение не сделает вас специалистом в области теории (и не только в силу своей краткости), но оно откроет перед вами важнейшие направления мысли и дискуссий, прежде всего тех, что касаются литературы. Оно представит примеры теоретического исследования, и я надеюсь, что читатель увидит значение теории и оценит удовольствие мыслить. [23]

## Глава 2

### Что такое литература, и важно ли это?

Что такое литература? Вы, должно быть, думаете, что это и есть центральный вопрос теории литературы, однако на деле он, по-видимому, не имеет большого значения. Почему?

Можно выделить две основные причины. Первая состоит в том, что теория объединяет идеи, возникшие в рамках философии, лингвистики, истории, политологии и психоанализа; так почему теоретика должен беспокоить вопрос, относится данный текст к художественной литературе или нет? В наши дни в распоряжении людей, изучающих и преподающих литературу, имеется широкий выбор литературоведческих материалов и тем для чтения и разбора, как, например, «Женские образы в начале XX века». Здесь мы можем основываться как на произведениях художественной литературы, так и на текстах иной природы. Мы можем изучать романы Вирджинии Вулф или описанные Зигмундом Фрейдом случаи из его клинической практики, и методологически разница не будет принципиальной. Дело здесь не в том, что тексты равнозначны; одни тексты могут быть по тем или иным причинам более

богатыми, мощными, поучительными, дерзкими, всеобъемлющими, чем другие. Но как литературные, так и внелитературные тексты могут изучаться совместно и сходными способами. [24]

### Литературность вне литературы

Вторая причина заключается в том, что разграничение не является принципиальным, поскольку в теоретических трудах раскрывается так называемая «литературность» внелитературных явлений. Качества, которые зачастую считаются присущими литературе, оказываются жизненно важными для продуктов внелитературной деятельности. Например, дискуссии о природе исторического мышления<sup>1</sup> основываются на методах осмысления сюжета. Характерно, что историки не предлагают нам объяснений в духе научных прогнозов. Они не утверждают, что при наличии *A* и *B* с необходимостью произойдет *B*. Они показывают нам, как одно явление влечет за собой другое, и говорят, например, о том, почему *началась* Первая мировая война, а не почему она *должна была* начаться. Получается, что логика исторических объяснений сродни логике литературного повествования, которая раскрывается в ходе течения сюжета: описывается начальная ситуация, ее развитие и осмысленное разрешение, так что становится понятным, что привело к тому или иному событию.

Короче говоря, моделью исторического исследования служит литературное повествование. Слушателю или читателю повествования нетрудно определить, имеет ли сюжет смысл, хорошо ли согласуются друг с другом его части, завершено ли произведение. Если одна и та же модель, одни критерии осмысленности и значимости применимы как к литературным, так и к историческим повествованиям, то разграничение их не представляется насущной теоретической проблемой. Сходным образом теоретики осознали значимость во внелитературных текстах — будь то отчеты Фрейда о случаях применения психоанализа или философские трактаты — таких риторических приемов, как метафора, которые считались жизненно важными в литературе, но в текстах другого рода часто воспринимались исключительно как украшения. [25]

Показывая, как риторические тропы и фигуры помогают оформить мысль в текстах, предположительно не принадлежащих литературе, теоретики раскрывают силу литературности; тем самым размывается различие между литературными и внелитературными текстами.

Однако сам факт, что я, описывая сложившуюся ситуацию, говорю о «литературности» во внелитературных текстах, подтверждает, что понятие литературы по-прежнему весомо, и мы не можем к нему не прибегать.

### В чем вопрос?

Выходит, что мы вернулись к ключевому вопросу: «Что такое литература?». Этот вопрос не снят. Но какого рода этот вопрос? Если его задаст пятилетний ребенок, ответить на него легко. Мы скажем: «Литература — это рассказы, стихи, пьесы». Но если этим вопросом задается теоретик литературы, то понять, о чем он спрашивает, гораздо сложнее. Может быть, его интересует общая природа данного предмета — литературы, которую он отлично знает. Что собой представляет данный предмет или данная деятельность? Как они функционируют? Каким целям они служат? Тогда вопрос «Что такое литература?» требует не определения, а анализа, даже рассуждения о том, для чего человек вообще обращается к литературе.

Но вопрос «Что такое литература?» может относиться и к отличительным характеристикам произведений, считающихся литературными. Что отличает их от произведений внелитературных? Что отличает занятия литературой от других видов деятельности или времяпрепровождения? Этот вопрос люди могут задавать в том случае, если они должны решить, какие книги им читать. Вероятно, однако, у них уже есть определенное представление о том, что считается литературой, и они хотят узнать другое: существуют ли существенные черты, свойственные всем литературным произведениям? [26]

Это непростой вопрос. Теоретики сражаются с ним, но без видимого успеха. Причины увидеть легко: произведения художественной литературы имеют самые разные формы, объем, и многие из них имеют больше общего с текстами, которые литературой не считаются, нежели с теми, которые признаются литературными. Например, «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте больше похожа на автобиографию, чем на сонет, а стихотворение Роберта Бернса больше

напоминает народную песню, чем шекспировского «Гамлета». Есть ли у стихов, пьес и романов такие общие качества, которые отделяют их от, допустим, песен, протоколов и автобиографий?

### Исторические вариации

Даже самое поверхностное обозрение исторической перспективы еще больше осложняет вопрос. В течение двадцати пяти столетий люди создавали то, что мы сегодня называем литературой, но современный смысл слова «литература» возник около двухсот лет назад. До 1800 года термин «литература» и его аналоги в различных европейских языках означали «письменные труды» или «книжность». Даже сегодня, когда ученый говорит, что «литература по эволюции очень обширна», он имеет в виду не романы и стихи, а только то, что о данном предмете очень много написано. Труды, которые сегодня изучаются как литература на уроках латыни или английского языка в школах и университетах, когда-то рассматривались не как особый вид письменных произведений, а как образчики мастерского использования языка и риторических приемов. Они включались в более широкую категорию образцов письма и мышления наряду с речами, проповедями, историческими и философскими трактатами. От студентов не требовалось разбирать их, как сегодня мы разбираем литературные произведения, раскрывая, «о чем» они. Напротив, учащиеся заучивали их наизусть, изучали их грамматику, использованную аргументацию, определяли риторические приемы, которые встречались в тексте. Такие произведения, как «Энеида» Вергилия, которые сегодня изучаются как художественная литература, приблизительно до 1850 года воспринимались совершенно иначе.

Бытующее на Западе в наши дни представление о литературном произведении как о порождении творческого воображения восходит к немецким романтикам конца XVIII века. [27]

Если нам нужен конкретный источник, можно обратиться к книге французской баронессы мадам де Сталь «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями». Но даже если мы ограничимся последними двумя столетиями, то увидим, что категория «литературы» ускользает от нас. Сочла бы мадам де Сталь литературой, скажем, стихотворения, похожие на обрывки обыкновенных разговоров, лишённые метра или четкого ритма? А если мы обратимся к неевропейским культурам, вопрос о том, что считать литературой, невообразимо осложнится. Заманчиво было бы не ломать себе голову и договориться: литература - это все, что в данной культуре считается литературой, то есть все то, что эксперты признают принадлежащим литературе.

Разумеется, такой вывод совершенно неудовлетворителен. Он лишь меняет форму вопроса, а не разрешает его. Вместо того чтобы спрашивать: «Что такое литература?», мы должны спросить: «Что побуждает нас (или какое-либо иное общество) относить то или иное произведение к литературе?» Существуют, впрочем, и другие категории, которые основываются не на определенных качествах, а лишь на критериях, различных для всех общественных групп<sup>2</sup>. Например: «Что такое сорняк?». Есть ли это некая квинтэссенция «сорности», что-то *je ne sais quoi*, что объединяет все сорняки и отличает их от не-сорняков? Каждый, кому доводилось пропалывать сад, знает, как сложно отличить сорную траву от не-сорной, и может спросить, есть ли тут секрет. В чем он? А секрет в том, что секрета нет. Сорняки – это растения, которые не должны расти в саду, по мнению садовника. Если вы заинтересуетесь сорняками, станете искать сущность «сорности», то напрасно потратите время, доискиваясь до ботанических характеристик сорняков, докапываясь до их отличительных форм или физических свойств, делающих то или иное растение сорняком. Нет, вам потребуется провести исторические, социологические, может быть, даже психологические изыскания о сортах растений, которые признаны нежелательными разными социальными группами в разных областях.

Вероятно, *литература* подобна *сорняку*.

Но такой ответ не снимает вопроса. Просто вопрос звучит теперь так: «Что в нашей культуре побуждает считать произведение литературным?» [28]

Как установить, является ли текст художественным? Вы сталкиваетесь со следующим предложением:

Мы водим хоровод и предполагаем,  
А Тайна в центре сидит и знает.

Важно, где вы это предложение встретили. Если оно напечатано на вкладыше к упаковке китайского печенья, вы можете счесть его зашифрованным предсказанием судьбы, а если оно приводится в качестве примера (как в этой книге), то вы будете искать его смысл в знакомой вам языковой сфере. Может быть, это загадка, и вас призывают отгадать, что такое Тайна? А вдруг это реклама чего-то, обозначенного словом «Тайна»? Рекламные объявления нередко бывают рифмованными («Уинстон» курить – замечательно жить») и имеют загадочную форму, чтобы заинтриговать потребителя. Но это предложение представляется оторванным от определенного контекста, как, например, продажа конкретного продукта. Этот факт, а также наличие рифмы и относительно регулярного ритма, то есть правильного чередования ударных и безударных слогов, позволяет предположить, что перед нами стихотворение, частичка литературы.

Однако здесь кроется очередная дилемма: так как у рассматриваемого предложения нет самоочевидной практической нацеленности, существует возможность того, что оно принадлежит литературе. Но разве мы не можем добиться того же эффекта, извлекая другие предложения из контекста, в котором их роль очевидна? Предположим, мы выписываем предложение из инструкции, рецепта, рекламного объявления, газеты и помещаем его здесь без контекста:



Тщательно размешайте и подождите пять минут.

Литература ли это? Сделал ли я эту фразу художественной, когда извлек ее из практического контекста? Возможно, но это далеко не ясно. Кажется, чего-то здесь недостает. В предложении нет ресурсов, с которыми можно было бы работать. Наверное, чтобы сделать его частью литературы, нужно представить себе заглавие, отношение которого к строчке ставило бы задачу и будило воображение: например, «Тайна» или «Свойство милосердия». [29]

Что-нибудь подобное помогло бы, но фрагмент предложения вроде «Сладкая слива утром на подушке» как будто имеет больше шансов на то, чтобы считаться литературой, поскольку он не может быть ничем иным, кроме как образом, который притягивает определенное внимание, требует усилия воображения. Такой эффект производят высказывания, в которых соотношение формы и содержания дает потенциальную пищу для размышления. Так, первое предложение в философской книге У. О. Куайна «С точки зрения логики» предположительно может быть сочтено стихотворением:



Любопытная вещь  
в онтологической задаче - это  
ее простота.

Помещенное на странице подобным образом, окруженное пугающим умолчанием, это предложение привлекает определенное внимание, которое мы могли бы назвать литературным: возникает интерес к словам, к их соотношенности, их применению и в особенности интерес к тому, как соотносится содержание высказывания с его формой. Таким образом, это предложение как будто соответствует современному представлению о стихотворении и заслуживает внимания, которое сегодня привлекает литература. Если кто-нибудь произнесет при вас это предложение, вы спросите: «Что вы имеете в виду?» Но если вы отнесетесь к нему как к стихотворению, возникнет иной вопрос: не что имел в виду автор, а что означает само стихотворение? Как функционирует язык? Какой эффект производит это предложение?

Изолированная первая строчка («Любопытная вещь») может вызвать следующие вопросы: о какой вещи идет речь и что для вещи значит быть любопытной. «Что такое вещь?» – одна из проблем онтологии, учения обо всем существующем. Но слово «вещь» в сочетании «любопытная вещь» обозначает не физический объект, а что-то вроде отношения, аспекта, который существует не в том смысле, в каком существуют камень или дом. [30]

Данное предложение выражает одобрение простоты, но, похоже, само отказывается от этого качества, причем неопределенность этой вещи демонстрирует угрожающую сложность онтологии. Но, может быть, сама простота стихотворения, которое заканчивается на слове

«простота», словно больше ничего и не нужно говорить, придает достоверности этой неправдоподобной «простоте». Во всяком случае, предложение, изолированное таким образом, открывает простор для интерпретаций, ассоциирующихся с литературой. Именно такой деятельности я и уделяю здесь место.

Что могут добавить к нашему представлению о литературе подобные мысленные эксперименты? Прежде всего, они демонстрируют тот факт, что, будучи изолированным от контекста, некоторый фрагмент может восприниматься в качестве литературы (для этого фрагмент должен обладать определенными качествами, которые бы делали возможной такую интерпретацию). Если литература – это текст без контекста, лишенный каких-либо функций и не преследующий практических целей, то он сам по себе является контекстом, который провоцирует особый тип восприятия. Так, читатели ожидают потенциальной сложности и ищут скрытые значения, не допуская, что, например, высказывание имеет целью просто проинструктировать их. Описать «литературу» – значит проанализировать ряд допущений и операций по интерпретации, которые читатели могут произвести над текстами подобного рода.

### **Литература как предмет договора**

Одна из существенных договоренностей, которые становятся явными при анализе повествования (от житейских анекдотов до больших романов), проистекает из принципа с угрожающим названием «принцип сверхзащищенного сотрудничества» (*hyper-protected cooperative principle*)<sup>3</sup>, но на деле все обстоит довольно просто. Акт общения может состояться при следовании базовой договоренности о сотрудничестве его участников друг с другом, поэтому то, что один человек говорит другому, скорее всего, имеет отношение к предмету коммуникации. [31]

Если я спрашиваю, хорошо ли учится Джордж, а вы отвечаете: «Он обычно пунктуален», я исхожу из того, что вы сотрудничаете со мной и, следовательно, ваш ответ связан с моим вопросом. Я не стану жаловаться «Вы не ответили на мой вопрос», а приду к заключению, что вы ответили мне в не прямой форме и намекнули на то, что об успехах Джорджа в учебе можно сказать мало хорошего. Таким образом, я исхожу из идеи сотрудничества, если только не имеется неопровержимых доказательств отсутствия такового. [32]

Сегодня литературное повествование может рассматриваться как один из вариантов более обширного класса высказываний – «повествовательно-демонстрационных текстов», то есть высказываний, значимость которых для слушателя заключается не в содержащейся в них информации, а в том, «достойны ли они быть высказанными». Вне зависимости от того, рассказываете ли вы анекдот приятелю или пишете роман для грядущих поколений, вы совершаете нечто отличное от того, что совершаете, допустим, давая показания в суде. Вы стараетесь создать историю, которая должна показаться слушателю «стоящей», иметь для него некоторое значение, развлечь его или доставить ему удовольствие. Литературные произведения отличает от прочих повествований то, что они прошли стадию отбора: их публикуют, редактируют, переиздают, и читатель встречается с ними в уверенности, что другие люди нашли их «достойными». Следовательно, принцип сотрудничества «сверхзащищен». Мы можем обнаружить в произведении сколько угодно темных мест, очевидных несоответствий, и все-таки не приходим к выводу, что в произведении нет смысла. Читатель предполагает, что в литературе языковые трудности служат в конечном счете коммуникативной цели. Он не считает, что пишущий или говорящий не сотрудничает с ним, как мог бы подумать при других обстоятельствах; он старается вникнуть в те фрагменты, в которых не соблюдены принципы коммуникативности, и исходит из того, что данные принципы отвергнуты ради достижения каких-то особенных коммуникативных целей. «Литература» – это родовое обозначение, которое заставляет нас предполагать, что усилия, затраченные на чтение, «окупятся». И многие качества литературы обусловлены готовностью читателей уделять внимание произведению, разбираться в неясностях и не спрашивать в первый же миг: «Так что же вы имели в виду?»

Итак, мы можем заключить, что литература – это речевой акт или текстуальное явление, которое привлекает внимание определенного рода. Она противопоставлена информативному сообщению, вопросу или обещанию. Чаще всего читатель причисляет то или иное произведение к корпусу художественной литературы потому, что встречается с ним там, где встреча с

литературой ожидаема: в сборнике стихов, в литературном разделе журнала, в библиотеке или книжном магазине. [33]

## Загадка

Но здесь перед нами встает новая загадка. Нет ли особых способов организации языка, которые подсказали бы нам, что перед нами – литература? Или же сам факт нашего знания о том, что мы имеем дело с произведением художественной литературы, заставляет нас уделять данному тексту такое внимание, какого мы не уделяем газетам, так что в итоге мы находим в произведении особые принципы организации и скрытые смыслы? Несомненно, мы можем утверждать, что правомерны оба объяснения: бывает, что предмет нашего внимания обладает качествами, которые делают его литературным произведением, а бывает и наоборот: литературный контекст заставляет нас отнести данное высказывание к художественной литературе. Но высокая языковая организация вовсе не обязательно предполагает, что данное произведение является художественным: высший уровень организации мы найдем в телефонном справочнике. Акт волеизъявления сам по себе не может сделать некое высказывание частью литературы: я не в состоянии достать свой старый учебник химии и читать его как роман.

С одной стороны, понятие «литературы» не является рамкой, в которую помещен язык: не всякое предложение может считаться художественным, даже будучи представленным на книжной странице как стихотворение. Но, с другой стороны, многие литературные произведения не выделяются на фоне иных форм использования языка. Они функционируют особым образом, поскольку им уделяется особенное внимание.

Таким образом, мы имеем дело со сложной структурой. Перед нами – две различные перспективы, которые пересекаются, частично совпадают, но, по-видимому, не сливаются. Мы можем говорить о том, что литературный язык обладает особыми чертами или свойствами, и можем считать литературу продуктом неких договоренностей и объектом, который приобретает приписываемые ему качества при условии особого внимания к себе. Ни один из указанных вариантов решения проблемы не совместим с другим; нам приходится колебаться между ними. Я могу выделить пять точек зрения на природу литературы, принадлежащих различным теоретикам. Итак, рассмотрим пять определений, каждое из которых влечет за собой другое. [34]

## Природа литературы

### 1. Литература как «передний план» языка

«Литературность» – это качество, предполагающее особую организацию языка, которое и отличает художественное высказывание от сообщений иного характера. Литература пишется языком, который выдвигает на первый план сам себя, делает себя особенным, атакует вас: «Смотрите! Я – язык!», так что вы не можете забыть, что имеете дело с языком, оформленным особым образом. В частности, звуковая организация стихотворения устроена таким образом, чтобы заставить читателя с ней считаться. Приведем начало стихотворения, которое его автор, Джерард Мэнли Хопкинс, назвал «Инверснейд»:

Этот бурый загар, дрожь конского крупа,  
Этот рык, что дрожит, прыгая круто,  
Ключьями, крошевом руно этой пены  
Сползает в озерный свой дом постепенно.

Пер. А. Парина. Цит. по : Прекрасное пленяет навсегда. М.: 1988. С. 346.

Особая значимость эвфонического оформления – ритмического повторения звуков в словах «бурый... крупа... круто... крошевом... руно... озерный» – и необычное отглагольное существительное «крошево» дают нам понять, что перед нами языковая структура, организованная таким образом, чтобы привлекать внимание читателя к языку как таковому.

Но, несомненно, во многих случаях читатель не замечает, что язык произведения организован определенным образом, если произведение заранее не причислено к корпусу художественной литературы. В банальную прозу мы не вслушиваемся. Но внезапное появление рифмы заставляет прислушаться и к ритму. [35]

Рифма, явный признак литературности, заставляет нас отметить, что ритм присутствовал здесь все время. Если текст осознается как художественный, то мы склонны ожидать подчеркнутого звукового оформления или других видов особой организации языковой структуры, которые мы обычно не замечаем.

## 2. Литература как взаимодействие языковых уровней

В художественном произведении разнообразные элементы и языковые составляющие вступают в сложную систему взаимоотношений. Когда я получаю письмо с просьбой об участии в каком-нибудь достойном деле, я, конечно, не предполагаю, что звучание его текста является отражением смысла, но в литературном произведении существуют отношения — усиления, контраста или противоречия — между различными уровнями: звучанием и значением, грамматической организацией и тематикой. Рифма, сопоставляя слова («предполагаем — знает»), создает взаимосвязь их значений (является ли «знание» противоположностью «предположения»?).

Впрочем, понятно, что ни первый, ни второй тезисы, ни оба вместе не дают нам определения литературы. Не всякое литературное произведение выдвигает, в соответствии с первым тезисом, языковые средства на передний план (подобного мы не наблюдаем во многих прозаических произведениях); языковые изыски еще не делают произведение литературным. Скороговорки вроде «Шла Саша по шоссе и сосала сушки» литературой вроде бы не считаются, но при этом привлекают внимание своей языковой организацией. В рекламных объявлениях языковые средства часто привлекают больше внимания, чем в лирике, и различные уровни их структуры могут больше зависеть друг от друга. Выдающийся филолог Роман Якобсон считал образцом «поэтической функции»<sup>4</sup> языка не стихотворную строку, а лозунг, составивший основу президентской избирательной кампании Дуайта (Айка) Эйзенхауэра: «Дай-ка мне Айка». В этом слогане благодаря игре слов имя Айка уже содержится в требовании «Дай-ка». Таким образом, необходимость избрания Айка подразумевается самой языковой структурой. [36]

Выходит, взаимосвязь различных языковых уровней играет роль не только в литературе, однако именно в ней отношения между формой и значением, грамматикой и тематикой особенно напряженны и значимы. Исследуя вклад каждого элемента в создание целого, мы обнаружим их взаимодействие и гармонию — или противоречия и диссонанс.

Суждения о природе литературности, основывающиеся на представлении об особом языке художественной литературы или на идее взаимодействия отдельных его элементов, не дадут, например, марсианам достаточных оснований для различения литературных и нелитературных произведений. Эти тезисы, как и большая часть утверждений о природе литературы, привлекают внимание к тем ее чертам, которые предположительно являются основополагающими. Согласно рассмотренным идеям, изучение литературы есть прежде всего изучение языковых структур, а не исследование авторской психологии или размышления о породившем данное произведение обществе.

## 3. Литература как вымысел

Одна из причин неодинакового восприятия литературного произведения различными читателями заключается в том, что литература характеризуется особым отношением к миру, которое мы привыкли называть «вымыслом». Литературное произведение есть языковой феномен, являющийся проекцией созданного писателем мира, где происходят события, действуют персонажи и рассказчик, причем в построении этого мира участвует и имплицитный (предполагаемый) читатель, образ которого определяет прежде всего две вещи: то, что должно быть объяснено, и то, что полагается заведомо известным. Литературное произведение, как правило, повествует не об историческом, а о вымышленном персонаже (Эмма Бовари, Гекльберри Финн), но вымысел не сводится исключительно к персонажам или событиям. Так

называемые *дейктические* (указательные) элементы языка, относящиеся к ситуации высказывания, как, например, местоимения («я», «ты»), наречия времени и места («здесь», «там», «сейчас», «тогда», «вчера», «завтра»), функционируют в литературном произведении особым образом. [37]

Слово «вот» в стихотворении («Вот в небе ласточки щебечут») относится не к тому мгновению, когда поэт написал его на листе бумаги, и не к первой публикации стихотворения, но к особому времени стихотворения, протекающему в вымышленном поэтом мире. Местоимение «я» в стихотворении Вордсворта «Нарциссы» («Печальным реял я туманом...»)\* Пер. И. Лихачева.) тоже является продуктом художественного вымысла. Оно призвано обозначить субъекта речи, который вполне может не совпадать с Уильямом Вордсвортом, конкретным человеком, написавшим стихотворение. Можно, конечно, предположить наличие тесной связи между впечатлениями и переживаниями лирического субъекта и неким событием в жизни Вордсворта. Однако часто бывает так, что стихотворение написано от лица молодого человека, тогда как автор стихотворения стар, и наоборот. Стоит заметить, что рассказчик в романе (повествующий персонаж, говорящий о себе в первом лице) может обладать опытом, отличным от опыта создателя произведения, и выносить суждения, отличные от авторских.

Когда речь идет о художественной литературе, вопрос о соотношении высказываний повествователя, рассказчика и действующих лиц с точкой зрения автора всегда становится предметом дискуссии. Нехудожественный текст обычно имеет контекст, задающий направление интерпретации текста (это может быть учебник, газетный репортаж, послание из благотворительной организации и т. д.). Контекст же повествования, основанного на вымысле, оставляет открытым вопрос: о чем на самом деле повествуется? Связь с явлениями реального мира (референтность) представляет собой скорее не свойство литературы, а производную интерпретации. Если я скажу другу: «Давай завтра поужинаем с тобой в восемь вечера в «Хард-Рок Кафе»», то он отнесется к моим словам как к конкретному предложению, привязанному к специфическому контексту («завтра» означает 14 января 2002 года, «восемь» – 20.00 по времени, принятому на восточном побережье США). [38]

Но когда Бен Джонсон пишет «Приглашение друга на ужин», художественная природа описанной ситуации открывает простор для интерпретаций: послание имеет художественный характер, и нам предоставляется право решать, рассматривать ли стихотворный текст как монолог вымышленного лирического субъекта, описывающий образ жизни человека в прошлом, или же как предположение, что дружба и нехитрые удовольствия являются главными составляющими человеческого счастья.

Одна из задач интерпретации «Гамлета» состоит в том, что мы должны решить, о чем говорится в данном тексте: о проблемах наследников престола в Дании, о дилеммах, стоявших перед людьми эпохи Ренессанса в связи с изменением представлений о человеческой личности, об отношениях мужчин с их матерями вообще или о том, как наши представления (в том числе и литературные) влияют на осмысление нашего опыта. Тот факт, что действие пьесы происходит в Дании, еще не означает, что мы обязаны читать ее как текст о Дании; это вопрос интерпретации. Мы можем осмыслять содержание «Гамлета» по-разному, на нескольких различных уровнях. Литературное произведение основано на вымысле, оно не связано конкретным жизненным контекстом, и это делает его открытым для интерпретаций.

#### 4. Литература как эстетический объект

Свойства литературы, о которых мы до сих пор говорили (дополнительные уровни языковой организации, отсутствие утилитарных контекстов, отражение мира через вымысел), являются различными проявлениями эстетической функции языка. Исторически сложилось понимание эстетики как теории искусства; основной вопрос, который она ставит, заключается в том, является ли красота объективным свойством произведений искусства или же она есть продукт субъективного восприятия. К области эстетики относится и вопрос об отношении прекрасного к истине и благу.

Иммануил Кант, основоположник современной западной эстетики, называл ее попыткой построить мост через бездну, которая лежит между материальным и духовным мирами, между миром сил и величин и миром представлений<sup>5</sup>. [39]

Эстетические объекты, такие как картины или литературные произведения, сочетают в себе чувственно воспринимаемую форму (цвет, звук) и духовное содержание (идеи), иллюстрируя тем самым возможность соединения материального и духовного. Литературное произведение является эстетическим объектом, поскольку, наряду с другими коммуникативными функциями, в него изначально заложена способность заставить читателя обратить внимание на взаимодействие формы и содержания.

В понимании Канта и других теоретиков эстетические объекты обладают «целенаправленностью без цели». В их построении имеется целенаправленность: они создаются так, чтобы сочетание их частей приводило к заданному результату. Но результат — это произведение искусства само по себе, удовольствие, вызванное произведением, а не какая-либо внешняя цель. Таким образом, воспринимать текст как художественное произведение значит задать вопрос о роли всех частей в достижении эффекта целого, а не предполагать, будто текст изначально создавался с некоторой целью — например, проинформировать читателя или убедить его в чем-либо. Когда я определяю повествование как текст, «достойный быть высказанным», я имею в виду следующее: оно обладает целенаправленностью (качествами, которые могут сделать его «хорошим»), однако при этом ему нелегко приписать какую-то внешнюю цель. То есть повествование, даже внелитературное, характеризуется эстетическими, аффективными качествами. Хорошее повествование доставляет читателю (слушателю) удовольствие, производит на него воздействие как нечто «стоящее». Оно может развлекать, поучать, побуждать, но мы не можем утверждать, что все хорошие повествования выполняют какую-либо из этих функций.

## 5. Литература как интертекстуальная или метарефлексивная структура

В теоретических работах последних лет нередко утверждается, что произведения порождаются другими произведениями, впитывая более ранние тексты, повторяя их, оспаривая, трансформируя. [40]

Порой это представление выражается звучным словом «интертекстуальность»<sup>6</sup>. Произведение функционирует в окружении других произведений, соотносит себя с ними. Называя произведение литературным, мы рассматриваем его как языковое явление, обладающее значением по отношению к другим дискурсам: стихотворение, например, может «играть» на переосмыслении других стихотворений, роман — выставлять напоказ и критиковать злободневную политическую риторику. Сонет Шекспира «Ее глаза на звезды не похожи»\* (\*Пер. С. Маршака) использует традиционные для любовной лирики метафоры и отрицает их («Нельзя уста кораллами назвать») как славословие женщине, которая «ступает по земле». Сонет приобретает смысл в соотнесенности с традицией, которая сделала возможным его появление.

Читать стихотворение как литературное произведение означает связывать его с другими стихотворениями, сопоставлять его с ними и противопоставлять им, и поэтому в какой-то степени мы можем читать поэзию как стихи о стихах. На одном из уровней своей структуры романы рассказывают о романах, о проблемах и способах повествования, о создании образов и художественном оформлении реального жизненного опыта. Так, «Мадам Бовари» можно читать как исследование взаимоотношений между «реальной жизнью» Эммы Бовари и тем, как оформляется жизненный опыт, с одной стороны, в любовных романах, которые она читает, а с другой — в романе самого Флобера. Всегда можно задаться вопросом о том, как неявные высказывания о создании смысла, содержащиеся в романе или стихотворении, соотносятся с тем, как этот смысл создается в самом произведении.

Авторы литературных произведений всячески пытаются развивать или обновлять литературу, поэтому для нее характерна рефлексия о самой себе, пусть иногда и в скрытой форме. Но то же самое утверждение можно отнести и к другим объектам и формам деятельности. Так, наклейки на бампере могут обретать значение в соотнесенности с прежними наклейками. [41]

Текст «Ядерная бомба китам ради Христа!» не имеет смысла вне связи с такими текстами, как «Нет ядерному оружию», «Спасем китов» и «Христос Спаситель», так что мы смело можем утверждать, что приведенный нами текст — это высказывание о рекламных наклейках. Таким образом, интертекстуальность и метарефлексивность литературы не являются ее

отличительными особенностями, но и такие ее аспекты, как выдвижение языка на передний план и взаимодействие различных языковых уровней, мы тоже можем наблюдать где угодно.

### **Врожденные свойства или следствия читательского взгляда?**

Все пять рассмотренных тезисов о природе литературы характеризуются одной и той же чертой (я упоминал о ней выше): они выделяют такие *свойства* литературного произведения, или присущие ему качества, которые можно рассматривать и как следствия той функции, которую мы приписываем тексту, считая его литературным произведением. По-видимому, обе эти концепции не могут считаться исчерпывающими. Качества литературы не сводятся ни к объективным свойствам, ни к следствиям особой фокусировки читательского взгляда. Этому есть причина, которую высветили маленькие мысленные эксперименты, проведенные нами в начале главы. Язык сопротивляется, когда мы пытаемся произвольно воздействовать на него. Трудно вообразить строчки «Мы водим хоровод...» предсказанием судьбы, запеченным в печенье с сюрпризом, а «Тщательно размешайте...» – бодрым стихотворением. Когда мы смотрим на текст как на литературное произведение и ищем в нем закономерности, согласованности, мы встречаемся с сопротивлением языка. Мы должны считаться с ним, преодолевать его. Наконец, «литературность» литературы может заключаться в напряженности взаимодействия языкового материала и стандартных представлений читателя о том, что такое литература. Но я говорю об этом с осторожностью, так как анализ пяти точек зрения на природу литературы позволяет заключить, что любое качество, которое мы считаем важным свойством художественного произведения, не является *определяющим*, так как обнаруживается в иных дискурсах. [42]

### **Функции литературы**

Эту главу я начал с замечания о том, что теория литературы в 1980-1990-х гг. не уделяла особого внимания различию между художественными и нехудожественными произведениями. Но теоретики задумались о литературе как исторической и идеологической категории или, точнее, о функциях, которые ей приписывались. В Англии XIX века идея литературы была чрезвычайно важна, и художественные произведения воспринимались как особый тип текста с определенными функциями. Служа учебным материалом в колониях Британской империи, они были призваны внушить местным жителям идею величия Англии и их счастливой причастности к историческому процессу цивилизации. В метрополии литература должна была противостоять эгоизму и материализму, поощряемым новой капиталистической экономикой, предлагать среднему классу и аристократии другие ценности, давать рабочим такое место в культуре, которое обуславливало бы их подчиненное положение. Литература должна была учить людей объективным оценкам, поддерживать ощущение величия нации, воспитывать терпимость между общественными классами, наконец, выступать в роли замены религии, которая, как представлялось, утратила способность объединять общество.

Тексты, которые были бы способны осуществлять вышеперечисленные функции, должны обладать особыми качествами. Как можно описать такого рода литературу? Решающее значение в ней должно иметь назидание. Литературное произведение (например, «Гамлет») – это, как правило, история вымышленного персонажа, которая является примером для подражания (а иначе зачем ее читать?); в то же время в ней наблюдается тенденция к расширению смыслов, поэтому читатели и критики говорят об «универсальности» литературы. Структура литературных произведений такова, что в них проще видеть рассказы о «природе человека» вообще, нежели определять более узкие категории, которые они непосредственно описывают или освещают. «Гамлет» – это о принцах, о людях Возрождения, об углубленных в себя молодых людях или о людях, чьи отцы погибли при подозрительных обстоятельствах? [43]

Если все эти варианты нас не удовлетворяют, то нам легче не искать конкретного ответа, а по умолчанию принять идею универсальности. Романы, стихи, драмы кажутся исследованиями явлений, примеры которых они нам представляют, и в то же время вовлекают читателя в размышления и заботы повествователя и персонажей.

Но сочетание универсальности и обращенности литературы ко всем тем, кто может читать на данном языке, придает ей важную *национальную* функцию. Бенедикт Андерсон в книге по политической истории «Воображаемые сообщества: размышления об истоках и распространении национализма», которая приобрела статус влиятельной теории, говорит, что литературные произведения, в первую очередь романы, помогли созданию национальных сообществ, поскольку объединили широкий круг читателей и остаются в принципе открытыми для всех, кто владеет языком. Андерсон пишет: «Художественная литература глубоко и беспрестанно проникает в действительность, создавая примечательное ощущение сообщества в условиях анонимности, характерное для современных наций»<sup>7</sup>. Например, представить персонажей, повествователей, сюжеты, темы английской литературы как потенциально универсальные значит способствовать созданию открытого, но сплоченного воображаемого сообщества, в которое приглашаются войти, например, жители британских колоний. Иными словами, чем более универсальна литература, тем сильнее ее национальная функция. Утверждение универсальности видения мира, предложенного Джейн Остин, делает Англию совершенно особой страной, где принимаются стандарты вкуса и поведения и, что еще важнее, устанавливаются моральные предписания и общественные условия, в которых разрешаются этические проблемы и формируется личность.

Литература представлялась особым феноменом, который может благотворно воздействовать не только на социальные низы, но и на аристократию и средний класс. Представление о литературе как эстетическом объекте, посредством которого мы можем стать «лучше», связано с определенной концепцией субъекта, который теоретики называют «независимым субъектом».

[44]

Индивидуальность определяется не общественным положением и интересами, а своей единственной единственностью, субъективностью (рациональностью и нравственностью), не детерминированной социальными факторами. Эстетический объект, оторванный от практических целей и содержащий особого рода рефлексию, помогает нам стать независимыми субъектами путем свободного и нетенденциозного использования воображения, сочетающего знание и суждение. Согласно этой концепции, литература побуждает читателя решать сложные вопросы, не идя на поводу у поспешных суждений, обращаться к своему разуму, совершая нравственный выбор, оценивать поведение человека (в том числе и собственное поведение) как бы со стороны. Чтение способствует беспристрастности, обостряет чувства, учит видеть тонкие различия и в то же время – помнить о своей общности с людьми, живущими в других условиях. В 1860 году один педагог писал: «Когда мы знакомимся с идеями и требованиями интеллектуальной элиты народа, наши сердца начинают биться в унисон с сердцами всего человечества. Мы обнаруживаем, что никакие классовые, партийные, мировоззренческие различия не в состоянии уничтожить способность гения завораживать и учить, что над всем шумом, тревожностью, грохотом и суетой повседневных забот, дел и споров лежит чистая и сверкающая область истины, где все мы можем встретиться и образовать единство»<sup>8</sup>.

В последних теоретических изысканиях содержится (и это неудивительно) критика такой концепции литературы. Новейшие исследователи сосредоточивают свое внимание в первую очередь на идее мистификации, которая призвана отвлекать трудящихся от тяжелых жизненных условий, открывая им доступ в «высшие сферы», то есть предлагая им несколько романов, дабы предотвратить их выход на баррикады; как полагает Терри Иглтон<sup>9</sup>. Но, изучая представления об общественной значимости литературы, о том, как она функционирует в качестве социального механизма, мы находим аргументы, с которыми нам исключительно трудно согласиться.

Литературе приписывались диаметрально противоположные функции. Является ли литература идеологическим оружием, комплексом текстов, которые заставляют читателя принять иерархическое устройство общества? [45]

Если в произведении утверждается, что женщина может найти счастье только в браке; что классовое расслоение естественно, а добродетельная служанка может стать женой лорда, то такие тексты как бы узаконивают исторически сложившиеся установления. Или же в литературе идеология обнажается, подвергается сомнению? Например, в произведении ярким и впечатляющим образом показывается тот узкий выбор, который предоставлен женщине историей, что раскрывает нам глаза, дает возможность *не* воспринимать данную ситуацию как должное. Оба толкования правдоподобны: литература может быть как инструментом

идеологии, так и инструментом разрушения последней. И снова мы видим колебание между потенциальными «свойствами» литературы и вниманием, которое и выявляет эти свойства.

Мы также встречаемся с обратными трактовками взаимоотношений между литературой и действием. Теоретики отстаивают мнение о том, что литература предполагает чтение в уединении и рефлексию, что удерживает читателя от общественной и политической деятельности, от осуществления перемен. В лучшем случае, она поощряет независимость, признание сложности мира, в худшем – пассивность и апатичное принятие существующего порядка вещей. С другой стороны, литература исторически воспринималась как опасное явление: она подвергает сомнению авторитет власти и общественные установления. Так, Платон считал необходимым изгнание поэтов из идеального государства, так как они могут лишь причинить вред, а романы долгое время представлялись источником неудовлетворенности человека тем жизненным жребием, который достался ему по наследству, и стремления к чему-то новому – скажем, к жизни в большом городе, к ярким романтическим приключениям или к революции. Демонстрируя читателям классовые, половые, расовые, национальные и возрастные критерии самоидентификации, книги могут пропагандировать чувство «товарищества», что ослабляет стремление к борьбе. Но они могут породить и чуткость к несправедливости, которая приводит к обострению социальных конфликтов. На протяжении всей истории человечества литературные произведения считались источником изменений: например, роман Гарриет Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», бестселлер своего времени, вызывал у читателей чувство отвращения к рабству, которое в конце концов вылилось в Гражданскую войну. [46]

В главе 7 я вернусь к проблеме самоопределения и его следствий: какую роль играет самоидентификация читателя с литературными героями и повествователем? А пока мы отметим сложность и многообразие литературы как общественного института и социальной деятельности. В итоге литература предстает как общественное установление, основывающееся на возможности высказывать все, что только можно себе представить. Вот сущность того, что есть литература: все ортодоксальные представления, всякое убеждение, всякая ценность могут быть высмеяны, спародированы в литературном произведении, представлены в ином, иногда устрашающем свете. Литература всегда ставила под сомнение прежние представления и содержание ранее созданных текстов, прибегала к художественному преувеличению. Здесь можно указать, например, на романы маркиза де Сада, в которых автор пытался изобразить, что могло бы происходить в мире, в котором люди следовали бы исключительно своим необузданным инстинктам, или на «Сатанинские стихи» Салмана Рушди, вызвавшие ярость мусульман из-за использования священных имен и мотивов в сатирическом, пародийном контексте. Все, что когда-либо считалось осмысленным, литература способна превратить в нонсенс, взглянуть на явления со стороны, представить их таким образом, что их адекватность, законность их существования окажется под вопросом.

Литература всегда была занятием культурной элиты. Ее иногда называют «культурным капиталом»<sup>10</sup>: изучение литературы дает нам место внутри культуры, оно может принести нам разнообразные выгоды, позволит нам иметь дело с людьми, обладающими более высоким социальным статусом. Но задачи литературы нельзя свести к этой консервативной общественной функции: она вовсе не хранительница «семейных ценностей». Она способна сделать привлекательным любое преступление – от восстания Сатаны против Бога в «Потерянном Рае» Мильтона до совершенного Раскольниковым убийства старухи-процентщицы в «Преступлении и наказании» Достоевского. [47]

Она зовет к противостоянию ценностям капиталистического мира, отрицанию практицизма и купли-продажи. Литература есть голос культуры в той же мере, что и информация. Это и сила энтропии, и культурный капитал. Она зовет к чтению и побуждает читателей задуматься над смыслом прочитанного.

## Парадокс литературы

Литература – явление парадоксальное, поскольку сотворение литературного произведения – это одновременно обращение к устоявшимся формулам, то есть создание текста, внешне напоминающего сонет или отвечающего традиционным характеристикам романа, и преодоление границ, выход за их пределы. Литература функционирует путем выявления и

нарушения собственных границ. Писатель пытается проверить, что произойдет, если он попробует писать по-другому. Поэтому литература предполагает и следование общепринятым представлениям («луна» рифмуется с «одна» и «нежна», девы прекрасны, рыцари отважны), и отрицание любых границ, причем от читателя требуется усилие, чтобы отыскать в тексте какой-либо смысл, как, например, в некоторых пассажах «Поминок по Финнегану» Джойса.

Как я уже отмечал, вопрос «Что такое литература?» возникает не оттого, что люди опасаются спутать историческую хронику с романом или предсказание судьбы на упаковке печенья – со стихотворением. Этот вопрос возникает потому, что критики и теоретики надеются, будто ответ на этот вопрос будет способствовать выявлению наиболее адекватных методов анализа литературных произведений и дискредитации методов, не учитывающих фундаментальных свойств литературы. В контексте современной теории вопрос «Что такое литература?» стоит особенно остро, так как теория выявила литературность текстов всех типов. Чтобы решить вопрос о природе литературы, нам необходимо соблюдать различные читательские обязанности: не требовать понятности с первого взгляда, размышлять о средствах выражения, о том, как возникает смысл и порождается удовольствие.

### Глава 3

#### Литература и культурология

Преподаватели французского языка пишут книги о курении или о навязчивом страхе американцев перед ожирением<sup>1</sup>; шекспироведы обращаются к анализу феномена бисексуальности<sup>2</sup>; специалисты по реализму обращают самое пристальное внимание на серийных убийц<sup>3</sup>. Что же происходит?

А очень просто: имеют место «исследования культуры», главное занятие гуманитариев в 1990-е годы. Профессора литературы вместо Мильтона могли заняться Мадонной, вместо Шекспира – «мыльными операми», вообще забросив изучение литературы. Какое отношение эти процессы имеют к теории литературы?

Теория неслыханно обогатилась, а изучение литературных произведений активизировалось, но, как я отмечал в главе 1, теория – это не то же самое, что теория *литературы*. Если нужно указать, теорией *чего* является «теория», ответ будет примерно таким: теория – это «сигнификативная практика», воспроизведение и представление опыта, формирование человеческих личностей; короче говоря, что-то вроде культуры в самом широком смысле. Поражает, что область культурологии приобрела столь же обманчиво междисциплинарный характер, как и «теория» как таковая, и ее столь же трудно определить. [49]

Можно предположить, что эти понятия неотделимы друг от друга: «теория» – это теория, а культурология – практика. *Культурология – это практическое применение того, что мы для краткости называем «теорией»*. Некоторые культурологи-практики жалуются на «высокую теорию», но этот факт указывает лишь на вполне понятное желание не нести ответственность за бесконечный и внушающий страх корпус теоретических исследований. Изучение культуры во многом зависит от теоретических дискуссий о смысле, идентичности, изображении и структуре – о тех понятиях, которые я и обсуждаю в этой книге.

Но в чем заключается взаимосвязь между литературоведением и культурологией? В широте концепции, в использовании культурологических исследований для осмысления функционирования культуры, особенно в современном мире. Как «работают» продукты культуры, какова структурная организация культурных особенностей индивидуумов и сообществ в мире разнообразия и смешанных общественных групп, власти государства, информационной индустрии и международных корпораций? В принципе, если рассматривать литературу как особую область культуры в целом, то придется признать, что культурология включает в себя литературоведение. Но каков характер этого типа отношений? Здесь есть о чем поговорить. Является ли изучение культуры масштабным проектом, в рамках которого литературоведение обретает дополнительную значимость и глубину? Или же культурология поглощает литературоведение и нивелирует его значение? Чтобы ответить на эти вопросы, нам придется несколько отступить назад и рассмотреть историю развития культурологии.

## Возникновение культурологии

Мы можем выделить два истока культурологии. Первый из них – французский структурализм 1960-х годов (см. приложение), в рамках которого культура (и, в частности, литература) рассматривалась как совокупность явлений, чьи законы или свойства подлежали описанию. [50]

Ранняя культурологическая работа французского теоретика литературы Ролана Барта «Мифологии» (1957) предлагает нам краткие «прочтения» различных феноменов культуры – от профессиональной борьбы, рекламы автомобилей и моющих средств до таких мифологизированных культурных объектов, как французские вина или мозг Эйнштейна. Барт в особенности заинтересован в демифологизации тех явлений, которые кажутся естественными. Он вскрывает тот факт, что они строятся на основе подручного материала, исторически сложившихся конструкций. Анализируя функционирование культуры, Барт определяет лежащие в ее основе конвенции и их социальное значение. Если мы сопоставим профессиональную борьбу, допустим, с боксом, то увидим, что перед нами две различные конвенции<sup>4</sup>: боксер стоически сносит удары, тогда как боец корчится от боли на ковре, следуя ролевому стереотипу. В боксе правила заданы *извне* по отношению к самому действию – они определяют границы, из которых спортсменам не полагается выходить, тогда как в борьбе правила в значительной степени определяются *походу* и *внутри* состязания, являются договоренностями с расширенным спектром потенциальных значений: правила существуют для того, чтобы их нарушать, причем вопиющим образом. При этом «плохой парень», злодей, может, словно в театре, неспортивным поведением обнаружить свою отрицательную сущность и вызвать у публики прилив мстительной ярости. А это означает, что профессиональная борьба следует прежде всего общепонятной морали, где добро и зло явственно противопоставлены друг другу. Исследуя человеческую деятельность в области культуры, от высокой литературы до моды и кулинарии, Барт приводит примеры, которые способствуют изучению коннотаций культурных образов и анализу функционирования необычных культурных явлений в обществе. [51]

Вторым источником современной культурологии можно назвать марксистскую теорию литературы, возникшую в Великобритании. Работы Реймонда Уильямса («Культура и общество», 1958) и основателя Бирмингемского центра исследований современной культуры Ричарда Хоггарта («Преимущества грамотности», 1957) были предприняты с целью изучения народной культуры рабочего класса: эта область исследований перестала привлекать внимание ученых, когда культура стала отождествляться с высокой литературой. Этот проект возрождения забытых голосов, построения истории, основанной на взгляде «снизу», слился с другим типом описания культуры, восходящим к европейскому марксизму, в рамках которого массовая культура (противопоставленная «народной культуре») расценивалась как идеологический инструмент подавления, превращения читателей (зрителей) в потребителей, как способ оправдания действий государственной власти. Сочетание двух путей анализа культуры – как самовыражения *народа* и воздействия *на народ* – стало решающим для развития культурологии сначала в Великобритании, а затем и во всем мире.

## Противоречия

В данной традиции движущей силой культурологии становится противоречие между стремлением возродить интерес к народной культуре как выражению мировоззрения народа, желанием услышать голос общественных групп, отодвинутых на задворки общества, и изучением массовой культуры как инструмента подавления. С одной стороны, цель изучения народной культуры состоит в сборе сведений о том, что занимает важное место в жизни простых людей, не являющихся эстетами или интеллектуалами. С другой стороны, налицо активное стремление показать, каким образом культурные силы формируют людей и управляют их поведением. В какой степени человек является объектом воздействия культурных сил, которые направлены на него как на личность, обладающую индивидуальными устремлениями и ценностями? На этот счет существует теория «интерпелляций»<sup>5</sup>, восходящая к французскому теоретику марксизма Луи Альтюссеру. К нам обращаются (например, создатели рекламы) как к особому рода субъектам (потребителям, ценящим те или иные качества), и, находясь под таким воздействием, мы вынуждены занять определенную позицию. [52]

Культурологи задаются вопросом о том, насколько манипулируют нами различные формы культуры, в какой степени и каким образом мы можем поставить их на службу иным целям с помощью так называемого «действия» (вопрос о «действии», если воспользоваться словарем современных теоретиков, — это вопрос о том, в какой степени мы являемся субъектами, ответственными за свои поступки, и насколько наш выбор ограничен силами, которые мы не в состоянии контролировать).

Культурологические исследования характеризуются противоречием между желанием аналитика постичь культуру как систему языков и актов, отчуждающих человека от его интересов и навязывающих ему иные устремления, и, с другой стороны, стремлением отыскать в народной культуре аутентичное выражение ценностей. Один из путей заключается в том, чтобы доказать, что люди способны использовать культурные материалы, внедряемые в них капиталистической системой и информационной цивилизацией, для строительства собственной культуры. Народная культура рождается из массовой. Народная культура возникает из чуждых ей культурных источников и является, таким образом, культурой борьбы, чье творческое начало состоит в переработке продуктов массовой культуры.

Культурологическим исследованиям особенно присущ интерес к проблеме самоидентификации человека и к различным путям формирования, развития и передачи культурной идентичности. Следовательно, важнее всего исследовать нестабильные культуры и особые культурные общности (к таковым могут быть отнесены национальные меньшинства, иммигранты, женщины); эти сообщества могут испытывать трудности в отождествлении себя с более крупной культурой, в рамках которой они существуют и которая сама является меняющейся идеологической структурой.

На данный момент соотношение культурологии и литературоведения представляет собой запутанную проблему. Теоретически изучение культуры должно охватывать и Шекспира, и музыку рэп, и высокую, и низкую культуру, и прошлое, и настоящее. Но на практике смысл основывается на разграничении, поэтому ученые занимаются культурологическими изысканиями, *противопоставляя* их иным исследованиям. [53]

Каким же именно? Поскольку культурологические исследования развиваются из литературоведческих, то ответ должен звучать следующим образом: «Они противопоставляются литературоведению в традиционном понимании», где задачей выступает интерпретация литературного произведения как создания автора, причем необходимость интерпретации аргументируется художественным совершенством текста — его сложностью, красотой, глубиной, универсальностью и потенциальной значимостью для читателя.

***Литературоведческие исследования и раньше никогда не строились вокруг одной концепции, традиционной или нет, а с момента рождения теории литературоведение стало особенно дискуссионной дисциплиной, где внимания требует любая интерпретация — как литературного, так и внелитературного произведения.***

Значит, нет принципиального противоречия между культурологическими и литературоведческими изысканиями. Литературовед не всегда имеет в виду концепцию литературного объекта, которую должен отвергнуть культуролог. Культурология возникла как применение техники литературоведческого анализа к другим культурным объектам. Культурные артефакты рассматриваются при этом как «тексты», которые подлежат прочтению, а не простому учету. И, напротив, литературоведение только выигрывает оттого, что литература рассматривается как одна из форм культурной деятельности, а ее произведения изучаются во взаимосвязи с другими дискурсами. Воздействие теории способствовало расширению области вопросов, на которые могут ответить литературные произведения, и привлекло внимание к тому, каким образом они противостоят идеям своего времени или осложняют их восприятие. В принципе рассмотрение культурной роли литературы и культурологические труды, настаивающие на изучении литературы как *одного из* значимых видов деятельности, способствуют возникновению более ясного представления о литературе как сложном интертекстуальном феномене.

Споры о взаимосвязи культурологии и литературоведения можно свести к двум масштабным вопросам:

- 1) «литературный канон» (произведения, постоянно изучаемые в школах и университетах и считающиеся «нашим литературным наследием»);
- 2) адекватные методы анализа культурных объектов. [54]

## 1. Литературный канон

Как видоизменяется литературный канон, когда культурология поглощает литературоведение как таковое? Заменят ли «мыльные оперы» Шекспира, и если да, то следует ли возлагать ответственность на культурологические исследования? Не уничтожат ли они само литературоведение, подталкивая специалистов к изучению кинофильмов, телевизионных постановок и другой популярной культурной продукции в ущерб изучению классики мировой литературы?

Подобное обвинение выдвигалось против теории, когда она призвала к изучению философских и психоаналитических трудов наряду с литературными: она, дескать, отвращает студентов от классики. Но теория дала новый жизненный импульс традиционному литературному канону, открыла путь к иной интерпретации шедевров английской и американской литературы. Никогда прежде не было так много написано о Шекспире; под воздействием теории его стали изучать со всех мыслимых точек зрения – так, его произведения интерпретировали в терминах феминизма, марксизма, психоанализа, нового историзма, деконструктивизма. Благодаря теории Вордсворт стал восприниматься не как певец природы, а как ключевая для современной литературы фигура. Действительно *пострадали* «малые» авторы, чье творчество прежде изучалось постольку, поскольку литературоведение стремилось «охватить» различные исторические периоды и жанры. Шекспир сейчас пользуется огромным успехом, а вот такие авторы, как Марло, Бомонт, Флетчер, Деккер, Хейвуд, Бен Джонсон – драматурги эпохи Елизаветы и Иакова I, составлявшие литературное окружение Шекспира, – изучаются сегодня гораздо меньше.

Произведут ли сходный эффект исследования в области культуры, создадут ли они новые контексты и расширят ли спектр вопросов, относящихся к немногим литературным произведениям, отвлекая внимание студентов от прочих текстов? [55]

Пока что развитие культурологии сопровождалось расширением литературного канона, хотя и не служило причиной этого явления. В наши дни литература изучается в большом объеме, в том числе и произведения, созданные женщинами и представителями сообществ, исторически оказавшихся на обочине общественного развития. Многие произведения включаются в обычные курсы литературы или изучаются в качестве отдельных традиций, как, например, азиатско-американская литература или постколониальная литература на английском языке. Такого рода тексты часто исследуются как свидетельства особого опыта и, следовательно, особой культуры отдельных народов (в США среди них можно назвать афро-американцев, американцев азиатского или латиноамериканского происхождения, индейцев). Однако это вызывает все новые вопросы относительно того, в какой мере литература творит культуру народа, которую она, как принято считать, воспроизводит или представляет. Является ли культура *следствием* литературных произведений или их источником, причиной их появления на свет?

Распространенное ныне изучение произведений, ранее пребывавших в безвестности, вызвало жаркие споры в средствах массовой информации: произошла ли переоценка традиционных литературных стандартов? Произведения, которыми раньше пренебрегали, получили признание благодаря своим «литературным достоинствам» или благодаря культурной репрезентативности? А может быть, все дело в «политкорректности», в желании предоставить каждому меньшинству достойное представительство в литературе, и чисто литературные критерии здесь ни при чем – не они оказали решающее воздействие на выбор изучаемых текстов?

Есть три варианта ответов на вопросы подобного рода. Первый: «литературные достоинства» никогда не предопределяли выбор предметов изучения. Ни один преподаватель не размышляет о том, какие произведения можно внести в список десяти лучших в мировой литературе; нет, он изберет такие тексты, которые можно счесть характерными для того или иного жанра или периода истории литературы (английского романа, поэзии елизаветинской эпохи, современной американской поэзии). [56]

Именно в рамках заданного подобным образом контекста выбирается «лучшее»: вы не захотите исключить из курса английской литературы елизаветинского периода произведения Сидни, Спенсера или Шекспира, если вы считаете их лучшими поэтами той эпохи, равно как вы

изберете «лучшие» творения американских писателей азиатского происхождения, если будете читать соответствующий курс. Перемены, собственно, состоят лишь в том, что возник интерес к более широкому кругу текстов, которые выражают различный культурный опыт и являют собой разные типы литературных форм.

Второй вариант: мерка «литературных достоинств» давно и серьезно скомпрометирована сочетанием с внелитературными критериями, как, скажем, пол или расовая принадлежность автора. Так, развитие мальчика-подростка (например, Гека Финна) принято считать универсальным, тогда как девочка того же возраста (например, Мэгги Талливер из «Мельницы на Флоссе») является объектом сравнительно меньшего интереса.

Наконец, третий вариант: понятие «литературных достоинств» – тоже предмет дискуссий. Каковы конкретные свойства, которые якобы должны являться единственным критерием оценки художественного значения текста? Разговор о том, какие произведения с точки зрения их литературных достоинств заслуживают изучения и как идея художественности произведения функционирует в обществе, несомненно, имеет отношение к вопросу о соотношении культурологических и литературоведческих исследований.

## 2. Методы анализа

Другой дискуссионный вопрос касается методов анализа в литературоведении и культурологии. Когда исследования в области культуры отделились от собственно литературоведения, ученые стали применять методы анализа литературы к другим культурным объектам. Если бы культурологические исследования обрели доминирующий статус, а культурологи не были бы изначально литературоведами, потерял ли бы литературоведческий анализ свою значимость? [57]

Во введении к авторитетному американскому изданию под названием «Исследования культуры» говорится: «Хотя в исследованиях культуры не существует запрета на пристальное изучение текстов, оно не является и обязательным требованием»<sup>6</sup>. Утверждение о том, что пристальное изучение текстов не запрещено, едва ли успокоило литературоведов. Культурология, свободная от принципа, который долгое время господствовал в литературоведении (имеется в виду постулат о том, что основным предметом изучения должны быть произведения сами по себе), легко могла обернуться нестатистической социологией, рассматривающей тексты исключительно как проявления или признаки какого-то другого феномена, а также подверженной иным соблазнам.

Главным из них является соблазн «целого»<sup>7</sup>: это представление о том, что различные формы культуры являются выражением определенного социального сообщества, так что их своеобразие выводится из анализа самого этого сообщества. В последнее время теоретики обсуждают вопрос о том, действительно ли социальное сообщество (социально-политическое образование) влияет на формы культуры и в какой степени. Культурологи в своих исследованиях пришли к идее прямой зависимости, при которой объекты культуры являются признаками стоящей за ними социально-политической структуры. Так, курс «Народная культура», который прослушали около 5000 человек в Открытом Университете Великобритании в 1982-1985 гг., включал в себя раздел под названием «Полицейские телесериалы и правопорядок». Полицейские телесериалы анализировались в их отношении к социально-политической ситуации: «В центре сериала «Диксон из Док-Грин» находится фигура отца-покровителя рабочего района, причем полицейский близко знаком чуть ли не со всем окрестным населением. При строительстве «государства всеобщего благосостояния» в условиях экономического процветания начала 1960-х годов классовые проблемы оказались в центре внимания общества. В связи с этим новый сериал, называвшийся «Автомобили Z», показывал полицейских, выполняющих свою работу очень профессионально и держащих некоторую дистанцию по отношению к населению, которое они призваны охранять. [58]

По окончании 1960-х в Великобритании наступил кризис гегемонии\*. Государство, более неспособное легко достичь общественного согласия, было вынуждено вооружиться против оппозиции воинственно настроенных профсоюзов, «террористов», Ирландской республиканской армии. Этот более агрессивный вариант гегемонии отражен в таких сериалах, как «Суини» и «Профессионалы», в которых полицейские в гражданской одежде противостоят террористическим организациям, отвечая насилием на насилие»<sup>8</sup>.

Безусловно, все это интересно и вполне может оказаться справедливым, но такой метод анализа знаменует поворот от чтения («пристального чтения»), при котором внимание направляется на детали повествовательной структуры и хитросплетения смысла, к социально-политическому анализу: все сериалы, созданные в некоторый период, имеют здесь равное значение, будучи отражением определенной социальной структуры. Если литературоведение вольется в культурологию, такая «симптоматическая интерпретация» может стать нормой. Спецификой культурных объектов можно будет пренебречь, равно как и навыками чтения, которых требует изучение литературы (об этом уже шла речь в главе 2). Осознание невозможности мгновенного понимания; стремление наметить границы смысла, будучи открытым для неожиданностей, для продуктивного воздействия языка и работы воображения; интерес к тому, как рождаются смысл и удовольствие, — все это важно не только для чтения литературных произведений, но и для изучения других феноменов культуры, хотя именно литературоведение выдвигает на первый план названные явления.

\* Гегемония — это господство, первенствующее положение какого-либо класса или государства по отношению к другим классам или государствам. Возвышение доминирующей общественной группы достигается не за счет применения силы, а на основании общественного согласия. Культура является частью этой структуры, которая узаконивает существующие общественные установления. Понятие гегемонии было предложено итальянским теоретиком марксизма Антонио Грамши. [59]

### Цели и задачи

Наконец, остается вопрос о задачах литературоведения и культурологии. Культурологи нередко рассчитывают на то, что изучение культуры является не просто ее описанием, но вмешательством в нее. Редакторы тома «Исследования культуры» заключают: «...Наша интеллектуальная работа, по-видимому, сможет внести перемены в общество»<sup>9</sup>. Дерзкое заявление, но, как мне кажется, красноречивое: культурологи не считают, что их интеллектуальная работа *навверняка* изменит положение. Это было бы чересчур самонадеянным, если не сказать — наивным, высказыванием. Утверждается, что работа, *по-видимому*, «внесет перемены». Вот в чем соль. [60]

Изучение народной культуры и восприятие этой деятельности в качестве политического акта исторически тесно взаимосвязаны. В 1960-1970-е гг. в Великобритании исследования культуры рабочего класса имели политическую окраску. В Британии, где культурная самоидентификация нации связана с памятниками высокой культуры — скажем, с Шекспиром и традициями английской литературы, — сам факт изучения культуры социальных низов стал акцией протеста. Иная ситуация в Соединенных Штатах, где национальная идентичность в немалой степени основывается на *отрицании* высокой культуры. «Приключения Гекльберри Финна» Марка Твена — произведение, достаточно ярко характеризующее американский характер, — заканчивается поспешным бегством Гека Финна из-за того, что тетя Салли вознамерилась его «воспитывать». Сохранение его индивидуальности непосредственно связано с бегством от цивилизации. Американец традиционно и неизменно бежит от культуры. Когда литература воспринимается как знак принадлежности к элите, становится трудно порвать с давней национальной традицией буржуазного филистерства. В Соединенных Штатах настороженное отношение к высокой культуре и пристальное внимание к культуре народной не является признаком политического радикализма или подчеркнутого протеста в той же степени, как и придание официального статуса массовой культуре. Исследование культуры в Америке не связано с политическими движениями, тогда как в Великобритании именно политика в значительной мере стимулирует и направляет культурологические изыскания. В Америке культурология — это в первую очередь многосторонняя, междисциплинарная наука о различных направлениях культуры и формах ее воплощения. Культурологии «положено» быть радикальной, но противостояние активной культурологии и пассивного литературоведения — это принятие желаемого за действительное. [61]

## Различия

Дискуссии о соотношении культурологии и литературоведения изобилуют как упреками в адрес элитарного подхода, так и заявлениями о том, что изучение народной культуры погубит литературу. Здесь заключается явное недоразумение, и стоило бы разделить две группы вопросов. К первой группе относятся вопросы о ценности изучения того или иного типа культурных объектов. Далекое не очевидно, что полезнее изучать Шекспира, нежели «мыльные оперы»; такое утверждение еще требуется доказать. К примеру: что может дать изучение обоих явлений в интеллектуальном и нравственном отношении? Аргументы в пользу Шекспира (как и высокой культуры вообще) найти не так уж легко; так, наше положение осложняет уже тот факт, что среди комендантов немецких концентрационных лагерей было немало знатоков литературы, искусства и музыки. Необходимо уделять внимание сопоставлению высокой и низкой культуры.

Другая группа вопросов касается *методов* изучения культурных объектов всех типов, преимуществ и недостатков различных моделей интерпретации и анализа; так, например, возможен подход к явлениям культуры как к сложным структурам, но существует и практика их интерпретации как отражения социальных процессов. Литературоведению обычно приписывается оценочный подход, а культурологии — «симптоматический» анализ, однако оба метода вполне применимы к любым культурным объектам. Тем не менее внимательное чтение нехудожественных текстов не предполагает их эстетической оценки, а упор на «культурную репрезентативность» литературного произведения подразумевает, что мы оцениваем этот текст в первую очередь как документ эпохи. В следующей главе мы рассмотрим вопрос об интерпретации более подробно.

## Глава 4

### Язык, смысл и интерпретации

Что есть литература: особый вид языка или особый тип его использования? Существуют ли специфические методы организации языка художественной литературы, или же язык изначально обладает особыми чертами и свойствами? В главе 2 я подчеркивал, что нет смысла раз и навсегда выбирать тот или иной вариант ответа: литературу определяют *как* свойства языка, *так и* особого рода внимание к нему. В этой главе я намерен показать, что вопросы о природе и роли языка всегда находились в центре внимания теоретиков. Некоторые важнейшие вопросы можно рассмотреть сквозь призму идеи смысла. Что мы имеем в виду, используя это слово?

### Смысл в литературе

Вернемся к цитированному ранее стихотворению Роберта Фроста, которое состоит из двух строк:

Мы водим хоровод и предполагаем,  
А Тайна в центре сидит и знает.

[63]

В чем здесь «смысл»? Конечно, есть разница между смыслом текста (стихотворения в целом) и значением отдельного слова. Мы можем сказать, что «водить хоровод» означает «совершать ритмичные и упорядоченные движения», но что же означает текст в целом? Можно сказать, что речь в нем идет о тщетности человеческих дел и усилий. Мы водим хоровод вокруг да около; мы можем только предполагать. Более того, рифма и ощущение того, что в тексте заложен некий смысл, побуждают читателя ломать голову, строить догадки относительно значений слов «хоровод» и «предполагать» в данном контексте. Получается, что мыслительный процесс, инициируемый текстом, становится частью его смысла. Таким образом, мы имеем дело со значением слова и смыслом (или побуждающим воздействием) текста. Следовательно, в промежутке между ними существует и то, что мы могли бы назвать смыслом высказывания: я

имею в виду смысл события высказывания этих слов в определенных обстоятельствах. Что за *действие* передает данное высказывание: это *предупреждение* или *признание*, *жалоба* или *самовосхваление*? Кто такие *мы* и что в этом контексте означает «хоровод»?

Выходит, нельзя просто задать вопрос о «смысле». Перед нами по меньшей мере три измерения, или уровня, понимания «смысла»: смысл слова, высказывания и текста. Возможные значения слова способствуют пониманию высказывания, которое есть акт, производимый субъектом речи (значения слов, в свою очередь, зависят от их роли в высказывании). Наконец, текст, который в данном случае передает загадочное высказывание неизвестного субъекта речи, представляет собой нечто, созданное автором, и смысл его состоит не в суждении самом по себе, но в том, как оно функционирует, в его потенциальном воздействии на читателя.

Существуют различные типы смыслов, но одно утверждение может быть отнесено к ним всем: смысл всегда основывается на разграничении. Мы не знаем, кто именно стоит за словом «мы» в нашем тексте, но знаем, что это «мы» противопоставлено обособленным «я», «он», «она», «оно», «ты», «они». «Мы» – это некая неопределенная группа, включающая и субъекта речи, кем бы мы его ни считали. [64]

Включен ли в эту общность и читатель? Означает ли «мы» всех, за исключением Тайны, или же это некое обособленное сообщество? Такие вопросы, на которые нелегко дать однозначные ответы, неизбежно возникают при любой попытке интерпретировать это стихотворение. В любом случае мы сталкиваемся с контрастами, различиями.

Суждения подобного рода относятся и к таким словам, как «хоровод» и «предполагать». Смысл слова «хоровод» в данном тексте зависит от того, чему мы его противопоставим («топтанье в кругу» может быть оппозицией к «движению вперед» или к «неподвижности»); кроме того, «предположение» противопоставлено «знанию». Анализ смысла этого стихотворения базируется на противопоставлениях или различиях, которые и образуют сущность текста.

### Лингвистическая теория Соссюра

Язык – это система оппозиций. Так утверждает Фердинанд де Соссюр, швейцарский лингвист, работавший в конце XIX – начале XX вв.; его работы стали краеугольным камнем современной теории. Что делает каждый элемент языка тем, что он есть, придает каждому элементу неповторимость? По мнению Соссюра, это противопоставление другим элементам той же языковой системы. Лингвист прибегает к такой аналогии: имеется поезд-экспресс, отправляющийся в 8 ч. 30 мин. по направлению «Лондон – Оксфорд»; этот поезд приобретает тождество самому себе в противопоставлении другим поездам, указанным в железнодорожном расписании. Так, экспресс «Лондон – Оксфорд», отправляющийся в 8 ч. 30 мин., отличается от экспресса «Лондон – Кембридж» (время отправления - 9 ч. 30 мин.) и от пригородного оксфордского поезда, отправляющегося в 8 ч. 45 мин. Принимаются во внимание не физические характеристики данного поезда: паровоз, вагоны, точный маршрут, поездная бригада и т. д.; все это может меняться, так же как и время отправления и прибытия. То, что составляет своеобразие данного поезда, – это его место в системе поездов: данный поезд является таковым, так как он противопоставлен другим. [65]

Соссюр говорит: «Наиболее точная характеристика знака состоит в том, что он не есть то, чем являются другие»<sup>1</sup>. В самом деле, букву *b* мы можем изобразить сколь угодно разнообразными способами (не будем забывать о бесконечном разнообразии почерков!), лишь бы она отличалась от других букв - *i*, *k* или *d*. Ключевое значение имеют не форма или содержание, а возможность провести различие.

В понимании Соссюра, язык представляет собой систему знаков, причем ключевым моментом является то, что Соссюр называет произвольностью языкового знака. Отсюда следуют два вывода. Во-первых, знак (например, слово) есть сочетание формы («означающего») и значения («означаемого»); их соотношение конвенционально, не основано на внешнем подобии. Например, то, на чем я в данный момент сижу, вполне может быть названо не «стулом», а как-то иначе. То, что в нашем языке выражается таким словом, в ином языке может быть выражено совершенно по-другому. Исключениями, пожалуй, можно считать так называемые «звукоподражания», то есть слова, вроде бы имитирующие то, что они

обозначают, вроде «гав-гав» или «ж-ж-ж». Но даже эти слова в различных языках имеют разную форму. Например, во французском языке собачий лай обозначается как «оа-оа».

Еще важнее для Соссюра и современных теоретиков другой аспект произвольности знака: и в плане звучания (формы, означающего), и в плане мышления (значения, означаемого) границы между знаками условны. В различных языках эти границы пролегают по-разному. Русский язык различает слова «стул», «стол» и «сталь» в плане звучания как разные знаки с разными значениями, но дело могло бы обстоять иначе — это могли бы быть различные варианты произношения одного и того же знака. В плане значения «стул» отличается от «табурета» (стула без спинки), но означаемое (или концепт) «стул» может включать в себя сиденья с подлокотниками и без таковых, жесткие и мягкие сиденья, а ведь эти различия предполагают существование разных концептов. [66]

Соссюр заявляет, что язык не есть «номенклатура»<sup>2</sup>, то есть перечень названий, которые соответствуют каждой определенной вещи, существующей вне языка. Этот тезис принципиален для новейшей теории. Нам представляется, что имеющиеся у нас слова, как, например, «собака» и «стул», должны обозначать собак и стулья вне рамок какого-либо языка. Но, по Соссюру, если бы слова обозначали заранее данные понятия, то они имели бы точные смысловые эквиваленты в разных языках, что не вполне соответствует действительности. В каждом языке существует своя система понятий и форм то есть система условных знаков, организующая мир.

### Язык и мышление

Как язык соотносится с мышлением — вот один из важнейших вопросов современной теории. С одной стороны, здравый смысл подсказывает нам, что язык лишь предоставляет средства выражения для понятий, которые в мышлении существуют независимо; язык — болочка ранее существовавших представлений. Другую точку зрения выражает так называемая «гипотеза Сэпира — Уорфа»: эти лингвисты заявляли, что язык определяет мышление. Так, Уорф утверждал, что у индейцев хопи существует такое представление о времени, которое не поддается выражению на английском языке<sup>3</sup> (поэтому и я здесь не смогу его разъяснить!). Кажется, невозможно показать, что в одном языке могут существовать представления, которые не могут быть осмыслены или выражены на другом. Но мы имеем множество доказательств того факта, что мысли, для одного языка «естественные» и «нормальные», на другом языке требуют усилия понимания.

Языковой код — это теория мира. Разные языки по-разному организуют мир. Например, в английском языке существует слово *pets* («домашние животные», «домашние любимцы»), аналогов которого во французском языке мы не найдем, хотя очень многие французы держат в домах собак и кошек. Английский язык требует от нас знания пола ребенка; таким образом, язык утверждает принципиальность полового различия. Отсюда, несомненно, популярность розовой одежды для девочек и голубой — для мальчиков: цвет указывает на правильную форму обращения. [67]

Но лингвистическое указание на пол отнюдь не обязательно; во всех языках пол новорожденного младенца не имеет решающего значения. Грамматические структуры тоже конвенциональны, не безусловны. Подняв голову и увидев тучи, вместо того чтобы говорить: «Сгустились тучи», мы можем сказать в безличной форме: «Хмурится» (так же, как мы говорим: «Светает»). Именно на такой структуре построено известное стихотворение Поля Верлена: «Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville» («И в сердце растрava, и дождик с утра»)\* Пер. Б. Л. Пастернака. Дословный перевод строки Верлена: «В моем сердце плачется, как «дождит» над городом»). Если можно сказать «светает», то почему нельзя сказать «плачется»?

Язык — не «номенклатура», снабжающая ярлыками существовавшие ранее представления; он порождает собственные категории. Писатели и читатели иногда смотрят «сквозь» язык, в его глубину, дабы увидеть иную реальность. Литературные произведения исследуют категории человеческого мышления, зачастую пытаясь дать ему новое направление, не предусмотренное в нашем языке; художественная литература делает явными те категории, сквозь призму которых мы, не сознавая того, видим мир. Таким образом, язык является одновременно выражением идеологии, воплощая категории, в которых предоставлено мыслить носителям языка, и областью сомнений и отрицания идеологии.

## Лингвистический анализ

Соссюр проводит различие между системой языка (*la langue*) и речью (*parole*). Задача лингвистики состоит в реконструкции языковой (иначе говоря, грамматической) системы, в рамках которой только и возможны отдельные речевые акты, или *parole*. [68]

Таким образом, предполагается различие между *синхроническим* изучением языка (в центре которого находится язык как система, существующая в определенное время, в настоящем или в прошлом) и *диахроническим* его изучением, рассматривающим исторические изменения тех или иных элементов языка. Понимание языка как системы, функционирующей согласно определенным правилам, подразумевает синхронический подход, при котором мы стремимся сформулировать правила и внутренние связи этой системы, обуславливающей существование и взаимодействие форм и значений. Ноам Хомский, наиболее авторитетный лингвист современности, основоположник так называемой трансформационно-генеративной грамматики, идет еще дальше, утверждая, что задача лингвистики состоит в реконструкции «языковой компетенции» носителей языка, то есть приобретенных ими имплицитных знаний и умений, дающих им возможность создавать и понимать предложения – даже те, которых ранее не существовало.

Итак, лингвистика *начинается* с накопления сведений о форме и значении высказываний и с их осмысления. Как может быть, что два предложения, имеющие сходную форму, – «Джон хочет угодить» и «Джону легко угодить» – в восприятии носителей языка обладают разными значениями? Участники коммуникации знают: в первом случае Джон стремится угодить другим, во втором – ему угождают другие. Лингвисту не нужно вскрывать «подлинный смысл» предложений, как если бы люди до сих пор глубоко заблуждались и придавали им другое значение. Задача лингвистики – описывать структуру языка (в приведенном примере – вскрывать глубинные слои грамматической структуры), что дает возможность осмыслить явные различия в значении двух этих предложений.

## Поэтика и герменевтика

Перед нами – ключевое различие двух моделей, которое, однако, слишком часто игнорируется в работах по теории литературы. Одна из них, основанная на языкознании, рассматривает смысл как нечто, подлежащее объяснению, и размышляет над тем, как этот смысл был создан. [69]

Вторая, напротив, исходит из формы, предполагает необходимость ее интерпретации, раскрытия того, какой смысл в ней на самом деле заложен. *Поэтика* и *герменевтика* – две противоположности литературоведения. Поэтика берет готовый смысл и задает вопрос о том, какими художественными средствами он был создан (почему данный фрагмент романа представляется ироническим? Что заставляет нас симпатизировать данному персонажу? Почему двусмысленна концовка данного стихотворения?). С другой стороны, герменевтика пытается предложить новые, более точные интерпретации. Модели герменевтики восходят к юриспруденции и религии: та или иная интерпретация юридического или священного текста влечет за собой соответствующее решение о том, как человеку поступить.

Согласно лингвистической модели, литературоведение начинается с поэтики, то есть стремления понять, как произведение производит тот эффект, который оно производит. Однако современное литературоведение явно избрало второй путь, результатом которого должна явиться интерпретация конкретных произведений. Вообще говоря, литературоведы часто сочетают методы поэтики и герменевтики, решая вопрос о том, каким образом достигается тот или иной эффект, почему развязка представляется справедливой (это вопросы поэтики), одновременно рассуждая о том, что означает конкретная строка, что говорится в данном стихотворении о состоянии человека (это относится к области герменевтики). Нужно, однако, помнить о том, что два эти подхода – далеко не одно и то же, у них разные цели, они используют разные аргументы. Отправные точки поэтики – смысл или произведенный эффект, тогда как герменевтика, напротив, стремится обнаружить заложенный в тексте смысл; это фундаментальное различие.

Если литературоведение примет на вооружение лингвистическую модель, его задачей станет описание «литературной компетенции»<sup>4</sup>, которую приобретают читатели. Поэтика (в рамках которой и происходит описание литературной компетенции) сосредоточится на тех условиях (конвенциях), которые делают возможным само существование структуры текста и его смысла. [70]

Что представляют собой коды, или системы конвенций, благодаря которым читатели могут различать литературные жанры, опознавать сюжеты, «лепить» характеры персонажей из разбросанных по тексту деталей, определять тему литературного произведения и осуществлять своего рода символическую интерпретацию (только на этой основе мы и можем оценить значение стихотворных и прозаических произведений)?

Аналогия, проведенная между поэтикой и лингвистикой, может показаться обманчивой: мы не знаем смысла литературного произведения, как знаем смысл предложения «Джон хочет угодить». Смысл художественного произведения не есть данность, это объект поиска. Несомненно, здесь кроется одна из причин того предпочтения, которое литературоведение в наше время отдает герменевтике (другая состоит в том, что читатели обычно штудируют литературоведческие исследования не из-за интереса к принципам функционирования литературы, но из-за стремления найти в этих работах нечто очень важное, о чем они хотели бы знать). Однако поэтика и не требует от нас знания смысла произведения; ее задача заключается в том, чтобы объяснить создаваемый текстом художественный эффект, наличие которого мы можем засвидетельствовать: скажем, что такая-то развязка удачнее такой-то, такое сочетание образов в стихотворении производит впечатление, а другое – нет. Более того, поэтика главным образом задается вопросом о том, что позволяет читателям интерпретировать литературные произведения, иначе говоря, – каковы те конвенции, которые дают им возможность увидеть в произведении смысл. Например, то, что я назвал в главе 2 «принципом сверхзащищенного сотрудничества», есть базовая конвенция, позволяющая нам интерпретировать литературные произведения; это постулат о том, что, казалось бы, очевидный нонсенс, отклонения от темы, несоответствия на определенном уровне являются осмысленными и выполняют важные функции в тексте. [71]

### Читатели и смысл

Понятие литературной компетенции базируется на имплицитных знаниях, с которыми читатели (и писатели) подходят к тексту: какие действия совершает читатель, откликаясь на произведение? Из каких представлений он исходит, когда реагирует на текст и осуществляет интерпретацию? Каковы пути осмысления читателем литературы? Все эти вопросы привели к возникновению так называемого «литературоведения читательского отклика» (reader-response criticism). Оно исходит из того, что смысл текста зависит от опыта читателя, включающего также колебания, догадки, корректировку читателем собственных представлений. Если литературное произведение воспринимается как цепочка операций читательского сознания, то интерпретация текста может заключаться в описании этих операций: разнообразных конвенций или ожиданий, неотделимых от человеческого сознания, установления взаимосвязей, подтверждения или опровержения ожиданий. Интерпретировать произведение означает описать процесс его прочтения.

Однако восприятие произведения зависит от того, что теоретики называют «горизонтом ожиданий»<sup>5</sup> читателя. Интерпретация произведения заключается в ответах на вопросы, которые возникают в сфере горизонта ожиданий. У читателя 1990-х годов совершенно иные ожидания по отношению к «Гамлету», нежели те, что были свойственны современникам Шекспира. На горизонт ожиданий может влиять широкий спектр факторов. Литературоведение феминистского толка обсуждало вопросы о том, что меняется (и что должно меняться) в восприятии произведения, если читателем является не мужчина, а женщина. Элен Шоултер спрашивает: как «гипотеза о том, что данный текст читает женщина, меняет наше восприятие произведения, заставляя осознать его гендерные коды?»<sup>6</sup>. Литературные тексты и традиция их интерпретации, по-видимому, изначально предполагают читателя-мужчину и провоцируют женщину занять мужскую позицию по отношению к тексту, читать произведение с мужской точки зрения. [72]

Теоретики кино также принимают гипотезу о том, что так называемый кинематографический взгляд (вид, открывающийся с той точки, где расположена камера) в основе своей мужской: женщина мыслится как объект наблюдения, а не как сам наблюдатель. В литературоведении критики феминистского толка изучают различные стратегии, благодаря которым взгляд на произведение с мужской точки зрения становится нормативным, и обсуждают, как изучение таких структур должно изменить процесс восприятия текстов как со стороны мужчин, так и женщин.

## Интерпретация

Если мы обратимся к историческим и социальным вариациям восприятия литературы, то увидим, что интерпретация – процесс социальный. Читатели интерпретируют произведение в неформальном духе, когда обсуждают книгу или фильм с друзьями; читая, они создают интерпретацию для самих себя. На занятиях в классе создается более строгая интерпретация; там действуют другие механизмы. Относительно каждого элемента текста задается вопрос о том, какая роль ему отведена, как он соотносится с другими элементами, но в итоге интерпретация неизменно приходит к следующему вопросу – «о чем же это произведение?». Этот вопрос провоцируется не неясностью текста; напротив, он скорее соответствует простым, а не сложным, причудливым произведениям. Ответ на названный вопрос должен удовлетворять ряду условий. К примеру, он не должен быть очевидным; он должен быть результатом рассуждений. Если мы скажем: «В «Гамлете» рассказывается о датском принце», это будет означать, что мы отказываемся участвовать в игре. Уместными можно считать следующие ответы: «Гамлет» повествует о крушении елизаветинского миропорядка», или «Гамлет» наводит на идею ненадежности знамений», или «Гамлет» – это о страхе мужчин перед женской сексуальностью». [73]

С точки зрения герменевтики, то, что принято называть «школами» литературоведения или теоретическими «подходами» к литературе, является лишь склонностью давать ответы определенного типа на вопрос, «о чем» написано данное произведение: «о классовой борьбе» (марксизм), «о возможности объединяющего опыта» («новая критика»), «об эдиповом комплексе» (психоанализ), «о сдерживании энергии разрушения» (новый историзм), «об асимметрии в отношениях полов» (феминизм), «о саморазрушительной природе текста» (деконструктивизм), «о хищной сущности империализма» (постколониальная теория), «о гетеросексуальной матрице» (исследования сексуальных меньшинств).

Теоретические направления, обозначенные в круглых скобках, не являются в первую очередь моделями интерпретации; это различные представления о том, что для культуры и общества наиболее важно. Многие из этих теорий включают описание процессов функционирования литературы (и дискурсов любого типа), а значит, вписываются в рамки поэтики. Но, будучи различными версиями герменевтики, они порождают особые типы интерпретаций, в которых смысл текста неразрывно связан с языком. В игре-интерпретации важен даже не сам ответ, который мы даем. Как показывают мои несколько утрированные примеры, некоторые варианты ответов по определению предсказуемы. Важно, как мы приходим к тому или иному ответу, как он привязан к элементам рассматриваемого текста.

Но каким образом мы выбираем одну из интерпретаций? Уже из моих примеров можно заключить, что нет необходимости выбирать лишь один вариант ответа на вопрос, «о чем» повествует «Гамлет» – скажем, о политике в эпоху Ренессанса, о взаимоотношениях мужчин с их матерями или о ненадежности знамений. Живучесть литературоведческих исследований базируется на двух родственных фактах: 1) подобные споры в принципе не могут быть окончательно разрешены; 2) споры непременно ведутся о том, как определенные сцены или сочетания строк подтверждают ту или иную гипотезу. Вы не можете просто «решить», что произведение означает то-то и то-то; оно сопротивляется истолкованию, и вам придется убеждать других в состоятельности вашего прочтения. При поиске аргументов ключевым является вопрос о том, чем определяется смысл. Обратимся же к этому центральному вопросу. [74]

## Смысл, интенция, контекст

Чем определяется смысл? Иногда считается, что смысл высказывания – это смысл, который в него вкладывает говорящий; следовательно, смысл определяется намерением (интенцией) говорящего. Иногда же считают, что смысл заключен только в самом тексте: говорящий намеревался сказать *A*, а сказанное на деле означает *B*, и, следовательно, смысл порождается самим языком. Существует мнение, что смысл определяется контекстом: чтобы предположить, что означает данное высказывание, нам нужно знать обстоятельства или исторический контекст. Как я уже замечал, некоторые литературоведы утверждают, что смысл есть опыт читателя. Интенция, текст, контекст, читатель – так чем же определяется смысл?

Сам факт, что имеются аргументы в пользу всех четырех названных факторов, доказывает, что смысл – понятие сложное и трудноуловимое, что он не определяется одним фактором раз и навсегда. В теории литературы ведется долговременный спор о роли интенции в определении смысла текста. В известной статье «Обманчивость намерения»<sup>7</sup> содержится утверждение о том, что споры о «правильной» интерпретации не могут быть решены путем обращения к оракулу (автору). Смысл произведения составляет не то, что было у автора на уме во время его создания, и не то, что автору представляется по окончании работы, а то, что *ему удалось* воплотить в произведении. Если в обыденных разговорах мы нередко считаем смыслом высказывания то, что намеревался выразить говорящий, это происходит потому, что нас интересует то, что говорящий думает, а не его слова как таковые. Но в литературных произведениях важны конкретные словесные структуры. Сведение смысла произведения к тому, что автор, вероятно, намеревался сказать, остается возможной методологией, но сегодня понятие смысла, как правило, связывается не с внутренним намерением, а с анализом частных или исторических обстоятельств, в которых находился автор. Мы спрашиваем: что делал автор в тот момент, когда писал свое произведение? [75]

Такой подход снижает значение позднейших откликов, поскольку предполагается, что произведение отвечало только потребностям момента его создания и лишь случайно может вызвать интерес у последующих читателей.

Литературоведы, убежденные в том, что смысл определяется интенцией, похоже, опасаются, что, если мы откажемся от такого взгляда, то поставим читателя выше автора и допустим приемлемость «каких угодно» интерпретаций. Но если у вас возникла некая интерпретация, вам необходимо убедить других в ее состоятельности, иначе она будет отвергнута. Никто не утверждает, что годится «какая угодно» интерпретация. И не лучше ли отдать должное авторам за то, что их творения способны стимулировать бесконечные размышления, возникновение множества прочтений, а не за то, что, как нам кажется, они вложили в произведения изначально? Я вовсе не хочу сказать, что суждения автора о собственном произведении не представляют интереса; они имеют немалую ценность для многих аналитических разборов, так как накладываются на текст произведения, сопоставляются с ним. Скажем, авторские суждения важны для анализа мышления автора или для решения вопроса о том, каким образом произведение отклонилось от первоначального намерения, почему смысл текста не соответствует заявленным авторским воззрениям.

Смысл произведения не в том, что было на уме у его автора в определенный момент; это не просто характеристика текста и не только опыт читателя. Разговор о природе смысла неминуем, поскольку это понятие непростое и трудно определяемое. Это одновременно и свойство текста, и субъективный опыт. Это одновременно то, что мы понимаем, и то, что мы *пытаемся* разгадать в тексте. В споре о природе смысла возможны различные аргументы, и в этом отношении «смысл» невозможно определить; попыткам определения этого понятия никогда не придет конец, и неоспоримого решения у нас не будет. Если же мы окажемся перед необходимостью принять некий всеобъемлющий принцип, или формулу, мы могли бы сказать, что смысл определяется контекстом, так как контекст включает в себя законы языка, обстоятельства, в которых находится автор, равно как и все прочее, что предположительно может иметь отношение к делу. [76]

Но если мы скажем, что смысл ограничен контекстом, то следует добавить, что сам контекст – понятие безграничное: нельзя решить заранее, что еще может оказаться значимым, какие перемены расширения контекста может внести в смысл текста. Смысл ограничен контекстом, а контекст не ограничен ничем.

Важные сдвиги в интерпретации литературы, осуществленные в теоретических трудах, на самом деле являются результатами расширения или переосмысления контекста. Так, Тони Моррисон утверждает, что на американскую литературу наложило глубокий отпечаток такое историческое явление, как рабство, и посему интерес американской литературы к идее свободы – открытости границ, вольным дорогам, полету воображения – должен читаться в контексте идеи рабства, которое, собственно, и спровоцировало этот интерес<sup>8</sup>. А Эдвард Сэйд предлагает соотносить романы Джейн Остин с фоном, который, однако, непосредственно в них не присутствует: имеется в виду эксплуатация колоний Британской империи, обеспечивающая процветание метрополии<sup>9</sup>. Смысл ограничен контекстом, но контекст ничем не ограничен, он подвержен изменениям под воздействием теоретических дискуссий.

В трудах по герменевтике часто проводится различие между *герменевтикой восстановления*, которая стремится реконструировать изначальный контекст создания произведения (жизненные обстоятельства, намерения автора, смысл текста в глазах его первых читателей), и *герменевтикой подозрения*<sup>10</sup>; ее цель состоит в том, чтобы выявить неисследованные факты (политического, гендерного, философского, лингвистического характера), на которых может основываться текст. Первая часто превозносит произведение и его автора, поскольку хочет сделать доступным для сегодняшних читателей все то, что закладывалось в текст при создании, тогда как о второй иногда говорят, что она разрушает авторитет текста. [77]

Но такие оценки далеко не окончательны, их всегда можно опровергнуть: герменевтика восстановления, сводя смысл текста к тому, который предположительно был заложен в него изначально (и который, следовательно, далек от сегодняшних интересов читателя), может тем самым ослабить его воздействие. Напротив, благодаря герменевтике подозрения становится явным, как текст, невзирая на авторскую интенцию, помогает нам переосмыслить наиболее жгучие вопросы современности (что, возможно, не соответствует намерениям автора, которыми он руководствовался при создании текста). Возможно, более существенно другое разграничение:

1) интерпретация, предполагающая, что в текст заложено нечто такое, что должно быть выражено, нечто важное и ценное само по себе (интерпретация подобного рода может быть причастна как герменевтике восстановления, так и герменевтике подозрения);

2) «симптоматическая» интерпретация, в рамках которой текст становится признаком чего-то внешнего по отношению к нему, чего-то, что предположительно «глубже» текста, что является подлинным магнитом, притягивающим интерес, будь то жизнь автора, социальные конфликты эпохи или ненависть к гомосексуалистам в буржуазном обществе. Симптоматическая интерпретация пренебрегает уникальностью предмета (он оказывается лишь знаком чего-то другого) и потому не вполне удовлетворительна, но, будучи нацелена на раскрытие культурной ситуации, примером которой выступает содержание текста, она может быть полезна. Так, например, интерпретация стихотворения как примера свойств лирики может быть неудовлетворительна с точки зрения герменевтики, однако может стать ценным вкладом в поэтику. К этому предмету я и перехожу. [78]

## Глава 5

### Риторика, поэтика и поэзия

Выше я определил поэтику как попытку объяснить художественные эффекты через описание обуславливающих их конвенций и операций чтения. Поэтика тесно связана с *риторикой*, которая со времен античности исследовала заложенные в языке возможности убеждения и выражения – приемы языка и мышления, используемые при построении результативных высказываний. Аристотель отделял риторику от поэтики, считая риторику искусством убеждения, а поэтику – искусством подражания или воспроизведения. В филологической традиции Средневековья и Ренессанса два эти предмета слились: риторика стала рассматриваться как искусство красноречия, а поэзия (постольку, поскольку она учит, доставляет удовольствие и побуждает) – как высшее проявление этого искусства. В XIX веке риторика впала в немилость как система ухищрений, чуждая подлинной мыслительной

деятельности или поэтического воображения. В конце XX века риторика возродилась как учение о структурных особенностях дискурсов.

Поэзия связана с риторикой, поскольку она изобилует языковыми и речевыми фигурами, призванными придать тексту убедительность. Со времен Платона, который считал необходимым изгнать поэтов из идеальной республики, поэзию критиковали и принижали за то, что она-де является обманной и легкомысленной риторикой, вводит людей в заблуждение и вызывает у них нелепые, сумасбродные стремления. Аристотель защитил поэзию, акцентировав в ней не риторическую, а подражание (мимесис) и высказав мнение о том, что поэзия дает выход нашим аффектам. [79]

Он также видел в поэзии модель ценного опыта перехода от незнания к знанию (так, в трагедии в переломный момент «узнавания» герой осознает свою ошибку, а зритель понимает, что должен «славить милость Бога»). Поэтика, учение о стратегиях и возможностях литературы, не сводится к изучению риторических фигур; в ней можно видеть часть более широко понимаемой риторики, изучающей возможности языковых актов любого типа.

## Риторические фигуры

Теория литературы много внимания уделяет вопросам риторики. Теоретики обсуждают природу и функции риторических фигур. Риторические фигуры в целом можно определить как модификации «обычного» словоупотребления или отклонения от него. Например, во фразе «Моя любимая роза» слово «роза» обозначает не цветок, а нечто прекрасное и драгоценное (такая фигура называется метафорой). В стихотворении «Тайна сидит» тайна превращается в существо, обладающее способностью сидеть (олицетворение). В прошлом исследователи различали специфические «тропы», «переворачивающие» или меняющие значение слова (как в случае метафоры), и более многообразные «фигуры», то есть употребление слов в непрямом значении с целью достижения специальных эффектов. Назовем некоторые из фигур: аллитерация (повторение одинаковых согласных), апострофа (обращение к неодушевленным предметам и абстрактным понятиям, например: «Стой, сердце! Сердце, стой!»\*), ассонанс (повторение гласного звука). \*У. Шекспир. Гамлет. Акт I, сц. 5. Пер. Б. Л. Пастернака. [80]

В последние годы теоретики редко разделяют фигуры и тропы и даже ставят под сомнение понятие «обычного», «прямого» значения, отклонениями от которого являются фигуры и тропы. Например, является ли сам термин «метафора» буквальным или фигуральным? Жак Деррида в «Белой мифологии»<sup>1</sup> показывает, что теоретические рассуждения о метафорах неизбежно вынуждены оперировать метафорами. Некоторые теоретики даже приходят к парадоксальному выводу: язык в основе своей фигурален, и то, что мы называем буквальным, строится из фигур, чья фигуральная сущность забыта. Когда мы произносим словосочетание «уловить суть проблемы», то воспринимаем это выражение как буквальное, поскольку не помним о его фигуральной природе.

Это не значит, что различия между буквальным и фигуральным значениями вообще нет, но следует признать, что тропы и фигуры являются фундаментальными структурами языка, а вовсе не исключениями или искажениями. Традиционно считается, что наиболее важной фигурой является метафора<sup>2</sup>. Метафора показывает кого-то или что-то *как* нечто иное (так, мы говорим метафорами, называя, например, Джорджа ослом или возлюбленную – красной розой). Таким образом, метафора – это вариация основного способа познания: мы узнаем что-то, видя это *как* что-то еще. Теоретики говорят о «метафорах, которыми мы живем»<sup>3</sup>, имея в виду основополагающие метафорические схемы, как, например, «жизненный путь». Такие схемы образуют структуру нашего мышления, представления о мире: мы пытаемся «достичь чего-то в жизни», «понять, к чему мы пришли», «сталкиваемся с трудностями» и т. д.

Метафора считается основой языка и воображения, так как на ней строится познание, она не является случайным высказыванием или украшением. Тем не менее ее литературное воздействие зависит от ее уместности. Строка Вордсворта «Кто есть Дитя? Отец Мужчины»\* заставляет нас остановиться, задуматься и увидеть в новом свете взаимоотношения поколений: отношение ребенка к мужчине, которым ему предстоит стать, сравнивается – с отношением отца к своему ребенку.

\*Это строки из стихотворения «Займется сердце, чуть замечу...» (пер. А. Парина). [81]

Поскольку метафора может заключать в себе тщательно выработанную концепцию, даже теорию, она является наиболее легко определяемой риторической фигурой.

Но теоретики говорят о важности и других фигур. По мнению Романа Якобсона, метафора и метонимия являются двумя фундаментальными языковыми структурами<sup>4</sup>. При этом метафора связывает предметы по сходству, а метонимия – по смежности. Метонимия движется от одного предмета к другому, близкому; так, мы говорим «корона» вместо «королева». Метонимия упорядочивает структуру, выстраивая предметы в пространственные и временные ряды, ведет нас от одного предмета к другому внутри данной области, а не связывает одну область с другой, как это делает метафора. Другие теоретики включают в число «четырех главных тропов» *синекдоху* и *иронию*. Синекдоха – это выявление целого через его часть: «десять пар рук» в значении «десять работников». Синекдоха приписывает свойства целого его частям, и части, таким образом, представляют целое. Ирония сопоставляет видимое и реальное: что произойдет, если случится противоположное ожидаемому (что будет, если дождь пойдет во время пикника, который устраивает синоптик?). Эти четыре главных тропа – метафора, метонимия, синекдоха и ирония – были использованы историком Хайденом Уайтом для анализа исторического объяснения (исторического «сюжетосложения»<sup>3</sup>, по выражению Уайта): они представляют собой основные языковые структуры, с помощью которых происходит осмысление опыта. Базовое представление о риторике как дисциплине, которая зиждется на этих четырех тропах, приводит к выводу о том, что существуют фундаментальные языковые структуры, лежащие в основе широкого спектра дискурсов и позволяющие им обрести смысл.

## Жанры

Литература строится не только из риторических фигур, но и из более крупных структур, в особенности литературных жанров. Что такое жанры и какова их роль? Такие термины, как «эпопея» или «роман», – это не более чем удобные инструменты классификации произведений на основании явного сходства, или же они выполняют определенные функции как в глазах читателей, так и писателей? [82]

Для читателя жанры – это набор условий и ожиданий. Зная, что мы читаем, – детектив или любовный роман, лирическое стихотворение или трагедию, – мы ищем в тексте те или иные элементы и можем предполагать, какие из них окажутся наиболее существенными. Читая детектив, мы ищем ключи к разгадке, чего не делаем при чтении трагедии. Образ, который волнует нас в лирическом стихотворении – «Тайна в центре сидит и знает», – может оказаться всего лишь незначительной деталью в романе о привидениях или в научно-фантастическом рассказе, где тайны нередко обретают материальный облик.

Исторически сложилось так, что многие литературоведы, занимающиеся теорией жанра, следовали за своими греческими предшественниками, которые делили литературные произведения на три больших рода в зависимости от того, кто ведет повествование. Так, в *поэзии* или *лирике* повествователь «говорит от себя», в *эпосе* повествователь и говорит от себя, и дает персонажам возможность говорить собственными голосами, а в *драме* говорят только персонажи. Иную классификацию можно построить на основании отношений автора и читателя (слушателя). Эпос изначально предполагал устное исполнение; таким образом, эпический поэт непосредственно владеет вниманием слушателей. В драме автор скрыт от зрителей, а персонажи разговаривают на сцене. В лирике (это наиболее сложный случай) поэт поет или декламирует, повернувшись, так сказать, спиной к слушателям и «как бы обращаясь к себе самому или к кому-то другому: к духу Природы, к Музе, к другу, к возлюбленной, к божеству, к персонифицированной абстракции или к объекту природы»<sup>6</sup>. К этим трем фундаментальным родам можно добавить современный жанр романа, который обращен к читателю на всем своем протяжении; к этой теме мы обратимся в главе 6.

В античности и в эпоху Возрождения трагедия и эпопея считались высочайшими творениями литературы, вершинами, покорить которые желал всякий честолюбивый поэт. [83]

Рождение романа означало появление нового серьезного конкурента, но в период с конца XVIII до середины XX века лирическая поэзия (короткие бессюжетные стихотворения) рассматривалась как выражение самой сущности литературы. Позднее лирическая поэзия, служившая некогда возвышенным отражением, изящным воплощением культурных ценностей и отношений, стала скорее выражением сильных чувств, связанных как с повседневной

жизнью, так и с трансцендентными ценностями. Она давала конкретное выражение индивидуальности, чувствам, таящимся в самой глубине души. Это представление о поэзии господствует до сих пор. Однако современные теоретики рассматривают лирику не столько как выражение чувств поэта, сколько как ассоциативную, образную работу над языком, экспериментирование с языковыми формулами и отношениями, что делает поэзию скорее орудием разрушения культуры, а не вместилищем ее ценностей.

### Поэзия как слово и действие

Теория лирики, помимо прочего, занимается изучением относительной значимости различных точек зрения на поэзию: стихотворение является одновременно словесной структурой (текстом) и событием (действием поэта, опытом читателя, явлением истории литературы). При рассмотрении стихотворения как словесной конструкции важнейшим является вопрос о соотношении смысла и несемантических компонентов языка, таких как звук и ритм. Какое влияние, осознанное и неосознанное, они оказывают? Какого взаимодействия семантических и несемантических компонентов мы вправе ожидать?

Когда мы рассматриваем стихотворение как действие, ключевым становится вопрос о взаимосвязи действия автора стихотворения (скриптора) и действия «голоса», то есть субъекта речи в стихотворении. Это непростая тема. Автор стихотворения не может сам говорить в стихотворении; создавая его, он воображает говорящим себя или какой-то иной голос. Прочитать стихотворение, скажем, «Тайна сидит», означает произнести слова: «Мы водим хоровод и предполагаем...». [84]

Стихотворение представляется высказыванием, но это высказывание осуществляет голос с неопределенным статусом. Прочитать эти слова значит поставить себя в положение того, кто их произносит, или вообразить другой произносящий голос – по распространенной формулировке, голос субъекта речи, сотворенного автором. Что у нас получается? С одной стороны, реально существовавший человек, Роберт Фрост, с другой – голос, осуществляющий данное высказывание. Посредником между этими двумя фигурами выступает иной субъект – лирический герой, рождающийся в процессе изучения ряда стихотворений одного поэта (в случае Фроста это жесткий, приземленный, но вдумчивый созерцатель сельской жизни). Важность этих фигур варьируется у разных поэтов и в разных литературоведческих исследованиях. Но в рассуждениях о лирике чрезвычайно важно *начать* с различения голоса, осуществляющего высказывание, и поэта, написавшего стихотворение и создавшего тем самым этот голос.

Согласно широко известному определению Джона Стюарта Милля, лирическая поэзия – это нечаянно услышанные слова. Когда мы слышим высказывание, привлекающее наше внимание, мы, как правило, воображаем или реконструируем образ говорящего и контекст: по тону голоса мы оцениваем положение дел, ситуацию, проблемы, отношение говорящего ко всему этому (иногда оно совпадает с тем, что мы знаем о самом авторе, но так бывает не всегда). Таким был господствующий подход к лирике в XX веке, и не требовалось долго доказывать мысль о том, что литературные произведения являются имитацией высказываний, имевших место в «реальном мире»<sup>7</sup>. Следовательно, лирика – это образная имитация высказываний личного характера. Получается, что каждое стихотворение как бы начинается невидимыми словами: [Например, я или кто-то мог сказать:] «Моя любовь – это красная, красная роза» или [Например, я или кто-то мог сказать:] «Мы водим хоровод и предполагаем...» Значит, интерпретировать стихотворение означает выяснить, опираясь на содержащиеся в тексте указания и на наши собственные представления о распространенных (типичных) ситуациях, сущность позиции субъекта речи. [85]

Что могло заставить его говорить именно так? Главный способ оценки поэтических произведений, применявшийся в школах и университетах, состоял в том, чтобы вникнуть в позицию говорящего, рассмотреть стихотворение как драматизацию его мыслей и чувств.

Такой подход к лирике продуктивен, так как многие стихотворения действительно написаны от лица такого субъекта речи, который осуществляет узнаваемые речевые акты: например, размышляет над опытом своей жизни, осыпает упреками друга или возлюбленную, выражает восхищение или преданность. Но если мы обратимся к начальным строкам некоторых известнейших стихотворений, как, например, «Ода западному ветру» Шелли или «Тигр»

Блейка, то столкнемся с трудностями: «О буйный ветер запада осенний!»\* или «Тигр, о тигр, светло горящий / В глубине полночной чащи»\*\*. Трудно вообразить ситуацию, которая подвигла бы кого-то на восклицания такого рода или на действия, не имеющие отношения к поэзии. Весьма вероятно, мы придем к следующему ответу: субъекты речи в этих стихотворениях переживают необычное душевное состояние, которым они полностью захвачены. Если же мы сделаем попытку взглянуть на эти стихотворения как на имитацию обычных речевых актов, повседневная речь в таком случае предстанет как имитация самой поэзии. (\*Пер. Б. Пастернака. \*\*Пер. С. Маршака).

### Причуды лирики

Приведенные примеры наводят на мысль о причудливости лирики. Лирические стихотворения как будто бы обращены ко всему на свете, кроме реальных слушателей (читателей), – к ветру, к тигру, к душе, причем эти обращения гиперболичны. Поэзии в высшей степени свойственна гиперболизация (преувеличения): тигр здесь не просто оранжевый, а «светло горящий»; ветер – сам «дух морей, носящийся над сушей», «творец и разрушитель». Даже иронические стихотворения построены на гиперболах, как, например, в цитированном выше стихотворении Фроста, где вся человеческая деятельность сводится к «вождению хоровода», а многие формы знания – к «предположению». [86]

Мы касаемся здесь важнейшего теоретического вопроса, парадокса, который, судя по всему, лежит в основе лирической поэзии. Причудливость лирики, помимо прочего, заключается в ее устремленности к тому, что теоретики со времен античности называют «возвышенным», – к тому, что непостижимо для человеческого разума, вызывает страх или усиливает напряжение чувств, дает ощущение чего-то сверхчеловеческого. Но эта трансцендентальная устремленность связана с такими риторическими фигурами, как *апострофа* (обращение к неодушевленным предметам и абстрактным понятиям), *олицетворение* (приписывание человеческих качеств неодушевленному объекту) и *просопопея* (наделение неодушевленных объектов даром речи). Как же связаны с этими риторическими приемами возвышенные устремления, выражаемые лирикой?

Когда поэзия отклоняется от норм коммуникации, играя на обращениях к мнимому слушателю – ветру, тигру или сердцу, мы склонны считать, что перед нами признак чувства столь сильного, что говорящий в своем монологе отбрасывает законы языка как нечто несущественное. Но эта повышенная эмоциональность относится именно к обращению, призыву как таковому, в котором нередко воплощается стремление к осуществлению желаемого, заключаются просьбы о содействии, обращенные к неодушевленным объектам. «Суровый дух, позволь мне стать тобой!» – взывает к Западному ветру лирический герой Шелли. Гиперболизированный призыв к Вселенной, дабы та услышала человека и исполнила его желание, – это прием, с помощью которого говорящий утверждает себя в качестве возвышенного поэта, визионера – того, кто вправе обратиться к Природе и ожидать от нее ответа. Междометие «О!» – атрибут поэтического обращения, благодаря которому лирический герой воспринимается не просто как «голос» стихотворения, а как воплощение поэтической традиции и духа поэзии. [87]

Обращение к ветру или призыв к нерожденным\* – это атрибуты поэтического ритуала, ведь ни ветер, ни те, кто еще не родился, не могут услышать обращенный к ним зов.

\*Пример обращения к тем, кто еще не родился на свет, можно найти в трагедии «Макбет» У. Шекспира, когда Макбет проклинает потомков Банко (акт IV, сц. 1).

Голос звучит, чтобы прозвучать; это акт его драматизации, образ его могущества, утверждение в качестве поэтического и пророческого голоса. Невероятные, гиперболизированные императивы, содержащиеся в апострофах, зовут к свершению особого рода поэтических событий, которые могут произойти – если вообще могут – только в контексте стихотворения.

Эпическая поэзия повествует о событиях, лирика же, если можно так выразиться, сама стремится стать событием. Но нет никакой гарантии, что стихотворение достигнет цели; откровенно «поэтизированной», мистифицирующую читателя апострофу легче всего отбросить как явную бессмыслицу. «Суровый дух, позволь мне стать тобой!». Ну конечно! Судьба поэта – отстаивать подобные вещи, биться за то, чтобы они не были сочтены абсурдом.

Как я уже говорил, центральная проблема теории лирики заключается в соотношении текстуальной и событийной сторон стихотворения. Апострофы одновременно провоцируют события и демонстрируют тот факт, что эти события оказываются возможными только благодаря вербальным средствам, например, таким, как лишенное значения «О!» в обращении «О буйный ветер запада осенний!».

Подчеркивая значимость апострофы, олицетворения, просопопеи или гиперболы, мы оказываемся в ряду тех теоретиков, которые на протяжении столетий акцентировали то, что *отличает* лирику от иных речевых актов, делает ее наиболее «литературной» формой художественного творчества. Нортроп Фрай говорит, что лирика – это «жанр, наиболее явственно демонстрирующий гипотетическую сущность литературы, повествования и смысла в их словесном аспекте, как-то: порядок слов и вербальная структура»<sup>8</sup>. [88]

Иначе говоря, лирика показывает, как смысл или повествование возникает из словесной структуры. Мы повторяем слова, соотносящиеся в рамках ритмической структуры, и видим, как она порождает повествование и смысл.

## Слово и ритм

Фрай, чья «Анатомия литературоведения» является неоценимым собранием размышлений о лирике и других жанрах, называет основными компонентами поэзии *лепет и смысловые каракули*<sup>9</sup>, а их источником – *чары и загадку*<sup>10</sup>. Стихотворения лепечут, выдвигая на первый план несемантические свойства языка – звук, ритм, повторение звуков – в стремлении заколдовать, зачаровать читателя:



Этот бурый загар, дрожь конского крупа.  
Этот рык, что дрожит, прыгая круто...

Стихотворение задает нам загадку, запутывает нас своей своенравной уклончивостью, загадочными формулировками: что такое «дрожащий рык»? Что значит «Тайна в центре сидит и знает»?

Такие черты особенно характерны для детских стишков и песенок, «изюминка» которых часто заключается как раз в ритме, напеве, странности образов:



Гороховый пудинг прямо с огня,  
А вот и похолодней,  
А в котелке – тому на днях  
Исполнилось девять дней\*.

\*Пер. Г. Варденги. Цит. по изд.: Стихи Матушки Гусыни. М., 2002. С. 268.

Ритмическая структура и цепь рифм, организующие этот отрывок, могут и взывать к интерпретации (мы вообще склонны обращать внимание на смысловое соотношение слов, связанных рифмой), и, напротив, отрицать необходимость исследования: у поэзии – свой собственный закон, а именно – доставлять удовольствие, поэтому не нужно задаваться вопросом о смысле. [89]

Ритмическая организация позволяет языку «проскользнуть» мимо стоящего на страже разума, она бессознательно остается в памяти. Мы помним: «Гороховый пудинг прямо с огня» – и не пытаемся выяснить, о каком «гороховом пудинге» идет речь, и даже если мы выясняем это, то, вероятно, забываем свои рассуждения раньше, нежели саму строчку: «Гороховый пудинг прямо с огня».

Основой поэзии является, таким образом, выдвигание языка на первый план, его «остранение» благодаря метрической организации и повторению звуков. Теория лирики рассматривает взаимосвязь разных типов организации языка в стихотворении – метрическую, звуковую, семантическую, тематическую структуры – или, если оперировать общими категориями, взаимосвязь семантического и несемантического измерений языка, отношения между тем, *что* говорится в стихотворении, и тем, *как* говорится. Стихотворение – это система означающих, которая поглощает и преобразует означаемые. Форма оказывает здесь влияние на

семантическую организацию, ассимилируя значения, которые данные слова имеют в иных контекстах и подчиняя их новой структуре, меняя акценты и перспективу, превращая прямые значения в переносные, приводя многообразие слов и их значений к стройному параллелизму. В поэзии «случайные» свойства звука и ритма систематически воздействуют на мышление.

### Интерпретация поэзии

Лирика основана на принципе единства и автономии; интерпретируя стихотворение, нельзя воспринимать его как отрывок разговора или фрагмент, для понимания которого требуется более широкий контекст. Следует принять как должное, что у стихотворения есть своя особая структура, и попытаться прочесть его как эстетически завершенное целое. В этом отношении поэтика может предложить различные теоретические модели. Русские формалисты начала XX века показывают, как один уровень структуры поэтического текста отражает другой. [90]

Романтики и американские приверженцы «новой критики» проводят аналогию между стихами и живыми организмами: все части стихотворения должны гармонично сочетаться друг с другом. Постструктуралисты утверждают существование непреодолимого противоречия между тем, о чем говорится в стихотворении, и тем, как стихотворение действует: для стихотворения, да, вероятно, и для любого речевого акта, невозможно реализовать то, что в нем проповедуется.

Современное представление о поэтических текстах как об интертекстуальных структурах акцентирует тот факт, что стихотворения являются эхом созданных в прошлом стихов, с воздействием которых невозможно совладать. Единство становится не столько неотъемлемым свойством стихотворения, сколько интенцией интерпретаторов, вне зависимости от того, ищут ли они в тексте гармонию или неразрешимый конфликт. В этом случае читатели видят в стихотворении систему оппозиций (скажем, между «нами» и «Тайной», знанием и предположением) и рассуждают о том, каким образом другие элементы стиха, в особенности фигуральные выражения, встраиваются в эти оппозиции.

Возьмем для примера знаменитое стихотворение Эзры Паунда, состоящее из двух строк, — «На станции метро»:



Лица в толпе;  
Лепестки на мокрой черной ветке.

Интерпретация этого произведения должна включать анализ сопоставления лиц в метро и картины природы. Сочетание двух строк вызывает в воображении параллель между лицами пассажиров в темноте подземки и лепестками на черной ветке дерева. И что же? Интерпретация стихотворений зависит не только от принципа единства, но и от принципа значимости: каким бы незначительным ни казалось стихотворение, следует исходить из того, что оно написано о чем-то важном и в нем содержатся детали, имеющие всеобщее значение. В них следует видеть знак, «объективный коррелят», если воспользоваться терминологией Т. С. Элиота, глубоких чувств, намек на смысл. [91]

Чтобы сделать значимой оппозицию в этом маленьком стихотворении Паунда, читателю придется поразмыслить над тем, как функционирует указанный параллелизм. *Противопоставляет* ли поэт лица в городской толпе мирному природному пейзажу с лепестками на ветке, или он *их уравнивает*, подмечая сходство? Оба ответа возможны, но второй из них открывает перед нами возможность более широкого прочтения, поскольку предлагает нам встать на почву, подготовленную целой традицией интерпретации поэзии. Ощущение *сходства* лиц и лепестков (когда лица кажутся лепестками на ветке) представляет тот этап работы поэтического воображения, когда «мир постигается заново», когда улавливаются неожиданные взаимосвязи, скрытые от других наблюдателей или кажущиеся им тривиальными. Таким образом, это маленькое стихотворение может считаться образчиком рефлексии о способности поэтического воображения достичь тех эффектов, которые достигаются в самом этом стихотворении. Примеры такого рода служат иллюстрацией важного принципа интерпретации поэзии — оценивать то, что это стихотворение и задействованные в нем механизмы говорят о самой поэзии, о создании смысла. Стихотворения со всеми их риторическими приемами могут читаться как исследования по поэтике в той же мере, как

романы (мы рассмотрим это в следующей главе) на определенном уровне могут восприниматься в качестве рефлексии о том, возможно ли передать наш опыт, то есть в качестве исследований по теории повествования. [92]

## Глава 6

### Повествование

Было время, когда слово «литература» относилось главным образом к поэзии. Роман – порождение современности; он считался слишком близким к биографии или хронике, чтобы быть настоящей литературой. Это был «низкий жанр», который не мог и приблизиться к лирической и эпической поэзии с их высоким предназначением. Но в XX веке роман затмил лирику (это относится и к тому, что писатели писали, и к тому, что читатели читали), а с 1960-х годов проблема повествования стала главным предметом литературоведческих штудий. Конечно, изучение поэзии не прекратилось, но основой литературоведения стали исследования, посвященные романам и рассказам.

И это не было следствием предпочтений массового читателя, который набрасывается на повествовательные тексты и редко читает стихи. В теории культуры и литературы повествованию уделялось все больше внимания: пересказ в любых своих вариантах воспринимается как основной способ осмысления опыта, вне зависимости от того, размышляем ли мы о жизни как о целенаправленной цепочке событий, приводящей к такому-то исходу, или просто рассказываем самим себе о том, что происходит в мире. При научном подходе мы определяем законы, которым подчиняются события: если имеют место *A* и *B*, то происходит *V*. [93]

Однако жизнь, как правило, не вписывается в такую модель. Она подчиняется не научной причинно-следственной логике, а логике пересказа, постичь которую означает увидеть, как одно событие влечет за собой другое, почему все сложилось именно так, а не иначе: как случилось, что Мэгги занялась продажей программного обеспечения в Сингапуре, а Джорджу отец купил автомобиль.

Мы осмысляем происходящее через повествование. Согласно философии истории (разговор о которой шел в главе 2), исторический анализ базируется не на научной логике причинности, а на логике пересказа: чтобы понять Французскую революцию, нужно уловить, как одно событие влекло за собой другое. Повествовательные структуры пронизывают собой все наши представления; так, Фрэнк Кермод отмечает: говоря, что часы издают звук «тик-так», мы придаем этому звуку воображаемую структуру, проводим различие между физически идентичными звуками: цикл якобы начинается звуком «тик» и заканчивается звуком «так». «Представление о тиканье часов я считаю моделью того, что мы называем фабулой, структурой, которая упорядочивает для нас время, придавая ему форму»<sup>1</sup>.

Теория повествования (нарратология) стала важной составляющей теории литературы, и литературоведение основывается на теории повествовательной структуры, в которую включаются понятия фавулы, различных типов повествователей, нарративной техники. Поэтика повествования (если можно употребить такое словосочетание) подразумевает определение компонентов повествования и анализ того, каким образом достигаются желаемые эффекты в отдельных повествовательных текстах.

Но повествование – это не просто предмет изучения; это проявление врожденного пристрастия человека к восприятию и изложению историй. У детей очень рано развивается способность, которую ученые могли бы назвать базовой повествовательной компетентностью. Они требуют, чтобы мы рассказывали им занимательные истории, и при этом знают, когда мы пытаемся их обмануть и не доводить рассказ до развязки. [94]

Поэтому первый вопрос теории повествования можно сформулировать так: каковы наши представления (пусть и бессознательные) о форме повествования? Что позволяет нам решать, завершается ли рассказ «должным образом» или остается «в подвешенном состоянии»? Таким образом, теория повествования в той же мере может считаться попыткой объяснить присущую всем нам повествовательную компетентность, как лингвистика является попыткой объяснить нашу языковую компетентность: то, что носители языка знают, не отдавая себе в том отчета,

благодаря владению языком. Теория может пониматься как изложение интуитивного культурного знания или понимания, свойственного всем людям.

### Фабула и сюжет

Какие основополагающие требования можно предъявлять к повествованию? Аристотель говорит, что фабула – это основа повествования, которое должно иметь «начало, середину и конец»<sup>2</sup>. Эстетическое удовольствие порождается таким повествованием, которое «имеет последние в порядке»<sup>3</sup>. Но как достигается впечатление, будто эти элементы расположены в должном порядке? Теоретики литературы выдвигают разнообразные предположения. В сущности, фабула предполагает трансформацию. Фабула должна включать в себя исходную ситуацию, ее нарушение (которое часто предстает как перемена на противоположную ситуацию) и, наконец, развязку. Некоторые теоретики выделяют типы параллелей, на которых строятся фабулы, например: изменение первоначальных отношений между персонажами и их переход в свою противоположность, переход от страха перед грядущими событиями или от пророчества к реализации событий, переход от возникновения проблемы к ее разрешению, от ложного обвинения к освобождению. И в каждом случае мы видим зависимость развития событий от изменений на уровне тематики. Ряд событий сам по себе еще не создает сюжета. В сюжете должна быть развязка, закономерно вытекающая из завязки и, согласно утверждениям некоторых теоретиков, указывающая на то, что произошло с намерениями, желаниями и чувствами персонажей, которые и привели к событиям, описываемым в данной истории. [95]

Коль скоро теория повествования исследует «повествовательную компетентность», она должна также задаться вопросом о способности читателя идентифицировать сюжет. Читатели могут определить, являются ли два произведения вариантами одной и той же истории, резюмировать сюжет и доказать адекватность этого резюме. Далеко не всегда читатели придут к согласию, но тем не менее их разногласия, вероятно, выявят общие принципы понимания. Теория повествования утверждает существование определенного уровня структуры (который мы называем фабулой), не зависящего от конкретного языка или способа повествования. В отличие от поэзии, которая много теряет при переводе, сюжет в процессе перевода остается неизменным: немой кинофильм или комикс может иметь тот же сюжет, что и рассказ.

Однако существует два различных представления о сюжете. Согласно первой точке зрения, сюжет является способом выстроить события так, чтобы они составили настоящее повествование; писатели и читатели группируют события в единый сюжет в стремлении осмыслить их. Согласно другой точке зрения, сюжет выстраивается повествователями, которые по-разному организуют одну и ту же историю. Таким образом, последовательность действий трех персонажей – усилиями писателей и читателей – может быть представлена в качестве традиционного сюжета: молодой человек добивается расположения девушки; родители противостоят их любви, но развитие событий принимает такой оборот, что влюбленные все же оказываются вместе. Подобный сюжет может быть представлен в повествовании с позиции страдающей героини, или ее рассерженного отца, или юноши, или стороннего наблюдателя, заинтересованного происходящими событиями, а то и всезнающего повествователя, посвященного, с одной стороны, в самые сокровенные чувства каждого из действующих лиц или, с другой стороны, отстраняющегося от событий, которые он описывает. Получается, что сюжет подается нам под определенным углом зрения и преподносится читателю в различных вариациях. [96]

Три уровня произведения, о которых идет речь – события, фабула (или сюжет) и дискурс – соотносятся между собой: мы имеем дело с соотношением, во-первых, событий и фабулы, а во-вторых, сюжета и дискурса.

события – фабула

сюжет – рассказ

Фабула или сюжет – это материал, организованный посредством дискурса под определенным углом зрения (так возникают различные версии «одного и того же сюжета»). Но сама фабула уже представляет собой формирование цепи событий. Так, свадьба может стать счастливым финалом, или завязкой, или кульминацией сюжета. Но читатель-то сталкивается с

дискурсом, с текстом: фабула — это то, что читатель *извлекает* из текста; представление об отдельных событиях как элементах, составляющих фабулу, тоже является результатом вмешательства читателя, его конструктом. Говоря о событиях, образующих фабулу, мы стараемся высветить ее смысл и структуру.

### Способ изложения

Выходит, что для теории повествования принципиально различие между фабулой и способом ее изложения, сюжетом и дискурсом (разные теоретики используют различную терминологию). Имея дело с неким текстом (фильмом, другими семиотическими системами), читатель осмысляет его, идентифицируя сюжет и рассматривая данный текст как один из возможных вариантов изложения одного и того же сюжета. Устанавливая, «что происходит», мы получаем возможность осмыслить весь словесный материал как средство изображения происходящего. А если так, то мы можем задаться следующими вопросами: какой вариант изложения избран автором и что нам это дает? Здесь много переменных величин, и каждая из них имеет значение для создания определенных повествовательных эффектов. Многие теории повествования описывают различные подходы к этим переменным. Обратимся же к некоторым ключевым вопросам, определяющим значимые повествовательные вариации. [97]

*Кто говорит?* Предполагается, что в каждом произведении есть повествователь, который может не участвовать в сюжете либо быть одним из действующих лиц. Теоретики различают «я-повествование» и «повествование от третьего лица», где никакого «я» нет: повествователь не является действующим лицом, а все персонажи обозначаются местоимениями «он» или «она». Повествователь как «первое лицо» может быть *протагонистом* излагаемой истории, *ее участником*, играющим роль второго плана, или же *наблюдателем*, чья функция сводится к изложению хода событий, а отнюдь не к участию в них. Наблюдатели, повествующие о событиях от первого лица, могут быть подробно описаны, иметь имя, биографию и индивидуальный характер, а могут являться схематичными фигурами и вовсе не привлекать внимания читателя; в таком случае их функции сводятся исключительно к изложению событий.

*Кто и с кем говорит?* Автор создает текст, который интерпретируется читателями. Читатели воспринимают текст, представленный им в изложении повествователя, воспринимают голос, который к ним обращается. Повествователь адресуется к слушателям, которые порой могут быть воображаемыми или вымышленными, а иногда — изображенными в произведении (особенно это касается «рассказа в рассказе», когда один из персонажей берет на себя роль повествователя и рассказывает другим действующим лицам историю, которая каким-то образом соотносится с «обрамляющим» повествованием). Тех, кому рассказывается история, теоретики часто называют *адресатами*. Вне зависимости от того, существуют ли эксплицитные адресаты текста, повествование конструирует фигуру имплицитного адресата, благодаря которой произведение только и может существовать. Тексты обычно предполагают читателя, который разделял бы существующие в данное время в данной стране представления, но некоторые детали становятся непонятными для последующих поколений читателей. [98]

В литературоведении феминистского толка особое внимание уделяется тому обстоятельству, что в европейской и американской литературах адресатом текста, как правило, является читатель-мужчина (то есть читатель должен смотреть на мир с мужской точки зрения).

*Кто и когда говорит?* Время повествования может совпадать с временем протекания описываемых событий (как, например, в «Ревности» Алена Роба-Грийе, где повествование выстроено по схеме: «сейчас происходит А, сейчас происходит Б, сейчас происходит В»). Повествование о событиях может непосредственно следовать за этими событиями, как часто бывает в эпистолярных романах (это романы в письмах), например, в «Памеле» Сэмюэла Ричардсона, где в каждом письме рассказывается о том, что произошло к моменту написания данного письма. Но чаще всего повествование бывает приурочено ко времени, когда события уже остались в прошлом; в таком случае повествователь как бы оглядывается назад, в былое.

*Кто и на каком языке говорит?* Повествователь может обладать собственным языком, на котором описываются все происходящие события, но может и перенять чужой язык. Произведение, автор которого смотрит на мир сквозь призму детского сознания, может передавать детское восприятие взрослым языком, а может использовать собственно детский язык. Михаил Бахтин описывает роман как полифоническую (многоголосую) или

диалогическую конструкцию<sup>4</sup>: сущность романа состоит в том, что в нем сопоставлены различные голоса (дискурсы); таким образом, возникает возможность показать в столкновении различные общественные позиции\*.

(\*Д. Каллер экстраполирует здесь суждение М. М. Бахтина о полифоничности романов Ф.М.Достоевского на сущность жанра романа вообще, хотя это противоречит концепции Бахтина. Ученый противопоставил романы Достоевского распространенному в литературе монологическому типу романа, где истинной и авторитетной является только одна точка зрения, а именно та, которая принадлежит автору. Напротив, в романах Достоевского истина рождается в результате диалога сознаний, или равноправных точек зрения, принадлежащих персонажам.) [99]

*Кто говорит и по какому праву?* Повествовать – значит утверждать авторитет, который должны признать читатели. Когда в первых строках романа Джейн Остин «Эмма» мы читаем: «Эмма Вудхаус, красавица, умница, богачка, счастливого нрава, наследница прекрасного имения, казалось, соединяла в себе завиднейшие дары земного существования...»\*, то мы не задаемся скептическим вопросом о том, в самом ли деле героиня так красива и умна. Мы принимаем это утверждение на веру, если только впоследствии у нас не появятся доказательства обратного.

\*Остин Дж. Эмма / Пер. с англ. М. Кан, И. Бернштейн. СПб., 2004. С. 5.

Повествователя называют *ненадежным*, если он предоставляет читателям достаточно информации, чтобы они могли усомниться в предлагаемой им интерпретации материала, или если у читателя находятся основания для предположения, что повествователь не разделяет взглядов автора. Теоретики говорят о существовании *метаповествования*, где повествующий субъект обсуждает свой статус, сомневается, в какую форму облечь свой рассказ, выставляет напоказ свою власть над повествованием и его развязкой. Метаповествование выдвигает на первый план проблему повествовательных возможностей.

## Фокализация

*Кто видит?* Теоретики нередко рассматривают вопрос о «точке зрения, с которой ведется повествование», однако употребление этого термина иногда вызывает путаницу, связанную с тем, что не разграничиваются два вопроса: «кто говорит?» и «кто видит?». Организация речи в тексте может не соответствовать тому кругу сведений, которым обладает ее условный источник (повествователь, рассказчик). В романе Генри Джеймса «Что знала Мэйзи» мы имеем дело с повествователем, который не является ребенком, но видим события сквозь призму сознания маленькой Мэйзи. Мэйзи не выступает в роли повествователя, о ней говорится в третьем лице – «она», но многое в романе читатель видит именно ее глазами. [100]

Например, Мэйзи не до конца понимает сексуальную составляющую взаимоотношений взрослых. Если воспользоваться термином *фокализация*<sup>5</sup>, предложенным теоретиками повествования Мике Баль и Жераром Женеттом (повествование уподобляется ими оптическому прибору, который настраивается на точку зрения того или иного персонажа), то можно сказать, что именно глазами Мэйзи мы наблюдаем мир в романе. Таким образом, вопрос «кто говорит?» следует отличать от вопроса «кто видит?». Чьими глазами читатель видит описанные в произведении события, где находится фокус внимания? Далеко не всегда повествователь является одновременно и носителем точки зрения, с которой читатель вынужден смотреть на мир произведения. Существуют разнообразные варианты фокализации и соотношения повествовательной функции с точкой зрения.

1. *Время*. События, описанные в произведении, могут рассматриваться в перспективе того времени, когда они происходят, а также в перспективе несколько более позднего или гораздо более позднего времени. Внимание может быть сосредоточено на том, что носитель точки зрения знал или думал во время самого происшествя, или же на том, как он стал смотреть на произошедшие события позже, когда он обрел преимущества ретроспективного взгляда. Обращаясь к своему детству, повествователь может смотреть на события того времени с точки зрения ребенка, каким он был тогда, ограничиться передачей лишь прежних мыслей и чувств; но он может также рассказать о давних событиях в свете позднее приобретенного знания, нового осмысления прошлого. Естественно, возможно сочетание обоих подходов, когда точка

зрения повествователя движется от знаний и представлений, свойственных ему прежде, к итоговому представлению о мире. Когда повествование ведется от третьего лица, а точка зрения принадлежит одному из персонажей, возможны сходные варианты: повествователь описывает события так, как они виделись персонажу в прошлом, либо так, как они представляются ему на момент повествования. [101]

Выбор временной фокализации исключительно значим для создания тех или иных повествовательных эффектов. Например, в детективе перед нами предстает только то, что известно носителю точки зрения в тот или иной момент расследования, а окончательное прояснение истины приберегается для развязки.

2. *Расстояние и скорость.* Течение повествования может быть уподоблено взгляду как в микроскоп, так и в телескоп; повествование может медленно исследовать каждую деталь или быстро охватить все, что произошло: «Благодарный король отдал принцу руку своей дочери, а когда старый король умер, принц вззошел на престол и счастливо царствовал много лет». Со скоростью повествования связаны и разная степень повторяемости событий: нам могут рассказать, что произошло в определенный момент или же то, что происходит каждый четверг. Существует такой повествовательный принцип, который Жерар Женетт назвал «псевдоитеративным»<sup>6</sup>: нечто уникальное, что *не может* происходить снова и снова, изображается как происходящее регулярно.

3. *Границы знания.* Одна крайность возникает тогда, когда повествование ведется в очень ограниченной перспективе, как бы через «глазок камеры», которая «видит муху на стене»: повествователь рассказывает нам о событиях, но не дает доступа к мыслям персонажей. Но даже в таком случае возможны многочисленные вариации, зависящие от степени понимания «объективных», «внешних» описаний. Возьмем, например, такую фразу: «Старик зажег сигарету». По-видимому, здесь имеет место точка зрения наблюдателя, который хорошо знаком с различными действиями людей. Но вот другая фраза: «Человек с побелевшими волосами на макушке поднес горящую палочку к лицу и начал втягивать дым из белой трубочки, которую держал во рту». Здесь повествование ведется как бы с точки зрения инопланетянина или человека, находящегося под воздействием сильного наркотика. [102]

Другой крайностью является случай «всеведения», когда носитель точки зрения предстает своего рода божеством, которому доступно знание самых потаенных мыслей и скрытых мотивов, движущих персонажами: «Наблюдая это зрелище, царь был доволен сверх меры, но его страсть к золоту все еще не была утолена». Для «всеведущего повествователя», вероятно, не существует ограничений касательно того, что может быть известно и сказано. Такой тип повествования характерен не только для сказок, но и для современных романов, где выбор того, что будет сказано, является решающим.

В текстах, где события подаются с точки зрения одного из персонажей, повествование может вестись от первого лица (тогда сам рассказчик делится своими мыслями и наблюдениями) и от третьего лица (здесь имеет место «ограниченная точка зрения третьего лица», как, например, в романе «Что знала Мэйзи»). *Ненадежное повествование* может возникнуть вследствие ограничения перспективы, когда у нас складывается впечатление, что наблюдатель не может или не желает осмыслить события так, как это сделал бы компетентный читатель.

Эти и другие варианты соотношения субъекта речи (повествователя) и субъекта видения (носителя точки зрения) в значительной мере определяют впечатление, производимое романом. Произведение, где чувства и скрытые мотивы действующих лиц подробно описываются всеведущим повествователем, где выставляется напоказ знание развязки, может создать впечатление потенциальной постижимости мира. Например, оно может высветить несоответствие человеческих намерений и планов с тем, что происходит в действительности («Он не знал, что через два часа его собьет карета и все его планы рухнут»). История, рассказанная с *ограниченной* точки зрения одного из действующих лиц, может акцентировать полнейшую непредсказуемость происходящего: раз мы не знаем мыслей других персонажей и не имеем представления о том, какие еще события происходят, значит, всякое происшествие может стать для рассказчика сюрпризом. Повествование может принимать еще более причудливые формы путем включения одних историй в состав других, так что сам акт повествования становится событием, последствия и смысл которого приобретают большое значение. Рассказ в рассказе внутри рассказа! [103]

## Функции повествовательных текстов

В сфере внимания теоретиков находится и вопрос о функции повествования. В главе 2 я упоминал о «повествовательно-демонстрационных текстах» — это обширный класс высказываний, значимость которых для слушателя заключается не в содержащейся в них информации, а в том, «достойны ли они быть высказанными». В этот класс текстов включены и литературные повествования, и просто истории, которые люди рассказывают друг другу. Рассказчики неизменно отвергают потенциальный вопрос: «И что с того?». Но все же, что делает повествование «достойным»? Каковы функции повествования?

Во-первых, как говорит Аристотель, эпические тексты доставляют нам удовольствие благодаря содержащемуся в них подражанию жизни и благодаря ритму. Повествование, построенное на искажении, когда, например, обманщик оказывается обманутым, приносит удовольствие само по себе. Многие повествования имеют как раз такую функцию: развлекать слушателей, выворачивая наизнанку знакомые ситуации.

Удовольствие, которое мы получаем от повествования, связано с желанием. Сюжеты различных произведений рассказывают о желаниях и о том, к чему они приводят, но побудительным мотивом самого повествования является желание, выражающееся в форме «*эпистемофилии*», желания знать: мы хотим раскрыть тайну, узнать развязку, выяснить правду. Если повествованием движет «мужское» стремление господствовать, желание раскрыть истину (найти «голую правду»), что тогда сказать об итоговом знании, которое предлагает нам текст для удовлетворения нашего желания? Является ли само знание продуктом желания? Теоретики задаются вопросами о взаимосвязи между желанием, повествованием и знанием.

Кроме того, как подчеркивают теоретики, у повествования есть обучающая функция. Тексты знакомят нас с устройством мира и дают нам возможность — посредством фокализации — посмотреть на него с такой точки зрения, которая раскрывает нам с максимальной полнотой и очевидностью обычно скрытые мотивации других людей. [104]

Э. М. Форстер заметил, что романы, давая читателям возможность понять побуждения персонажей, компенсируют тем самым «непрозрачность» чужих душ в реальной жизни. Персонажи романов — «это люди, чью потайную жизнь мы видим или можем увидеть; наша же тайная жизнь невидима. Вот поэтому романы, даже если они повествуют о безнравственных людях, приносят нам утешение; в них описана постижимая, а потому и более управляемая человеческая раса, они дарят нам иллюзию проницательности и власти»<sup>7</sup>.

Знания, которые мы черпаем из художественных произведений, способствуют поддержанию порядка в обществе. В западной традиции роман часто рассказывает о том, как желания человека смиряются, а стремления втискиваются в тесные рамки социальных реалий. Много романов написано о крушении иллюзий юности. Они повествуют о желаниях, пробуждают в нас желания, дают своего рода сценарии гетеросексуальных отношений, а с XVIII века они все больше помогают нам достичь самоидентификации, причем не столько в общественной деятельности, сколько в любви, в сфере частной жизни. Романы не только заставляют нас поверить, что на свете есть любовь, они еще и подвергают эту идею демистификации.

Романы являются могучей силой, способствующей нашему становлению, прохождению через ряд идентификаций (см. главу 8) и осознанию общественных норм как части нашего внутреннего опыта. Но художественные тексты также дают нам в руки оружие социальной критики. Они демонстрируют суетность светских успехов, испорченность мира, его несоответствие благородным устремлениям человека. Они выставляют напоказ страдания униженных и оскорбленных, призывают читателей встать на точку зрения этих отверженных и признать определенные ситуации недопустимыми.

И, наконец, фундаментальный вопрос теории повествования формулируется так: является ли повествование базовой формой знания (способствует ли оно осмыслению мира) или риторической структурой, которая представляет в ложном свете то, что, казалось бы, разоблачает? Повествование является источником знаний или иллюзий? [105]

Является ли знание, которое повествование имеет целью выразить, продуктом желания? Поль де Ман замечает, что, хотя ни один здравомыслящий человек не станет пытаться выращивать виноград при свете слова «день», нам, несомненно, очень трудно сопротивляться

присущему нам стремлению постигать жизнь через повествовательные структуры<sup>8</sup>. Означает ли это, что рождающийся в художественных текстах эффект познания и утешения иллюзорен?

Для ответа на эти вопросы нам требуются и знания о *независимом* от повествования мире, и основания для того, чтобы считать эти знания более авторитетными, нежели те, которые мы получаем, читая литературу. Но существуют ли такие авторитетные знания, независимые от повествовательных структур, – вот суть вопроса о том, является ли повествование источником знаний или иллюзий. По-видимому, нам не найти ответа на этот вопрос, даже если такой ответ вообще существует. Таким образом, нам следует балансировать между представлением о повествовании как о риторической структуре, порождающей иллюзию проницательности, и взглядом на повествование как на основной способ осмысления мира. В конце концов, даже разоблачение повествования как риторики имеет повествовательную структуру, приводит к тому, что наши первоначальные иллюзии рассеиваются в безжалостных лучах истины. Мы становимся печальнее, но мудрее, трезвее и сдержаннее. Мы больше не водим хоровод и не созерцаем тайну. Такая вот история. [106]

## Глава 7

### Перформативный язык

В этой главе я намерен рассмотреть концепцию, которая не так давно заняла важное место в литературоведении и культурологии. Ее судьба может послужить иллюстрацией того, как трансформируются идеи, попав в область «теории». В центре проблемы перформативного\* языка находятся важные вопросы, касающиеся создания смысла и языковых эффектов. Эта проблема приводит нас к идее идентичности и к размышлениям о природе субъекта.

\*Перформатив – это высказывание; которое является не только описанием действия, но самим этим действием, изменяющим статус говорящего и систему социальных связей, в которые он включен. Любая клятва, проклятие, благословение представляют собой перформативы.

### Перформативы Остина

Концепция перформативного высказывания была выдвинута английским философом Дж.Л.Остином в 1950-е годы. Остин предложил различать два типа высказываний – *констатирующие* и *перформативные*<sup>1</sup>. Констатирующие высказывания (например, «Джордж обещал прийти») – это дескриптивные утверждения, в которых описывается положение дел; они могут быть истинными или ложными. [107]

Перформативные высказывания, или *перформативы*, не бывают истинными или ложными: они сами являются действием, которое обозначают. Высказывание: «Я обещаю вам заплатить», не является описанием положения дел, оно само есть акт обещания. Само высказывание – уже действие. Остин пишет, что во время церемонии бракосочетания, когда священник или гражданский чиновник спрашивает вас: «Берете ли вы эту женщину в законные жены?» – и вы отвечаете: «Да, беру», вы ничего не описываете<sup>2</sup>. Вы совершаете данный поступок. Вы не сообщаете о браке, а вступаете в него. Когда вы говорите: «Да, беру», это перформативное высказывание не является ни истинным, ни ложным. В зависимости от обстоятельств оно может быть уместным или неуместным; Остин использует термины «успешное» и «неуспешное»<sup>3</sup>. Если вы скажете: «Да, беру», ваш брак все равно может не состояться из-за того, например, что вы уже женаты, или человек, проводящий церемонию бракосочетания, не имеет на это полномочий. Высказывание может «дать осечку», говорит Остин. В таком случае оно будет настолько же неудачным, неуспешным, насколько жених и невеста – несчастными.

Перформативные высказывания не описывают, а являются собой то действие, которое обозначают. Действие и заключается в том, что я обещаю, приказываю или женюсь. Вот очень простой тест на перформативность: можно ли вставить в высказывание перед глаголом слово «настоящим» (в значении «произнося эти слова»). Получим: «Настоящим обещаю», «Настоящим мы декларируем нашу независимость», «Настоящим предписываю вам». Но мы

никогда не скажем: «Настоящим я иду в город», поскольку мы не можем оказаться в городе посредством произнесения этих слов.

Разграничение перформативов и дескриптивов отражает существенную разницу между типами высказываний и демонстрирует нам, в какой высокой степени язык обладает способностью совершать действия, а не только сообщать о них. Но Остин, развивая свою теорию, сталкивается с определенными трудностями<sup>4</sup>. [108]

Можно составить список «перформативных глаголов», которые, будучи употреблены в первом лице, настоящем времени и изъявительном наклонении (обещаю, предписываю, заявляю), являют собой то действие, которое обозначают. Но мы не можем дать определение перформативу, просто перечислив глаголы, обладающие свойством перформативности, так как при определенных обстоятельствах можно дать приказ остановиться (то есть осуществить действие), крикнув: «Стойте!». Не обязательно кричать: «Настоящим приказываю вам остановиться». Констатирующее заявление: «Я заплачу вам завтра», которое, по-видимому, может быть истинным или ложным в зависимости от того, как завтра сложатся обстоятельства, при определенных условиях может быть *обещанием* заплатить, а не описанием или предсказанием вроде: «Он завтра вам заплатит». Но если вы допускаете существование «имплицитных перформативов»<sup>5</sup> такого рода, то вам придется признать, что *всякое* высказывание может рассматриваться как неявно перформативное. Когда вы констатируете: «Кот сидит на коврике», это утверждение может считаться эллипсисом\* перформативного высказывания: «Настоящим подтверждаю, что кот сидит на коврике», причем осуществляется акт подтверждения. Констатирующие высказывания также содержат в себе действие – утверждение, подтверждение, описание и т. д. Получается, что и они – род перформатива. Это обстоятельство приобретает большое значение для наших дальнейших рассуждений.

\*Эллипсис - термин в языкознании, обозначающий намеренный пропуск несущественных слов в предложении без искажения его смысла, часто – для усиления эффекта.

## Перформативы и литература

В литературоведении понятие перформатива используется для характеристики литературного дискурса. Теоретики давно утверждают: следует уделять не меньше внимания тому, как литературный язык *действует*, чем тому, что он *говорит*. Концепция перформативов дает этой мысли лингвистическое и философское обоснование: существует класс высказываний, которые являются в первую очередь действиями. [109]

Подобно перформативу, литературное высказывание не отсылает к предшествующему ему положению вещей и не является истинным или ложным. Литературное высказывание в некоторых отношениях *создает* положение вещей, о котором сообщает. Первое и самое очевидное, что можно сказать на этот счет: высказывание порождает персонажа и проводит в жизнь его поступки. Вот начало романа Джеймса Джойса «Улисс»: «Сановитый, жирный Бык Маллиган возник из лестничного проема, неся в руках чашку с пеной, на которой накрест лежали зеркальце и бритва»\*.

\*Джойс Дж. Улисс / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. СПб., 2004. С. 5.

Эта строчка не относится к какой-либо ситуации, которая имела место раньше; она создает данный персонаж и данную ситуацию. Во-вторых, литературные произведения вызывают к жизни идеи и концепции. Ларошфуко говорил, что никому бы не пришла в голову мысль о любви, если бы мы не читали о ней в книгах. Возможно, представление о романтической любви и ее центральном месте в жизни человека – это одно из главных созданий литературы. Некоторые романы, от «Дон Кихота» до «Мадам Бовари», возлагают ответственность за излишне романтический взгляд на мир на другие книги.

Говоря коротко, перформатив выдвигает на первый план языковую практику, которая прежде считалась периферийной (это активное, созидательное использование языка, обретающего сходство с языком литературы) и которая помогает нам воспринимать литературное произведение как акт или событие. Представление о литературе как о перформативном акте способствует ее «оправданию»: литература – не ряд легкомысленных псевдоутверждений, она занимает свое место среди языковых актов, меняющих мир, дающих реальное существование упоминаемым вещам.

Перформатив связан с литературой и в ином отношении. Перформатив разрывает, по крайней мере, теоретически, связь между смыслом сказанного и намерением говорящего, так как действие, которое я совершаю, высказываясь, определяется не моим намерением, а социальными и лингвистическими конвенциями. [110]

Как утверждает Остин, высказывание не следует воспринимать как внешний знак некоего внутреннего акта, который оно представляет в истинном либо ложном свете. Если я при соответствующих обстоятельствах говорю: «Я обещаю», значит, я пообещал, совершил акт обещания, какие бы намерения я в тот момент ни имел. Поскольку литературные высказывания также являются событиями, смысл которых, как считается, не определяется намерением (интенцией) автора, параллели с перформативной моделью представляются очевидными.

Но если литературный язык перформативен, а перформативное высказывание может быть не истинным или ложным, а успешным или неуспешным, то что означает успешность или неуспешность по отношению к литературному произведению? Вопрос сложный. С одной стороны, *успешность* можно считать иным определением для тех качеств произведения, которые вызывают интерес литературоведов<sup>6</sup>. Читая начало сонета Шекспира «Ее глаза на звезды не похожи», мы не спрашиваем себя, истинно это утверждение или ложно; мы спрашиваем, какова его роль, какое место оно занимает в произведении, успешно ли (удачно ли) оно сочетается с другими строчками. Вот одна из возможных концепций успешности литературного произведения. Но перформативная модель привлекает наше внимание и к тем конвенциям, которые делают высказывание обещанием или стихотворением, — скажем, к сложившимся представлениям о том, что есть сонет. Таким образом, проблема успешности литературного высказывания может включать в себя вопрос о его соответствии жанровым признакам. Соответствует ли высказывание нормам, становится ли оно настоящим сонетом, не происходит ли осечка? Мало того, можно сказать, что произведение успешно только тогда, когда оно вошло в литературу, то есть когда оно опубликовано, прочитано, признано в качестве литературного произведения (так, например, ставка в пари становится ставкой лишь тогда, когда она принимается). Короче говоря, представление о литературе как о перформативе заставляет нас задуматься над непростой проблемой: что делает литературное произведение таковым. [111]

### Перформативы Деррида

Следующий этап в развитии теории перформатива наступил тогда, когда к понятию, введенному Остином, обратился Жак Деррида. Остин делит перформативы на серьезные, то есть осуществляющие какое-либо действие, как, скажем, обещание или заключение брака, и «несерьезные». Он утверждает, что его исследование относится только к словам, сказанным всерьез: «Конечно, слова надо произносить «всерьез», и тогда они и будут восприниматься всерьез <...>. Это условие хотя и слегка мутновато, но его в целом вполне достаточно — это важнейшая банальность, необходимая при обсуждении сообщения типа «Да, я согласен взять в жены...» и любого другого употребления. В подобных обстоятельствах неуместно шутить или говорить стихами»<sup>7</sup>. Но Деррида считает, что, когда Остин апеллирует к «обыкновенным обстоятельствам», определяющим серьезность высказывания, он оставляет в стороне многочисленные случаи, когда высказывания повторяются и «несерьезно», и в то же время всерьез, что характерно, скажем, для примеров и цитат. Возможность повторения в других обстоятельствах существенна для природы языка; все, что нельзя повторить на «несерьезный» манер — не живой языковой факт, а ярлык, «приклеенный» к определенной ситуации. Повторяемость — фундаментальное свойство языка, и перформативы, в частности, эффективны только тогда, когда они воспринимаются как цитирование устойчивых формул, таких как «Я беру ее в жены» или «Я обещаю» (если жених скажет не «Я беру ее в жены», а «Ладно», брак может не состояться). Деррида спрашивает: «Может ли перформативное высказывание быть успешным, если его формулировка не повторяется в «кодифицированном», устойчивом виде, то есть если формула, при помощи которой я открываю собрание, даю название судну или принимаю на себя супружеские обязательства, не соответствует повторяемой модели, если она не предстает как своего рода цитата?»<sup>8</sup>. [112]

Остин оставляет в стороне как аномальные, несерьезные, исключительные некоторые примеры того, что Деррида называет «общей повторяемостью», которую он считает законом

языка (для того, чтобы быть знаком, языковое явление должно подлежать цитированию и повторению при самых разных обстоятельствах, в том числе и «несерьезных»). Язык перформативен в том смысле, что он дает возможность не только передавать информацию, но и осуществлять действия посредством повторения языковых явлений и использования принятых дискурсивных практик. Это утверждение сыграет важную роль в дальнейшей судьбе теории перформатива.

Деррида также связывает перформатив с общей проблемой начинающих или открывающих что-то действий, которые порождают нечто новое как в сфере литературы, так и политики<sup>9</sup>. Как соотносится политический акт, создающий новую историческую ситуацию, — например, декларация независимости — и литературное высказывание, то есть попытка изобрести что-то новое, внутри закона, который является не констатирующим утверждением, а перформативным актом, подобным обещанию? Как политический, так и литературный акт определяется сложным, парадоксальным сочетанием перформатива и дескриптива (констатации): чтобы быть эффективным, высказывание должно убеждать адресата посредством ссылок на существующее положение вещей, но его успешность как перформатива достигается тогда, когда оно порождает те обстоятельства, на которые ссылается. Литературные произведения пытаются рассказать нам о мире, но они становятся успешными только в том случае, если порождают действующих лиц и описываемые события. То же самое касается инноваций в области политики. Так, ключевое положение Декларации Независимости США гласит: «Мы <...> торжественно записываем и заявляем, что эти соединенные колонии являются и по праву должны быть свободными и независимыми штатами»\*. Декларация о том, что штаты *являются* независимыми, представляет собой перформативный акт, призванный создать новую реальность, о которой и идет речь.

\*Соединенные Штаты Америки: Конституция и законодательство / Пер. с англ. О. А. Жидкова. М., 1993. С. 28. [113]

Однако осуществление этого акта неразрывно связано с констатирующим заявлением, что штаты *должны* быть независимыми<sup>10</sup>.

### Перформативы и дескриптивы

Конфликт перформативов и дескриптивов проявляется также в литературе. Попытавшись четко разграничить эти виды высказываний, Остин столкнулся с трудностями; проблематичность разграничения перформативов и дескриптивов может быть понята как важная черта функционирования языка. Если всякое высказывание — это и перформатив, и констатация, если оно включает в себя и описание положения вещей, пусть в неявной форме, и лингвистический акт, то отношения между тем, о чем говорится в высказывании, и тем, какое действие оно производит, не всегда гармоничны и бесконфликтны. Чтобы посмотреть, каковы эти отношения в сфере литературы, вернемся к стихотворению Роберта Фроста «Тайна сидит»:

Мы водим хоровод и предполагаем,  
А Тайна в центре сидит и знает.

Стихотворение построено на противопоставлении предположения и знания. Чтобы разобраться, каков смысл этого противопоставления, какие качества приписываются противоположным понятиям, нам нужно задаться вопросом о том, каков модус самого стихотворения — модус предположения или знания. «Предполагает» оно, подобно «нам», водящим хоровод, или «знает», подобно Тайне. Можно сказать, что стихотворение, будучи продуктом человеческого воображения, служит примером предположения, родственным хороводу, но лаконичный, афористический характер стихотворения и уверенность в том, что Тайна действительно «знает», позволяет считать его примером знания. Так что сомнения остаются. Но что стихотворение говорит нам о знании? Вообще говоря, тайна есть нечто, что можно знать или не знать, *объект* знания, который метонимия (ассоциация по смежности) превратила в его *субъект* — то, что знает, а не то, что знает кто-то. Олицетворяя отвлеченную идею, Тайну (чему способствует и заглавная буква, с которой начинается здесь

это слово), стихотворение совершает риторическую операцию и ставит объект знания в позицию субъекта. [114]

Таким образом, мы видим, что риторическое предположение в состоянии сотворить того, кто знает, сделать тайну субъектом, персонажем этой маленькой драмы. Тайна, которая знает, порождена актом предположения, который перемещает тайну с позиции объекта (*Кто-то знает тайну*) в позицию субъекта (*Тайна знает*). Таким образом, в стихотворении показано, что его констатирующая функция (констатируется тот факт, что Тайна знает) находится в зависимости от перформативного предположения, которое превращает тайну в субъект, который предположительно «знает». Здесь *говорится*, что Тайна знает, но *показывается*, что это предположение.

На этой стадии развития теории перформативов переосмыляется контраст дескриптива и перформатива: констатация – это язык, который показывает вещи такими, какие они есть, называет уже существующие вещи, а перформатив – это риторическая операция, языковой акт, использующий лингвистические категории дескриптива для создания чего-то нового, не для описания мира, а для его реорганизации. Такое соотношение перформатива и констатации можно счесть «апорией»<sup>11</sup>. Апория – это суждение, которое содержит противоречие, кажущееся непреодолимым, «тупик». Апорией является вопрос о том, что появилось раньше, курица или яйцо: курица рождается на свет из яйца, но яйцо производит курица. Единственный способ показать, что язык играет перформативную роль и организует мир, заключается в использовании констатирующего высказывания, как, например, следующее: «Язык организует мир». И, наоборот, за исключением речевого акта, не существует иного пути заявить о констатирующей прозрачности языка. Утверждение как акт с необходимостью требует только одного – представить вещи такими, каковы они есть. Но если вы хотите показать обратное (показать, что стремление представить вещи такими, каковы они есть, означает навязать миру некоторые категории), вы можете сделать это только с помощью утверждения о том, что есть факт и что таковым не является. [115]

Только прибегнув к констатирующим высказываниям, мы можем доказать, что акт утверждения или описания по своей сути перформативен.

### Перформативы Батлер

Последний этап разработки теории перформативов наступил с появлением «перформативной теории пола и сексуальности», разработанной в рамках феминистского литературоведения и теории сексуальных меньшинств. Важную роль здесь сыграла американский философ Джудит Батлер, чьи книги «Гендерное беспокойство: феминизм и ниспровержение идентичности» (1990), «Тела, которые значат» (1993) и «Захватывающая речь: политика речевого акта» (1997) оказали значительное влияние на литературоведение и культурологию, в особенности на феминистскую школу и на развивающиеся в последнее время исследования сексуальных меньшинств. Название «теория инаковости» (Queer Theory) было недавно принято в авангардных работах о сексуальных меньшинствах, где культурологические методы сочетаются с политическими требованиями равноправия гомосексуальных граждан. Название теории отсылает нас к недавнему прошлому, когда самым грубым оскорблением, обращенным к лицу нетрадиционной сексуальной ориентации, был возглас: «Queer!»\*.

\*Слово queer имеет несколько значений: «странный», «подозрительный», «поддельный», «гомосексуальный» (пренебрежительно).

Но это слово может изменить свой смысл и перестать быть оскорблением, превратившись в своего рода почетное звание. Этот проект построен приблизительно на той же тактике, какой придерживались наиболее заметные организации, посвятившие себя борьбе со СПИДом, как, например, группа «ДЕЙСТВУЙ», активисты которой на своих демонстрациях использовали лозунги вроде: «Мы здесь, мы другие (queer), привыкайте поскорее!». В книге «Гендерное беспокойство» Батлер обращается к распространенному в американской феминистской литературе представлению о том, что политика феминизма должна опираться на понятие женской идентичности, на существенные черты, общие для всех женщин, порождающие характерные для них интересы и цели. [116]

Батлер, напротив, считает, что фундаментальные категории идентичности суть культурные и социальные явления, они являются скорее *продуктом* властных (политических) отношений, чем их условием. Эти категории создают эффект естественности (вспомним слова Ареты Франклин: «Вы заставляете меня чувствовать себя природной женщиной»), навязывают определенные нормы (представления о том, что значит быть женщиной), и это грозит исключением из сообщества тех, кто не соответствует установленным нормам. [117]

В той же книге («Гендерное беспокойство») Батлер предлагает считать гендер перформативом<sup>12</sup> – в том смысле, что пол есть не то, кем человек является, а то, что он делает. Первое условие выполнено: человек – не то, что он есть, а то, что он делает. Ваш пол определяется вашими действиями, подобно тому, как акт обещания и является обещанием. Вы становитесь мужчиной или женщиной в результате повторяющихся действий, которые, подобно перформативам Остина, зависят от социальных конвенций, от принятых форм осуществления действий в рамках культуры и общества. Как есть регулярно повторяющиеся, социально обусловленные формы обещания, пари, приказания, так есть и общественно обусловленные формы поведения мужчин и женщин.

Сказанное не означает, что пол есть результат выбора, роль, которую мы на себя принимаем, как выбираем утром, какую одежду надеть. В таком случае получилось бы, что существует не имеющий пола субъект, который выбирает себе пол, тогда как на самом деле быть субъектом означает иметь пол; нельзя быть личностью, не будучи мужчиной или женщиной. В работе «Тела, которые значат» Батлер пишет: «Подвластное полу, но и субъективируемое [превращенное в субъект] полом «я» не предшествует процессу обретения пола и не является его результатом; «я» возникает внутри пола в качестве матрицы самих гендерных отношений»<sup>13</sup>. Перформативность пола не следует считать сингулятивным актом; это не то, чего можно достичь, совершив одно-единственное действие. Нет, это «деятельность, основанная на повторении и цитировании»<sup>14</sup> гендерных норм, которые движут субъектом и в то же время сдерживают его, а также служат источником сопротивления, разрушения и всякого рода искажений.

С этой точки зрения утверждение «Это девочка!» или «Это мальчик!», которым мир приветствует появившегося на свет младенца, является не столько констатирующим высказыванием (в зависимости от обстоятельств – истинным или ложным), сколько первым в длинном ряду перформативов, создающих того субъекта, о чьем появлении они возвещают. [118]

Назвать ребенка девочкой – значит положить начало непрерывному процессу формирования, «создания» девочки путем «навязывания» ей необходимости воспроизведения тендерных норм, необходимости «вынужденного цитирования нормы»<sup>15</sup>. Вообще, быть субъектом значит получить задание воспроизводить нормы, но – и это важно для Батлер – это задание мы никогда не выполняем так, как от нас ожидают, и потому мы никогда полностью не соответствуем тем нормам и идеалам, к которым нам предписано стремиться. В существующем разрыве между идеальной нормой и ее «несовершенной» реализацией, в многообразии путей выполнения тендерных «предписаний» заложены возможности сопротивления и изменений.

Акцент ставится здесь на том, как из воспроизведения прежних норм и прежних действий рождается перформативная сила языка. Получается, что сила оскорбления, которое можно нанести, крикнув кому-то «Queer!», проистекает не из намерения или авторитета говорящего, который, скорее всего, дурак и совершенно не знаком с жертвой, а из того факта, что крик «Queer!» звучит эхом множества оскорблений, нанесенных в прошлом. Именно поэтому у гомосексуалиста возникает ощущение стыда и унижения, обретающее такую интенсивность, что человек хочет провалиться сквозь землю: «Что угодно, только не это!». Батлер пишет: «Крик «Queer!» черпает силу именно в своей повторяемости <...>, которая формирует во времени социальную связь сообществ, отвергающих гомосексуализм. Интерпелляция накладывается на интерпелляцию, и между всеми говорящими возникает связь, как бы дающая им власть над временем. В этом смысле в ушах жертвы всегда вопит воображаемый хор»<sup>16</sup>.

Оскорбление наделяется перформативной силой не столько в результате самого акта повторения, сколько в связи с тем, что оно обретает силу исторического факта и признается согласующимся с моделью, с нормой. Высказывание предполагает, что говорящий высказывается от имени того, что «нормально», а оскорбленный отклоняется от нормы; он – изгой. Именно повторение, цитирование формулы, в которой выражает себя норма, лежащая в

основе подавления и унижения, придает особую силу и ядовитость оскорблениям, которые в противном случае могли бы считаться примитивными (как, например, «ниггер» или «жид»). [119]

Они приобретают силу авторитета благодаря воспроизведению, цитированию того, что имело место прежде и считалось авторитетным; оскорбление как будто бросает хор голосов из прошлого.

Но перформативная связь с прошлым подразумевает возможность смены направления, отказа от груза прошлого посредством попытки придать новое значение словам, имеющим оскорбительный смысл. В этом, например, значимость факта приятия самими гомосексуалистами слова «Queer». Дело не в том, что мы обретаем независимость, выбрав себе имя: все слова обладают исторической весомостью и выполняют те функции, которые им придадут в будущем. Невозможно проконтролировать значение слова, установить его раз и навсегда. Однако исторический характер перформативного процесса открывает перед нами возможность политической борьбы.

### Основные идеи и выводы

Теперь очевидно, насколько велик разрыв между первоначальным и итоговым (на данный момент) пониманием перформатива. По мнению Остина, понятие перформатива способствует изучению определенного аспекта языка, которым ранее пренебрегали. Для Батлер перформатив – это модель изучения важнейших социальных процессов и явлений, как-то:

- 1) природа идентичности и ее происхождение;
- 2) функционирование общественных норм;
- 3) фундаментальный вопрос о том, что мы сегодня называем «деятельностью»: в какой степени и при каких условиях я могу считать себя субъектом, самостоятельно и ответственно определяющим свои поступки;
- 4) соотношение индивидуальных и общественных изменений.

Таким образом, существует большая разница между воззрениями Остина и Батлер на саму сущность проблемы перформатива. По-видимому, ученые имеют в виду принципиально разные типы актов. Остина интересует то, как повторение некоторой формулы в некоторых обстоятельствах провоцирует определенное событие (например, вы даете обещание). [120]

Согласно теории Батлер, мы имеем дело с постоянным и неизбежным повторением и цитированием, провоцирующими исторические и социальные изменения (вы становитесь женщиной).

Это расхождение, в сущности, возвращает нас к вопросу о природе литературного события, причем возможны два варианта суждений о перформативности этого явления. Можно сказать, что литературное произведение осуществляет единственный в своем роде, особенный акт. Оно создает реальность, которую оно само и составляет, а отдельные предложения текста создают элементы произведения. Мы можем попытаться определить, какое событие осуществляет данное произведение и его части, так же как можем объяснить, что конкретно было обещано в процессе акта обещания. Такова трактовка литературного события по Остину.

Но, с другой стороны, можно сказать, что произведение оказалось успешным, стало событием, благодаря масштабному «цитированию», которое закрепляет существующие нормы и, возможно, способствует зарождению изменений. Если роман является событием, то это возможно потому, что, будучи неповторимым, он порождает чувства, которые в свою очередь – в процессе чтения и размышления – дают жизнь новым формам, воспроизводя модификации романских условностей и, возможно, осуществляя изменения норм или форм, сквозь призму которых читатели продолжают соотносить себя с миром. Стихотворение может не оставить следов, но может и запечатлеться в памяти, спровоцировать акты повторения. Его перформативность является не единичным актом, осуществленным раз и навсегда, а воспроизведением, порождающие те самые формы, которые и воспроизводятся.

Концепция перформатива, историю которой я кратко обрисовал, сводит воедино целый ряд важнейших теоретических представлений. Я позволю себе их перечислить. [121]

Первое. Как нам понимать формообразующую функцию языка: следует ли нам попытаться свести ее к некоторым специфическим актам, и, следовательно, точно определить, в чем она

заключается, или же следует встать на более широкую точку зрения и попробовать оценить влияние языковых эффектов на наше восприятие мира?

Второе. Как нам трактовать отношения между общественными установлениями и индивидуальными актами? Было бы заманчиво представить общественные установления неким сценическим оформлением, фоном, который не влияет на наши решения о том, как нам следует действовать. Но это было бы слишком просто. Теории перформатива обуславливают более сложное представление об отношениях между нормой и действием вне зависимости от того, считать ли социальные конвенции условием осуществления событий, как это делал Остин, или же, вслед за Батлер, воспринимать действие как повторение (воспроизведение), которое, однако, иногда отклоняется от нормы. Поскольку литература стремится «обновлять» область общественных институций, постольку она нуждается в перформативной манифестации нормы и события.

Третье. Как воспринимать соотношение того, что язык «осуществляет», и того, что он «высказывает»? Это и есть основная проблема перформативности: возможно ли гармоничное слияние действия и высказывания, или противоречия, управляющие текстуальной деятельностью и осложняющие ее, неизбежны?

И последнее. Как нам, живущим в эпоху постмодернизма, следует понимать событие? Скажем, в Соединенных Штатах уже стало общим местом, что сегодня, в эпоху масс-медиа, событие – это то, что транслируется по телевидению в программе новостей. Вне зависимости от того, соответствует ли такой взгляд действительности, событие, сообщения о котором распространяются средствами массовой информации, – это подлинное событие, и с ним нужно считаться. Модель перформатива предлагает нам более сложную трактовку, иногда обвиняемую в том, что она размывает границы между фактом и вымыслом. Представление о литературном событии, литературном произведении как акте может стать моделью размышлений о культурных событиях вообще. [122]

## Глава 8

### Идентичность, идентификация и субъект

#### Субъект

В последнее время появилось множество теоретических исследований, посвященных идентичности и функции субъекта, или личности (self). Что есть «я», которым я являюсь, – личность, фигура, действующее лицо, и что делает меня таким, какой я есть? Современная теоретическая мысль пытается разрешить два основных вопроса. Во-первых: можно ли сказать, что личность задана с рождения, или же она формируется в течение жизни? Во-вторых: личность – это сугубо индивидуальный или социальный феномен? Две эти оппозиции дают нам четыре основных направления мысли. Первое принимает за аксиому, что личность нам предзадана и индивидуальна, неповторима, первична по отношению к совершаемым действиям; это внутреннее ядро человека, которое по-разному проявляется (или не проявляется) в слове и в поступке. Второй подход подразумевает, что «я» предзадано и социально, причем подчеркивается, что личность определяется происхождением и социальными характеристиками: мужчина вы или женщина, чернокожий или белый, американец или британец и так далее. Это первичные факты или составляющие личности, субъекта. [123]

Третий подход подчеркивает индивидуальность и изменяемость личности, которая формируется в течение жизни в результате ряда действий, совершенных человеком. И, наконец, последний подход представляет собой комбинацию представлений о личности как социальном явлении, формируемом внешними обстоятельствами; при таком подходе я становлюсь тем, что я есть, в результате смены занимаемых мною позиций. Важно, руководитель я или рабочий, богат я или беден.

Господствующий ныне подход рассматривает индивидуальность как нечто, предзаданное человеку, как его ядро, проявляющееся в слове и поступке; я сделал то, что сделал, по причине того, что я таков, каков я есть. Чтобы объяснить то, что я сделал или сказал, необходимо оглянуться на свое «я», которое (сознательно или нет) выражают мои слова и поступки. «Теория» призвана не только выявить эту модель выражения, согласно которой слова или

действия выражают сущность стоящего за ними субъекта, но и показать первичность этого самого субъекта. Мишель Фуко пишет: «Психоанализ, лингвистика и антропология поколебали уверенность субъекта в незыблемости законов желания, форм языка, правил, определяющих поступки, и открыли ему природу мифического и образного дискурса»<sup>1</sup>. Если возможность мысли и действия определяется рядом систем, которые субъект не контролирует или даже не может осмыслить, тогда субъект оказывается «поколеблен», то есть более не является источником, центром, к которому мы обращаемся, чтобы объяснить событие. Получается, что сам субъект формируется этими силами. Психоанализ, например, рассматривает личность не как нечто уникальное, а как продукт сочетания психических, сексуальных и лингвистических механизмов. Согласно марксистской теории, личность детерминируется классовой принадлежностью субъекта, точнее, тем, извлекает ли он прибыль из чужого труда или сам работает ради прибыли другого. Феминизм уделяет особое внимание социально конструируемой тендерной роли субъекта, которая и определяет, кем же он (она) является. «Теория инаковости» утверждает, что гетеросексуальный субъект формируется путем подавления его возможной гомосексуальности<sup>2</sup>. [124]

Итак, проблема субъекта сводится к вопросу: «Что есть «я»?». Обстоятельства ли сделали меня таким, каков я есть? Как соотносятся индивидуальность личности и принадлежность к определенному сообществу? В какой степени существует «я», «субъект», действующее лицо, обладающее правом выбора, и в какой степени мой выбор предопределен извне? Уже само слово «субъект» заключает в себе сущность этой ключевой теоретической проблемы: субъект есть актант, свободная индивидуальность, совершающая определенные действия, подобно «субъекту» (подлежащему) в предложении. Но субъект одновременно *подчинен*, обусловлен, как о том свидетельствует, например, выражение «подданный (subject) Ее Величества»\*. Теория, как правило, акцентирует тот факт, что быть субъектом означает быть зависимым от явлений разного рода (психосоциальных, сексуальных, лингвистических).

\*Английское слово *subject* в отличие от русского «субъект», сохранило семантику латинского слова *subjectus*, которое имеет три основных значения: 1) «прилежащий, граничащий, смежный»; 2) «подчиненный, подвластный»; 3) «подлежащий, подверженный» (везде подчеркивается несамостоятельность, зависимость).

## Литература и идентичность

Литературу всегда занимал вопрос об идентичности; литературные произведения – в явной или скрытой форме – обращаются к этому вопросу. Повествовательные жанры по большей части описывают судьбы героев – то, как герои самоопределяются и как их определяют различные обстоятельства, связанные с их прошлым, с выбором, который совершают персонажи, с воздействующими на них социальными силами. *Творят* ли герои свою судьбу или *переживают* ее? Разные произведения дают нам разные и притом непростые ответы. Герой гомеровской «Одиссеи» носит эпитет «многоликий» (*polytropos*)\*\*, однако его самоопределение ограничивается, главным образом, тем, что он раз за разом отыскивает способы спасти себя и своих спутников и возвращается в Итаку.

\*\*В русском переводе «Одиссеи» В. А. Жуковский предпочитает эпитет «хитроумный». [125]

В романе Флобера «Мадам Бовари» Эмма пытается самоопределиться («найти себя») по отношению к романтическому чтению, с одной стороны, и обыденности окружающей обстановки, с другой.

Литературные произведения предлагают нам имплицитные модели формирования идентичности. В одних произведениях идентичность определяется фактом рождения: царский сын, воспитанный в семействе пастуха, все же остается монархом и по праву занимает престол, когда происходит «узнавание» (идентификация). В других текстах личность персонажа меняется в соответствии с перипетиями его судьбы; иначе говоря, идентичность основана здесь на качествах личности, которые выявляются благодаря превратностям жизни.

Активизация литературоведческих исследований сексуальности, расовых и тендерных проблем во многом вызвана тем фактом, что литература предоставляет богатый материал для

сложных политических и социологических построений, учитывающих роль названных факторов в формировании идентичности. Рассмотрим такой вопрос: является ли идентичность чем-то предзаданным или же чем-то сформированным? Оба варианта ответа на этот вопрос широко представлены в литературе. Более того, трудности и преграды зачастую необходимы для нашей самоидентификации, о чем свидетельствует, например, распространенный сюжет о том, как герой, что называется, «открывает» себя заново. Речь идет не о том, что он узнает нечто о своем прошлом (например, тайну своего рождения), а о том, что, действуя, он постепенно *открывает себя*, свою собственную «природу».

Такая структура, при которой персонаж *становится* тем, чем он, как предполагается, уже был (как Арета Франклин ощутила себя «природной» женщиной), порождает парадокс, апорию, особенно характерную для теоретических изысканий последних лет (хотя она присутствовала в литературе во все времена). [126]

Литература Запада внушает мысль о том, что личность, которая, казалось бы, формируется в процессе соприкосновения с миром, на самом деле всегда была себе тождественна и являлась основой тех действий, которые, с точки зрения читателей, и сформировали эту личность. Фундаментальная идентичность персонажа является продуктом его деятельности, его противостояния миру, но затем она предстает как базис (и даже причина) действий персонажа.

Многие современные теоретики предпринимали попытки разрешить парадоксы, характерные для толкования идентичности в литературе. Литературным произведениям свойственно изображать индивидуумов, и потому споры об идентичности неразрывно связаны с борьбой, происходящей внутри индивидуума, и борьбой индивидуальности с сообществом: персонаж либо восстает против общественных норм и предписаний, либо солидаризуется с ними. В работах теоретиков, как правило, чаще обсуждаются вопросы, связанные с социальной, групповой идентичностью: что значит быть женщиной? быть темнокожим? Таким образом, налицо противоречие между литературой и теоретическими утверждениями. Как я показал в главе 2, сила воздействия литературного образа зависит от особого сочетания неповторимости и типичности: перед читателем предстают индивидуализированные изображения принца Гамлета, Джейн Эйр или Гекльберри Финна, но при этом предполагается, что проблемы этих персонажей типичны. Но типичны для кого? В текстах мы не находим ответа на этот вопрос. Задача критиков и литературоведов состоит в том, чтобы задаться вопросом о типичности и объяснить нам, какую социальную группу или класс представляет данный персонаж. «Универсально» ли положение Гамлета? Являются ли проблемы Джейн Эйр типичными для всех женщин?

Теоретические толкования идентичности могут показаться чересчур упрощенными в сравнении с ее тонким анализом в романах, где утверждения общего характера искусно проверяются частными случаями, в то же время не теряя своей обобщающей силы, которая остается скрытой от глаз читателя; может быть, каждый из нас – Эдип, или Гамлет, или мадам Бовари. [127]

Когда романист обращается к проблемам групповой идентичности (что значит быть женщиной или ребенком, принадлежащими к классу буржуазии), он нередко анализирует, каким образом требования идентификации с данной общественной группой ограничивают возможности индивидуума. В связи с этим теоретики утверждают, что романы, выдвигая в центр внимания индивидуальность личности, выстраивают идеологию индивидуальной идентичности, пренебрегающую широкой социальной проблематикой, причем литературоведение и критика должны поставить такой подход под сомнение. Можно сказать, что проблема Эммы Бовари заключается не в ее глупости и не в увлечении романтическими историями, а в общем положении женщины в том обществе, которое описано в романе.

Литература не только ставит вопрос об идентичности; она играет важную роль в формировании идентичности читателя. [128]

Значение литературы долгое время связывалось с тем воображаемым опытом, который заменял читателю его собственный и давал ему возможность узнать, как бы он ощущал себя в той или иной ситуации; таким образом, благодаря художественной литературе, люди обретают опыт чувств и действий в определенных ситуациях. Литературные произведения располагают нас к самоидентификации с персонажами, поскольку представляют нам события с их точки зрения.

Стихи и романы устроены таким образом, что, воздействуя на наше сознание, они побуждают нас к самоидентификации, а самоидентификация создает идентичность: мы становимся теми, кем мы являемся, отождествляя себя с персонажами, о которых читаем. Художественная литература навлекает на себя многочисленные обвинения в том, будто она воздействует на молодых людей таким образом, что они начинают воспринимать себя как героев романа. Это якобы приводит к тому, что они пытаются строить свою жизнь, уподобляя ее «жизни» литературных персонажей: убегают из дома, дабы испытать превратности жизни в большом городе, восстают против ценностей старшего поколения, заболевают отвращением к миру, по-настоящему не узнав его, и превращают свою жизнь в вечный поиск любви, подобно героям романов и лирической поэзии. Таким образом, литературу иногда обвиняют в извращении механизмов самоидентификации, хотя защитники идеи литературного образования надеялись, что литература помогает нам стать лучше, давая нам воображаемый опыт и воздействуя на механизмы самоидентификации.

### **Воспроизведение или порождение?**

Как же функционирует текст: воспроизводит ли он уже существующие типы идентичности или порождает их? Это весьма важный для теории вопрос. Как я показал в главе 1, Мишель Фуко рассматривает «гомосексуальность» как идентичность, порожденную дискурсивными практиками XIX столетия. Американский литературовед Нэнси Армстронг полагает, что романы XVIII века и «зеркала» — книги нравоучительного и педагогического характера — породили «современную индивидуальность»<sup>3</sup>; в первую очередь это определение относится к женщине. [129]

Идентичность и значимость «современной индивидуальности» проистекают в большей степени из личных качеств субъекта и испытываемых чувств, нежели из положения субъекта в общественной иерархии. Идентичность такого рода достигается через чувство любви и определяется частной, а не общественной жизнью. Ныне такое представление получило широкое распространение: личность по-настоящему реализует себя лишь в любви и частных отношениях с родными и друзьями. Восходит же оно к бытовавшей в XVIII и XIX веках идее женской идентичности, которая лишь позднее была экстраполирована на противоположный пол. Армстронг утверждает, что данная концепция разработана в романах и других текстах, где предпочтение отдается ценностям не общественного, а частного характера, и не разуму, а чувствам. В наши дни данную концепцию идентичности утверждают кино- и телефильмы, а также широкий круг текстов, где центральным становится вопрос о том, что значит быть личностью — мужчиной или женщиной.

### **Психоанализ**

В последние годы в рамках теории было недвусмысленно высказано то, что часто неявно подразумевалось в литературоведческих дискуссиях: идентичность стала трактоваться как результат процесса самоидентификации. Согласно Фрейду, самоидентификация представляет собой психологический процесс, в ходе которого субъект усваивает черты другого субъекта и полностью или частично трансформируется в соответствии с моделью, предоставляемой другим субъектом<sup>4</sup>. Индивидуальность, или личность, является результатом ряда самоидентификаций. Таким образом, основа половой идентичности — это идентификация субъекта с одним из родителей: ребенок желает того же, чего желает родитель; он словно бы подражает родительскому желанию и как бы становится соперником этого родителя в его отношениях к объекту желания. В случае Эдипова комплекса мальчик идентифицирует себя с отцом и испытывает влечение к матери. [130]

Более поздние теоретики психоанализа рассуждали о новом, оптимальном подходе к изучению механизмов самоидентификации. Жак Лакан говорил о так называемой «зеркальной стадии»<sup>5</sup>, на которую приходится начало процесса обретения человеком своей идентичности. Этот момент наступает тогда, когда ребенок идентифицирует себя со своим отражением в зеркале, воспринимая себя как целое, то, чем он (она) хочет быть. Личность составляет то, что может отражаться — в зеркале, в матери, в других субъектах, с которыми человек неизбежно соотносит себя, живя в сообществе. Идентичность — результат ряда частичных

самоидентификаций, но, пока человек жив, процесс самоидентификации не может быть завершен. Наконец, психоанализ подтверждает вывод, который мы можем сделать на основании самых серьезных и прославленных романов: процесс обретения идентичности не может быть успешным; мы не становимся мужчинами и женщинами с радостью, а трансформация общественных норм во внутренний опыт субъекта (социологи считают, что этот процесс идет планомерно и неумолимо) встречает сильное сопротивление и в конечном счете вообще не завершается: мы не становимся теми, кем должны были стать.

Теоретики продолжают развивать представления о фундаментальной роли самоидентификации. Миккель Борх-Якобсен пишет: «Желание (желающий субъект) не первично; идентификация, которая позволяла бы удовлетворить желание, не *следует* за ним. Первична тенденция к идентификации, изначальная тенденция, порождающая желание <...>. Идентификация дает жизнь желающему субъекту, а не наоборот»<sup>6</sup>.

В прежней модели желание – это основа; здесь же идентификация предшествует желанию, а идентификация с кем-то другим подразумевает подражание или соперничество, которые и являются источником желания. Эта модель согласуется с сюжетной структурой романа, где, как показали Рене Жиран и Ив Седжвик<sup>7</sup>, желание порождается идентификацией и соперничеством: гетеросексуальное мужское влечение проистекает из идентификации героя с соперником и подражания его желанию. [131]

### Групповая идентичность

Идентификация играет свою роль и в формировании групповой идентичности. Члены исторически подавляемых или угнетенных групп должны идентифицировать себя с такой группой, какой они могли бы быть, и стремиться к тому, чтобы стать этой группой, всегда имея в виду потенциальные возможности самоидентификации. Теоретические исследования в этой области в основном уделяют внимание желательности и политической целесообразности различных концепций идентичности: должно ли быть нечто существенное, что было бы важно для всех членов группы, чтобы группа могла функционировать в качестве таковой? Дискуссии нередко выливаются в спор об «эссенциальности»\*: предзадано ли понятие идентичности, является ли оно истоком, или же идентичность всегда находится в процессе становления, формируется путем непрерывно возникающих союзов и оппозиций (угнетенные обретают идентичность в противостоянии угнетателю).

\*Essential (англ.) - «существенный», «основной», «главный».

Возможно, основной вопрос заключается в том, как соотносятся между собой критика эссенциалистских концепций идентичности (индивидуальной или групповой) и психологические и политические аспекты идентичности. Как движущая сила политики эмансипации<sup>8</sup>, требующей наличия цельной идентичности у женщин, темнокожих или, допустим, ирландцев, согласуется с психоаналитическими представлениями о бессознательном и раздвоенном субъекте? Может быть, здесь есть противоречие? Это важный теоретический и практический вопрос, так как вне зависимости от того, по какому признаку формируется группа – по признаку национальности, расы, пола, сексуальной ориентации, языка, класса, религии – проблемы, связанные с идентичностью этих групп, одинаковы. Что касается исторически угнетенных групп, то здесь имеют место два процесса: с одной стороны, критические исследования доказывают, что такие признаки, как сексуальная ориентация, пол, какие-либо физические особенности не могут считаться существенными чертами групповой идентичности. [132]

Тем самым доказывается несостоятельность идентичности всех членов группы, образованной на основании пола, классовой и расовой принадлежности, религии, сексуальной ориентации или национальности. С другой стороны, идентичность группы может складываться на основе возможностей, имеющих у членов этой группы. В «Истории сексуальности» Фуко отмечает, что, когда в XIX веке появились работы по медицине и психиатрии, клеймившие гомосексуализм как извращение, над которым необходим контроль общества, одновременно родилась возможность «возникновения «обратной» позиции: гомосексуалисты смогли также возвысить голос, потребовать признания «законности» гомосексуализма; они нередко использовали ту же лексику, что и их оппоненты, оперировали теми же категориями, с

помощью которых их противники доказывали их неполноценность с медицинской точки зрения»<sup>9</sup>.

## Всеохватные структуры

Проблема идентичности приобретает критический и неизбежный характер в связи с тем обстоятельством, что «идентичность» есть внутренне противоречивое понятие (поэтому оно сродни понятию «смысл»). Теоретики, руководствующиеся различными подходами — марксизмом, психоанализом, культурологией, феминизмом, исследованиями сексуальных меньшинств, колониальных и постколониальных обществ — показали различные аспекты проблемы идентичности, кажущиеся структурно сходными. Мы постоянно наблюдаем один и тот же механизм вне зависимости оттого, какого подхода придерживаемся: повторяем ли мы вслед за Луи Альтюссером, что вследствие «культурной интерпелляции» человек обретает идентичность как субъект, занимающий определенное положение или играющий определенную роль; [133] подчеркиваем ли мы, как приверженцы метода психоанализа, роль «зеркальной стадии», на которой субъект приобретает идентичность, ложно отождествив себя со своим отражением; определяем ли мы идентичность, подобно Стюарту Холлу, как «названия, которые мы даем различным вариантам самопозиционирования, и сами эти позиции, и изложение событий прошлого»<sup>10</sup>; акцентируем ли мы, как исследователи понятия «субъект» в колониальных и постколониальных обществах, роль столкновения противоречивых дискурсов и требований в формировании субъекта, не обладающего внутренним единством; соглашаемся ли мы с Джудит Батлер, что идентичность гетеросексуала основана на подавлении гомосексуального желания. В процессе формирования идентичности одни различия не только выдвигаются на первый план, а другие, напротив, игнорируются — внутреннее различие или разделение проецируется в ходе этого процесса на различие между индивидуумами или группами. В нашем представлении «быть мужчиной» значит отрицать всякую «женственность» или слабость и в этом видеть разницу *между* мужчинами и женщинами. *Внутреннее различие*<sup>11</sup> отрицается, предстает как проекция — различие *между*. Исследования в разных областях, по-видимому, сходятся в одну точку при изучении путей негарантированного, пусть и неизбежного, формирования единства и тождества субъекта, причем все эти стратегии, будучи вполне правомочными, могут создавать разрыв между идентичностью или ролью, приписанной индивидууму, и различными событиями и положениями его жизни.

Одним из источников путаницы является нередко вызывающее споры предположение о том, что отсутствие внутреннего единства субъекта каким-то образом исключает возможность деятельности и ответственности за совершенные поступки. Можно дать простой ответ: те люди, которые подчеркивают значение действия, хотят, чтобы теория подтверждала, будто осознанные действия изменяют мир, и расстраиваются из-за того, что это не всегда так. Разве мы живем в мире, где действия имеют последствия, которые чаще не соответствуют нашим намерениям, нежели соответствуют им? Но есть и два более сложных ответа. Во-первых, Джудит Батлер показывает, что «представление об идентичности как о *результате*, то есть о чем-то *произведенном* или *вызванном*, открывает возможности «деятельности», которые скрыто исключаются концепцией, принимающей категории идентичности в качестве фундаментальных и фиксированных»<sup>12</sup>. [134]

Считая пол базовой категорией, Батлер указывает на различия в действиях, на возможности вариаций при их повторении, которые несут определенное значение и создают идентичность. Во-вторых, традиционные представления о субъекте в действительности лишь ограничивают деятельность и ответственность. Если мы говорим о «сознательном субъекте», то мы можем претендовать на невинность, отрицать ответственность, ведь мы не всегда можем сознательно «избрать» последствия совершенных нами действий. Если же наша концепция субъекта, напротив, основывается на бессознательности и занимаемой субъектом позиции, область ответственности может быть расширена. Акцент на структурах бессознательного, на позиции, которую субъект не выбирает, предполагает ответственность за все события нашей жизни и за их непредвиденные последствия — такие, как расизм или шовинизм. Такое (расширенное) понимание субъекта снимает ограничения, традиционно накладываемые на представления о деятельности и ответственности. Свободен или детерминирован выбор, который совершает личность? Философ Энтони Аппиа отмечает, что вопрос о деятельности и позиции субъекта

может решаться с двух различных точек зрения<sup>13</sup>, которые, как правило, не конкурируют друг с другом, за исключением тех случаев, когда мы не имеем возможности принять во внимание оба подхода. Рассуждения о деятельности и выборе проистекают из нашего стремления жить сознательной жизнью среди других людей, которым мы приписываем определенные воззрения и намерения. Рассуждения о позиции субъекта, определяющей его действия, порождены стремлением осознать социальные и исторические процессы, обуславливающие деятельность индивидуума. Самые жаркие дискуссии в современной теории возникают тогда, когда утверждения о деятельной роли индивидуумов и высказывания о реальной власти социальных и речевых структур воспринимаются как конкурирующие идеи. [135]

Так, в исследованиях, посвященных проблемам идентичности в колониальных и постколониальных обществах, распространены горячие споры о деятельности аборигенов, «субалтернов»<sup>14</sup> («низших», «подчиненных»). Некоторые ученые, интересовавшиеся точкой зрения и деятельностью субалтернов, указывали на акты сопротивления колониализму или добровольного сотрудничества с ним. Оппоненты обвиняли их в том, что они игнорируют скрытое воздействие колониализма, который всецело определял ситуацию и возможности деятельности, например, принуждая «местных» к тем или иным действиям. Других теоретиков, описывающих всеохватное воздействие «колониального дискурса» – дискурса колониальных властей, который и создавал мир, где жили и действовали субалтерны, упрекали в отрицании деятельности «подчиненных» субъектов.

Согласно аргументации Энтони Аппиа, эти внешне различные объяснения на самом деле не противоречат друг другу<sup>15</sup>. Местные жители совершают действия, язык этой деятельности вполне обычен, в какой бы мере колониальный дискурс ни предопределял ее возможности. Два, казалось бы, противоположных объяснения принадлежат к разным регистрам, как, например, суждение о мотивах, побудивших Джона принять решение о покупке новой «Мазды», с одной стороны, и суждение о мировом капитализме и месте японских автомобилей на американском рынке, с другой. Аппиа считает, что мы многое поймем, если разграничим концепцию позиции субъекта и концепцию деятельности, признав, что они принадлежат к различным родам утверждений. Энергию упомянутых теоретических дебатов следовало бы направить в русло обсуждения механизмов формирования идентичности и размышлений о той роли, которую различные дискурсы, и в частности – литература, играют в этом процессе.

Однако возможность мирного сосуществования суждений о совершающем выбор субъекте и о силах, предопределяющих этот выбор, представляется весьма отдаленной перспективой. В конце концов, развитие теории движется стремлением понять, насколько далеко могут увести нас идея или аргумент, и рассмотреть альтернативные объяснения и их предпосылки. Разрешить противоречия, возникающие при изучении концепции деятельности субъекта, значит зайти в своих суждениях настолько далеко, насколько возможно, определить представления, которые ограничивают нашу мысль, и бросить им вызов. [136]

## Теория

Какой урок мы можем извлечь из всего вышесказанного? Теория, как легко заключить, не ведет к гармоничным решениям. Например, она не определяет раз и навсегда, что такое смысл и как различные факторы – авторская интенция, текст, читательский опыт и контекст – создают то целое, которое и можно назвать смыслом. Теория не может нам объяснить, что есть поэзия: попытка воплощения трансцендентного, или риторический прием, или сочетание того и другого. Каждую главу этой книги я заканчивал указанием на противоречия, возникающие при изучении различных факторов, точек зрения, направлений теории, и выводом о том, что везде нужно искать ответы, маневрируя между альтернативами; этого не избежать, но это не приводит к их синтезу. Таким образом, теория не предлагает нам набор решений, но задает направление мысли. От нас требуется приверженность чтению и размышлению, мы должны ставить под сомнение всякие необоснованные утверждения, испытывать на прочность предположения, из которых мы исходим в своих рассуждениях. В начале этой книги я сказал, что теория бесконечна, что это неограниченное множество новаторских, захватывающих текстов. Но это не только тексты; это непрерывное движение мысли, которое не заканчивается там, где заканчивается это краткое введение. [137]

## Приложение

### Теоретические школы и направления

Я решил построить это введение в теорию как обсуждение проблем и дискуссий, а не описание «школ» литературоведения, но читатель вправе ожидать найти здесь комментарий к таким терминам, как *структурализм* или *деконструктивизм*, которые не могли не употребляться в разговоре о литературоведении. В связи с этим я помещаю здесь краткие характеристики современных теоретических школ и направлений. Теория литературы – это не набор разрозненных идей, а организованная сила. Теория существует в сообществах читателей и писателей в качестве дискурсивной практики, неразрывно связанной с образовательными и культурными институтами. С 1960-х годов наибольшим влиянием пользовались три теоретических подхода: широкомасштабная рефлексия, направленная на язык, изображение, категории литературоведческой мысли и характерная для деконструктивизма и психоанализа (которые в некоторых отношениях шли одним путем, в других – резко расходились); анализ роли пола и сексуальности во всех аспектах литературы и литературоведения, проводившийся в рамках феминизма, а затем тендерных исследований и «теории инаковости»; наконец, развитие исторически ориентированного культурологического литературоведения (новый историзм, постколониальная теория), изучающего широкий спектр дискурсивных практик и множество новых объектов (тело, семья, раса), которые, как прежде считалось, не обладают историей. До 1960-х гг. также существовало несколько значительных теоретических направлений. [138]

### Русский формализм

В начале XX века русские формалисты заявили, что литературоведы должны сосредоточиться на вопросах литературности литературы: на словесных стратегиях, которые делают произведение литературным, на изучении поэтического языка как такового, на характерном для художественного произведения приеме «остранения»\* опыта. Переключая внимание с интенции автора на стилистические «приемы», формалисты заявляли, что слово – «единственный герой литературы»\*\*. Вместо того чтобы спрашивать: «Что автор здесь говорит?», мы должны задавать вопрос вроде: «Что здесь происходит с сонетом?» или: «Что здесь выпадает на долю романа Диккенса?». Три основных участника этой группы – Роман Якобсон, Борис Эйхенбаум и Виктор Шкловский – переориентировали литературоведение на изучение формы и писательской техники.

\*Остранение – термин, введенный русскими формалистами. В. Шкловский в статье «Искусство как прием» определяет прием остранения как «создание особого восприятия предмета, создание «видения» его, а не «узнавания». Это особое восприятие создается «затруднением формы» художественного произведения, например, тем, что вещь не называется своим именем, но описывается как в первый раз виденная; в качестве примера остранения Шкловский приводит описание оперного спектакля в «Войне и мире».

\*\*См., напр.: В. Шкловский. О теории прозы. М., 1983. С. 100 и далее.

### Новая критика

Явление, получившее название «новой критики», возникло в Соединенных Штатах в 1930-1940-х годах (к этому же времени относится появление в Англии трудов И. А. Ричардса и Уильяма Эмпсона). «Новые критики» сосредоточились на единстве, или интеграции, литературных произведений. [139]

Споря с методом университетских исторических штудий, сторонники этого направления стали рассматривать стихи как эстетические объекты, а не как исторические документы, исследовать свойства, обусловленные их вербальной организацией, и анализировать процесс возникновения смысла, вместо того чтобы вникать в исторические условия или жизненные обстоятельства авторов. Новые критики (Клинт Брукс, Джон Кроу Рэнсом, У. К. Уимсэрт) видели свою задачу в изучении отдельных литературных произведений. Сосредоточив внимание на двусмысленности, парадоксах, иронии, коннотациях поэтических образов и

производимом художественном эффекте, «новая критика» стремится определить вклад каждого элемента поэтической формы в создание единой структуры.

«Новая критика» мыслится как один из видов техники внимательного чтения и исходит из предположения о том, что ценность критической деятельности определяется тем, насколько эта деятельность помогает создавать более глубокие интерпретации тех или иных произведений. Но с начала 1960-х гг. многие направления теоретической мысли – феноменология, лингвистика, психоанализ, марксизм, структурализм, феминизм, деконструктивизм – предлагают более полные концепции осмысления литературы и других продуктов культуры, чем это могла сделать «новая критика».

### Феноменология

Истоки феноменологии мы находим в работах философа начала XX века Эдмунда Гуссерля. Это направление пытается обойти проблему разделения субъекта и объекта, сознания и окружающего мира путем сосредоточения внимания на реальности объектов-феноменов, какими они представляются сознанию. Мы можем оставить в стороне вопросы о конечной реальности или познаваемости мира и описать мир таким, каким он является нашему сознанию. Методика феноменологии была подхвачена теми литературоведами, которые считали своей задачей описание «мира» авторского сознания, каким оно предстает в комплексе его трудов (Жорж Пуле, Дж. Хиллис Миллер). Но еще важнее то, что называют «литературоведением читательского отклика» (Стэнли Фиш, Вольфганг Изер). [140]

В восприятии читателя произведение обращено к сознанию; можно сказать, что произведение не есть нечто объективное, существующее независимо от опыта читателя. Следовательно, литературоведение может принять форму описания постепенного продвижения читателя через текст, форму анализа того, как читатели создают смысл путем установления связей, заполнения лакун, прогнозирования, догадок, ожиданий, которые могут либо оправдаться, либо быть нарушены.

Другую версию феноменологии, ориентированной на читателя, называют «рецептивной эстетикой» (Ханс Роберт Яусс). Произведение представляет собой ответ на вопросы, возникающие в связи с наличием определенного «горизонта ожиданий». Таким образом, при интерпретации произведения нам следует принимать во внимание не столько индивидуальный опыт читателя, сколько историю восприятия произведения в его отношении к меняющимся эстетическим нормам и ожиданиям, которые позволяют произведению быть востребованным в разные исторические эпохи.

### Структурализм

Литературоведение, ориентированное на читателя, в чем-то сродни структурализму, который также сосредоточен на вопросах создания смысла. Но структурализм зародился как *оппозиция* феноменологии. Его целью было не описание опыта, а поиск глубинных структур, которые обеспечивают саму возможность его существования. Феноменологическое описание сознания структурализм заменил анализом структур, действующих бессознательно, – структур языка, психики, общества. Поскольку структуралистов интересуют способы создания смысла, они часто рассматривают читателя как носителя смысла и как вместилище глубинных кодов, обеспечивающих существование смысла (см. работу Ролана Барта «S/Z»).

Термин *структурализм* обычно используется по отношению к группе мыслителей, преимущественно французских, которые в 1950-1960-е годы под влиянием теории языка Фердинанда де Соссюра применили понятия структурной лингвистики к исследованию социальных и культурных явлений. [141]

Структурализм сначала развивался в рамках антропологии (Клод Леви-Стросс), затем в литературоведении и культурологии (Роман Якобсон, Ролан Барт, Жерар Женетт), в психоанализе (Жак Лакан), истории идей (Мишель Фуко) и теории марксизма (Луи Альтюссер). Хотя эти ученые никогда не считали себя представителями одной «школы», в 1960-1970-х годах в Англии, в Соединенных Штатах и во всем мире их труды воспринимались как явления «структурализма».

В литературоведении структурализм исследует установления (конвенции), обуславливающие существование литературных произведений. В его задачи входит не создание новых интерпретаций тех или иных произведений, а попытки понять, как произведения обретают смысл и производят художественный эффект. Но структуралисты не преуспели во внедрении этого проекта – систематического описания литературного дискурса – в Британии и в Америке. Воздействие структурализма выразилось здесь в распространении новых представлений о литературе; в Великобритании и США структурализм является лишь одним из влиятельных теоретических направлений. Он открыл путь симптоматического прочтения литературных произведений и побудил культурологов использовать структуралистскую методику для исследования феноменов культуры.

Структурализм нелегко отделить от *семиотики*, науки о знаковых системах, восходящей к Соссюру и американскому философу Чарльзу Сандерсу Пирсу. Семиотика – это международное научное направление, сочетающее научное исследование поведения и коммуникации и при этом, как правило, избегающее рассуждений философского и культурологического характера, что отличает семиотику от структурализма в его французской версии.

### Постструктурализм

Когда структурализм стал направлением или «школой», теоретики структурализма от него дистанцировались. Стало ясно, что работы мнимых структуралистов не соответствуют идее структурализма как попытки познать и кодифицировать структуры. Так, Барт, Лакан и Фуко были названы *постструктуралистами*, поскольку они вышли за рамки структурализма в узком понимании термина. [142]

Но многие постулаты, ассоциируемые с постструктурализмом, выдвигались в работах этих ученых еще в тот период, когда их считали структуралистами. В ранних работах они описывали, как теория сплетается с теми явлениями, которые она призвана описать, как тексты обретают смысл посредством нарушения литературных условностей, систематизированных в ходе структурного анализа. На новом этапе они признали невозможность описания полных или целостных систем значений, поскольку системы непрерывно меняются. По существу, постструктурализм не вскрывает несообразностей или ошибок структурализма в такой степени, чтобы появилась необходимость отказаться от попыток осознания того, что делает явления культуры постижимыми, и акцентировать вместо этого критику знания и целостности субъекта (ко всему этому постструктуралисты относятся как к весьма проблематичным материям). Структуры систем значений не существуют независимо от субъекта, как объекты нейтрального познания; они являются структурами лишь для субъектов, тесно связанных с породившими их силами.

### Деконструктивизм

Термин «постструктурализм» применяется в отношении широкого круга теоретических дискурсов, содержащих критику понятий объективного знания и субъекта, способного к самопознанию. Таким образом, современные феминистские, психоаналитические, марксистские теории (а также историзм) имеют прямое отношение к постструктурализму. Но одновременно термин *постструктурализм* подразумевает в первую очередь *деконструкцию* и работы Жака Деррида, философа, который впервые получил широкое признание в Америке благодаря критике понятия структуры<sup>1</sup> (см. статью «Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук»). Эта статья была опубликована в сборнике эссе, который привлек внимание американцев к структурализму («Языки критики и науки о человеке», 1970).

Деконструктивизм проще всего определить как критику иерархических оппозиций, организующих западную философскую мысль: внутри – вне, душа – тело, буквальное – метафорическое, речь – письмо, присутствие – отсутствие, природа – культура, форма – значение. [143]

Произвести деконструкцию оппозиции значит показать, что оппозиция не есть нечто естественное и неизбежное, что это всего лишь конструкция, созданная зависимыми от нее дискурсами. Эта конструкция работает на деконструкцию, которая ориентирована на то, чтобы

демонтировать оппозицию и переписать ее, то есть не разрушить, а придать ей новую структуру и новые функции. Но как способ чтения деконструкция, если воспользоваться выражением Барбары Джонсон, – это «выявление воюющих сил обозначения, действующих внутри текста»<sup>2</sup>, то есть исследование противоречий между способами обозначения, между перформативным и констатирующим аспектами языка.

### Феминистская теория

Поскольку феминизм считает своей обязанностью разрушить оппозицию «мужчина – женщина» и другие оппозиции, связанные с ней на всем протяжении существования западной культуры, то это направление представляет собой вариант постструктурализма. Однако это лишь одна сторона феминизма, который можно назвать скорее не единой школой, а социальным и интеллектуальным движением, пространством дискуссий. С одной стороны, теоретики феминизма отстаивают идентичность женщин, борются за права женщин и поддерживают созданные женщинами тексты, считая их отражением жизненного опыта женщины. С другой стороны, сторонники феминизма предпринимают теоретическую критику гетеросексуальной матрицы, организующей идентичность и культуру в рамках противопоставления мужчины и женщины. Элен Шоултер разграничивает «феминистскую критику» мужских постулатов и методов и «гинокритику»\*, то есть феминистскую критику, касающуюся исключительно женщин-авторов и изображения женского опыта<sup>3</sup>.

\*Термин образован от слова *gune* - «женщина» (*греч.*). [144] [145 – илл.]

Оба названных типа критики противопоставляются явлению, которое в Британии и в Америке порой называют «французским феминизмом», когда «женщина» предстает как радикальная сила, ниспровергающая концепции, послышки и структуры патриархального дискурса, на котором строится мужская культура. Точно так же феминистская теория включает в себя как отрицание психоанализа из-за его непреодолимо сексистских\* оснований, так и его блестящую трансформацию, проведенную такими теоретиками феминизма, как Жаклин Роуз<sup>4</sup>, Мэри Якобус<sup>5</sup> и Кая Силверман<sup>6</sup>. По их мнению, только благодаря психоаналитическому истолкованию трудностей, связанных с осознанием общественных норм как части нашего внутреннего опыта, человек может надеяться понять те препятствия и затруднения, которые приходится преодолевать женщинам. Феминизм в своих многочисленных вариациях стал причиной значительных перемен в преподавании литературы в Соединенных Штатах и Великобритании: литературный канон был расширен, а в программу были включены новые материалы.

\*Сексизм – это дискриминация по половому признаку, идеология, которая утверждает неравное положение и разные права мужчин и женщин. Здесь имеется в виду дискриминация женщин в классическом психоанализе.

### Психоанализ

Теория психоанализа повлияла на литературоведение и как на способ интерпретации, и как на теорию языка, идентичности и субъекта. С одной стороны, психоанализ, наряду с марксизмом, стал наиболее влиятельным течением современной герменевтики, то есть авторитетным метаязыком или словарем терминов, используемых для истолкования литературных произведений (как, впрочем, и жизненных ситуаций) – для того, чтобы понять, что же происходит «на самом деле». Это приводит к возникновению литературоведения, чуткого к психоаналитическим темам и идеям. Но, с другой стороны, сильнейшее воздействие на современный психоанализ оказали работы Жака Лакана, порвавшего с традиционными представлениями о психоанализе и основавшего собственную независимую школу, целью которой стало так называемое возвращение к Фрейду. [146]

Лакан описывает субъекта желания через призму структурных составляющих языка (психоанализ для Лакана – способ вербализации бессознательного, причем бессознательное, по его мнению, структурировано как язык) и подчеркивает решающую роль открытой еще Фрейдом трансференции (перенесения), когда пациент приписывает психоаналитику ту роль, которую сыграл в его прошлом небезразличный ему человек (отсюда частые случаи «влюбленности в психоаналитика»). В такой трактовке состояние пациента выявляется не через

интерпретацию аналитиком высказываний пациента, а через разыгрывание аналитиком и пациентом некоего сюжета из прошлого пациента. Такая переориентация делает психоанализ постструктуралистской дисциплиной, подразумевающей разыгрывание некоторого текста.

## Марксизм

В отличие от Соединенных Штатов, в Великобританию постструктурализм проник не в работах Деррида, а затем – Лакана и Фуко, а при посредстве марксистского теоретика Луи Альтюссера. Воспринятый в контексте марксистской культуры британских «левых», Альтюссер познакомил своих читателей с теорией Лакана и спровоцировал постепенную трансформацию, в ходе которой, по словам Энтони Истхопа, «постструктурализм занял почти такое же место, как и культура, в лоне которой он зародился, то есть марксизм»<sup>7</sup>. С точки зрения марксизма, тексты принадлежат к надстройке, определяемой экономическим базисом («производственными отношениями»). Интерпретировать культурные явления – значит анализировать их связь с базисом. Альтюссер утверждает, что общественная формация не есть абсолютная целостность, в центре которой находится способ производства; она представляет собой свободную структуру, где различные уровни и типы деятельности развиваются по разным временным шкалам. Общественная и идеологическая надстройка обладает «относительной автономией». Опираясь на предложенную Лаканом для объяснения того, как идеология формирует субъекта, идею зависимости сознания от бессознательного, Альтюссер применяет к психоанализу марксистское представление о зависимости индивидуума от социальной среды. [147]

Субъект определяется процессами, протекающими в сфере бессознательного, в языке и в относительно автономных видах деятельности, организующих общество.

Такое сочетание стало в Великобритании основой широких теоретических дискуссий как в литературоведении и культурологии, так и в политической теории. В 1970-е годы на страницах журнала «Скрин», посвященного кинематографии, были опубликованы важнейшие работы об отношениях между культурой и значением. Эти работы, развивающие тезисы Альтюссера и Лакана, представляли собой попытку разобраться в том, как субъект позиционируется или формируется средствами кинематографической репрезентации.

## Новый историзм / культурный материализм

В Великобритании и Соединенных Штатах 1980-1990-е годы были отмечены возникновением мощной, теоретически обоснованной исторической критики. С одной стороны, появился британский *культурный материализм*, который Реймонд Уильямс определил как «анализ всех форм значения, в том числе и центральной, то есть письма, в контексте конкретных средств их создания и условий возникновения»<sup>8</sup>. Под влиянием Фуко специалисты по эпохе Возрождения, как, например, Кэтрин Белей, Джонатан Доллимор, Алан Синфилд и Питер Столлибрас, обратили особое внимание на исторический процесс формирования субъекта и на оппонирующую роль литературы в эпоху Ренессанса. В то же время в Соединенных Штатах появился *новый историзм*. Это течение было в меньшей степени склонно выстраивать иерархию причинно-следственных отношений. Свою основную задачу оно видело в обнаружении связей между текстами, дискурсами, властью и формированием субъективности. При этом в центре внимания нового историзма также оказалась литература Ренессанса. Стивен Гринблатт, Луис Монтроуз и другие исследователи задавались вопросом о том, какое место занимали литературные тексты среди иных дискурсов и институтов эпохи Возрождения, считая литературу не отражением или продуктом социальной реальности, а одним из нескольких, подчас антагонистических, видов деятельности. [148]

Ключевым вопросом нового историзма была диалектика «ниспровержения и сдерживания»: насколько радикальная критика религиозной и политической идеологии содержалась в ренессансных текстах и насколько литературный дискурс, при его всей разрушительной силе, является инструментом сдерживания разрушительной энергии?

## Постколониальная теория

Сходный ряд вопросов рассматривает *постколониальная* теория, которая представляет собой попытку разобраться в проблемах, порожденных европейской колониальной политикой и последующим периодом. Постколониальные институты и приобретенный опыт, от идеи национальной независимости до идеи культуры как таковой, тесно связаны с дискурсивной практикой Запада. Начиная с 1980-х годов увеличивается количество исследований, в которых рассматриваются отношения между гегемонией западных дискурсов и возможностями сопротивления, а также вопросы формирования колониальных и постколониальных субъектов – гибридных субъектов, рождающихся при взаимопроникновении конфликтующих языков и культур. Работа Эдварда Сэйда «Ориентализм» (1978), где исследуется процесс построения восточной «инаковости» посредством европейских дискурсов познания, помогает определить сферу интересов постколониальной теории. Именно после этой работы постколониальная теория и написанные под ее влиянием тексты превратились в попытку вмешательства в процесс построения культуры и знания, а для интеллектуалов, которые вышли из постколониальных обществ, – в попытку описать возвращение в историю, написанную другими.

### Теория меньшинств

Одна из политических перемен, произошедших в стенах академических институтов Соединенных Штатов, заключалась в возрастании числа исследований литературы этнических меньшинств. Основные усилия и сейчас направляются на возрождение и развитие литературы чернокожих, испаноязычных американцев и выходцев из Азии. [149]

Ведутся дискуссии о взаимосвязи между укреплением культурной идентичности отдельных групп посредством формирования письменной традиции и либеральной задачей сохранения культурного многообразия, «мультикультурализма». Теоретические вопросы сразу же переплелись с вопросом о статусе теории, которая якобы подчас навязывает «белые» проблемы или философские представления проектам, обладающим собственными идеями и контекстами. Но литературоведы латиноамериканского, афро-американского и азиатского происхождения видят цель теории в развитии исследований дискурсов меньшинств, в определении их отличительных черт и их соотношения с господствующими тенденциями в литературе и философии. Попытки развития теории «дискурса меньшинств» одновременно способствуют анализу отдельных культурных традиций и использованию понятия маргинальности для раскрытия постулатов «большинства» и для вторжения в теоретические дебаты доминирующего сообщества.

### Теория инаковости

Подобно деконструктивизму и другим современным теоретическим направлениям, «теория инаковости» (о ней уже шла речь в главе 7) использует понятие маргинального – чего-то, что не соответствует норме и остается на периферии – для попыток анализа центральной культурной конструкции, то есть гетеросексуальной нормы. В работах Ив Седжвик, Джудит Батлер и других исследователей теория предстает средоточием продуктивных вопросов, касающихся не только места сексуальности в культурных построениях, но самой культуры в той мере, в какой она основана на отрицании гомоэротических отношений. Подобно феминизму и этническим исследованиям, теория инаковости черпает интеллектуальную энергию в своей связи с либеральными общественными движениями и в дискуссиях о стратегиях и концепциях, которые ведутся в рамках этих движений. Следует ли приветствовать и акцентировать различия или эта деятельность позорна? Теория свидетельствует о возможности обоих подходов. [150]

## Примечания

### Глава 1

<sup>1</sup> Rorty R. *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. P. 66.

<sup>2</sup> Foucault M. *The History of Sexuality*. New York: Pantheon, 1980 Vol I. P. 154.

<sup>3</sup> Ibidem. P.156,

<sup>4</sup> Ibidem. P. 43.

<sup>5</sup> О соотношении речи и письма см.: Culler J. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982. P. 89-110.

<sup>6</sup> Здесь и далее цит. по изд.: Derrida J. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976. P. 141-64.

<sup>7</sup> Ibidem. P. 158.

<sup>8</sup> Цит. по изд.: Butler J. *Imitation and Gender Insubordination// Inside/ Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge, 1991. P. 27-8.

## Глава 2

<sup>1</sup> См. об этом: Gallie W. B. *Philosophy and the Historical Understanding*. London: Chatto, 1964. P. 65-71. -

<sup>2</sup> См.: Ellis J. M. *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974. P. 37-42. [151]

<sup>3</sup> Pratt M.L. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press, 1977. P. 38-78.

<sup>4</sup> Jakobson R. *Linguistics and Poetics* // Jakobson R. *Language in Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987. P. 70.

<sup>5</sup> Об идеях И. Канта относительно природы эстетического восприятия см.: Кант И. *Критика способности суждения* (любое издание). Часть 1, раздел 15.

<sup>6</sup> О понятии интертекстуальности см.: Barthes R. *S/Z*. New York: Farrar Strauss, 1984. P. 10-12, 20-2; Bloom H. *Poetry and Repression*. New Haven: Yale University Press, 1976. P. 2-3.

<sup>7</sup> Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983. P. 40.

<sup>8</sup> Richardson H. 'On the Use of English Classical Literature in the Work of Education' // Baldick C. *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932*. Oxford: Clarendon, 1987. P. 66.

<sup>9</sup> Eagleton T. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell 1983. P. 25.

<sup>10</sup> Cuillory J. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

## Глава 3

<sup>1</sup> Klein R. *Cigarettes are Sublime*. Durham, NC: Duke University Press, 1993, and *Eat Fat*. New York: Pantheon, 1996.

<sup>2</sup> Garber M. *ViceVersa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*. New York: Simon & Schuster, 1994.

<sup>3</sup> Seltzer M. *Serial Killers I, II, III*. New York: Routledge, 1997.

<sup>4</sup> Barthes R. *Mythologies*. London: Cape, 1972. P. 15-25.

<sup>5</sup> Althusser L. *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes toward an Investigation)* // Althusser L. *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. London: New Left Books, 1971. P. 168.

<sup>6</sup> *Cultural Studies* / Grossberg L., Nelson C, and Treichler P. (eds). New York: Routledge, 1992. P. 2.

<sup>7</sup> Laclau E. *New Reflections on the Revolution of our Time*. London: Verso, 1990. P. 89-92.

<sup>8</sup> Easthope A. *Literary into Cultural Studies*. London: Routledge, 1991. P. 109.

<sup>9</sup> *Cultural Studies*. P. 4. [152]

## Глава 4

<sup>1</sup> De Saussure F. *Course in General Linguistics*. London: Duckworth, 1983. P. 107.

<sup>2</sup> Ibidem. P. 115.

<sup>3</sup> Whorf B.L. *Language, Thought and Reality*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1956.

<sup>4</sup> Culler J. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul 1975. P. 113-60.

<sup>5</sup> Holub R. *Reception Theory: A Critical Introduction*. London: Methuen, 1984. P. 58-63.

<sup>6</sup> Showalter E. *Towards a Feminist Poetics// Women Writing and Writing about Women* / Mary Jacobus (ed.). London: Croom Helm, 1979. P. 25.

<sup>7</sup> Wimsatt W. K., Beardsley M. The Intentional Fallacy // Wimsatt W.K. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University of Kentucky Press, 1954. P. 18.

<sup>8</sup> Morrison T. *Playing in the Dark: Whiteness and the American Literary Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.

<sup>9</sup> Said E. Jane Austen and Empire // Said E. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993. P. 80-97.

<sup>10</sup> Gadamer H.-G. The Hermeneutics of Suspicion // *Hermeneutics: Questions and Prospects* / Shapiro G., Sica A. (eds.). Amherst: University of Massachusetts Press, 1984. P. 54-65.

## Глава 5

<sup>1</sup> Derrida J. White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy // Derrida J. *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 207-71.

<sup>2</sup> Culler J. The Turns of Metaphor // Culler J. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul 1981. P. 188-209.

<sup>3</sup> Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

<sup>4</sup> Jakobson R. Two Aspects of Language ... // Jakobson R. *Language in Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987. P. 95-114. [153]

<sup>5</sup> White H. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. P. 5-6, 58-75.

<sup>6</sup> Frye N. *The Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1965. P. 249.

<sup>7</sup> Herrnstein Smith B. *On the Margins of Discourse: On the Relation of Language to Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1978. P. 30.

<sup>8</sup> Frye N. *Anatomy of Criticism*. P. 271-2.

<sup>9</sup> Ibidem. P.275.

<sup>10</sup> Ibidem. P. 280.

## Глава 6

<sup>1</sup> Kermode F. *The Sense of an Ending*. Oxford: Oxford University Press, 1967. P. 45.

<sup>2</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: ГИХЛ, 1957. С. 62.

<sup>3</sup> Там же. С. 63.

<sup>4</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979.

<sup>5</sup> О фокализации см.: Bal M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997. P. 142-66; Genette G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980. P. 189-211.

<sup>6</sup> Genette G. Op. cit. P. 121-7.

<sup>7</sup> Forster E. M. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, 1927. P. 64.

<sup>8</sup> De Man P. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. P. 11.

## Глава 7

<sup>1</sup> Остин Дж. Как совершать действия при помощи слов? // Остин Дж. Избранное. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 18.

<sup>3</sup> Там же. С. 25.

<sup>4</sup> Там же. С. 59-75.

<sup>5</sup> Там же. С. 39.

<sup>6</sup> См., например: Petrey S. *Speech Acts and Literary Theory*. New York: Routledge, 1990. [154]

<sup>7</sup> Остин Дж. Указ. соч. С. 21.

<sup>8</sup> Derrida J. Signature, Event Context// Derrida J. *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1983. P. 307-30.

<sup>9</sup> Derrida J. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992. P. 55.

<sup>10</sup> См. подробнее: Derrida J. Declarations of Independence // *New Political Science*. Vol. 15. 1986. P. 7-15.

<sup>11</sup> De Man P. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1979. P. 131.

<sup>12</sup> Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. P. 136-41.

<sup>13</sup> Butler J. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge, 1993. P. 7,

<sup>14</sup> Ibidem. P. 2.

<sup>15</sup> Ibidem. P. 231-2.

<sup>16</sup> Ibidem. P. 226.

## Глава 8

<sup>1</sup> Foucault M. *The Archeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1972. P. 22.

<sup>2</sup> Butler J. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge, 1993. P. 235-40.

<sup>3</sup> Armstrong N. *Desire and Domestic Fiction*. New York: Oxford University Press, 1987. P. 9.

<sup>4</sup> Laplanche J., Pontalis J.B. *The Language of Psycho Analysis*. New York: Norton, 1973. P. 205-8.

<sup>5</sup> Lacan J. The Mirror Stage // Lacan J. *Merits: A Selection*. New York: Norton, 1977. P. 1-7.

<sup>6</sup> Borch-Jakobsen M. *The Freudian Subject*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1988. P. 47.

<sup>7</sup> Girard R. *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965; Kosofsky Sedgwick E. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

<sup>8</sup> См. об ЭТОМ: Rose J. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986. P. 103. [155]

<sup>9</sup> Foucault M. *The History of Sexuality*. Vol. I. New York: Random, 1978. P. 101.

<sup>10</sup> HALLS. Cultural Identity and Cinematic Representation // *Framework*. №. 36.1987. P. 70.

<sup>11</sup> Johnson B. The Critical Difference: BartheS/ BalZac // Johnson B. *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980. P. 4.

<sup>12</sup> Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. P. 147.

<sup>13</sup> Appiah K. A. Tolerable Falsehoods: Agency and the Interests of Theory // *The Consequences of Theory* / Arac J., Johnson B. (eds.). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991. P. 74.

<sup>14</sup> Spivak G. Can the Subaltern Speak? // *Marxism and the Interpretation of Culture* / Nelson C, Grossberg L (eds.). Urbana: University of Illinois Press, 1988. P. 271-313.

<sup>15</sup> Appiah K. A. Op. cit. P. 83.

## Приложение

<sup>1</sup> Derrida J. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences // *The Languages of Criticism and the Sciences of Man* / Macksey R., Donato E. (eds.). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1970. P. 247-65.

<sup>2</sup> Johnson B. *The Critical Difference*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980. P. 5.

<sup>3</sup> Showalter E. Towards a Feminist Poetics // *Women Writing and Writing about Women* / Mary Jacobus (ed.). London: Croom Helm, 1979. P. 25.

<sup>4</sup> Rose J. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986.

<sup>5</sup> Jacobus M. *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. New York: Columbia University Press, 1986.

<sup>6</sup> Silverman K. *Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.

<sup>7</sup> Easthope A. *British Post-structuralism since 1968*. New York: Routledge, 1988. P. xiv.

<sup>8</sup> Williams R. *Writing in Society*. London: Verso, 1984. P. 210. [156]

## УКАЗАТЕЛЬ

### А

Альтюссер, Луи 52,133,142,147,148

Андерсон, Бенедикт 44

Апория 115,126

Апострофа 80, 87, 88

Аппиа, Энтони 135,136  
Аристотель 79, 80, 95,104  
Армстронг, Нэнси 129,130

**Б**

Баль, Мике 101  
Барт, Ролан 51,141,142  
Батлер, Джудит 116-122,134,135,150  
Бахтин, Михаил 99  
Белей, Кэтрин 148  
Борх-Якобсен, Миккель 131  
Брукс, Клинт 140

**В**

Верлен, Поль 68  
Власть/знание 14  
Вордсворт, Уильям 38, 55, 81  
Вымысел 37-39

**Г**

Гегемония 59  
Гендер 72,116-119  
Герменевтика 69-71, 73, 74, 77, 78  
Гинокритика 144  
Гомосексуальность 15,124,129  
Горизонт ожиданий 72,141  
Грамши, Антонио 59  
Гринблатт, Стивен 148  
Гуссерль, Эдмунд 140

**Д**

Декларация Независимости 113,114  
Деконструктивизм 74,138,143,144  
Деррида, Жак 15-20,81,112, 113, 143  
Детские стишки 89, 90  
Джеймс, Генри 100  
Джойс, Джеймс 48,110  
Джонсон, Барбара 144  
Джонсон, Бен 38, 39, 55  
Доллимор, Джонатан 148  
Дополнение 16-20  
Драма 83

**Ж**

Жанр литературный 82-84,88,93,99,125  
Желание 20, 104-106, 124, 130, 131,146  
Женетт, Жерар 101,102,142  
Жирар, Рене 131

**З**

Звукоподражания 66  
Зеркальная стадия 131,133  
Знак 16,17-19, 20, 66, 67

**И**

Идентификация 105, 126-129, 130-132  
Идентичность 21,53,61,116,117,123,

125-136,144,149,150  
 Идеология 46, 68,146,147,149  
 Изер, Вольфганг 141  
 Индивидуальность современная 129, 130  
 Интенция 75-78, 111,137  
 Интерпелляция 52,119,133  
 Интерпретация 16-20, 38, 39, 70-78,  
 90-92,141  
 - симптоматическая 59, 62, 78,142  
 Интертекстуальность 41, 42  
 Ирония 82  
 Историческое объяснение 25, 82  
 Истхоп, Энтони 147  
**[157]**

## К

Канон литературный 55-57  
 Кант, Иммануил 39, 40  
 Кермод, Фрэнк 94  
 Кинематографический взгляд 73  
 Компетенция  
 - литературная 70, 71  
 - повествовательная 94-97  
 - языковая 69  
 Конвенции 51, 66, 68, 71, 72,111,142  
 Контекст 29-34, 38, 39, 75-78  
 Куайн, У. О. 30  
 Культурный материализм 148, 149  
 Культурология 49-62

## Л

Лакан, Жак 131,142,146,147  
 Ларошфуко, Франсуа де 110  
 Леви-Стросс, Клод 142  
 Лингвистика 65-69,141,142  
 Лирика 83-92  
 Литература 24-48, 82-106, 109-115, 125-129  
 - и универсальность 43, 44  
 - как речевой акт 33,109-115,121  
 - меньшинств 56, 57,149,150  
 Литературность 25, 26, 42, 48,139  
 Литературоведение 7, 27-28, 53-60,  
 69-71  
 - читательского отклика 72,140,141  
 Личность 123-136

## М

Ман, Поль де 106  
 Марксизм 51, 52, 74,124,147,148  
 Метарефлексивность 41, 42  
 Метафора 80-82  
 Метонимия 82,114  
 Миллер, Дж. Хиллис 140  
 Милль, Джон Стюарт 85  
 Монтроуз, Луис 148

Моррисон, Тони 77

## Н

Нарратология 93-106

Новая критика 74, 91,139,140

Новый историзм 74,138,148, 149

## О

Олицетворение 80, 87, 88

Остин, Джейн 44, 77,100

Остин, Дж. Л. 107-114, 120-122

## П

Паунд, Эзра 91, 92

Пирс, Чарльз Сандерс 142

Письмо 15-19

Платон 46, 79

Повествователь 83, 96-103

Повествовательно-демонстрационный текст 32, 33,104

Позиция субъекта 124, 133-136

Пол 11-15, 20, 21,116-119,130-135

Полицейский телесериал 58, 59

Постколониальная теория 74, 134-136,149

Постструктурализм 19, 91, 142, 143

Поэтика 69-71, 79-92, 94-106

Принцип сверхзащищенного сотрудничества 31-33, 71

Псевдоитеративность 102

Психоанализ 74, 124, 130, 131, 146, 147

Пуле, Жорж 140

## Р

Референтность 38

Речевой акт 33, 84-88,107-122

Речь 15-17, 68

Ритм 35, 89, 90

Риторические фигуры 80-82, 87, 88, 106, 115

Рифма 35, 89

Ричардс, И. А. 139

Роман 41, 83, 93-106,127,128,131

Рорти, Ричард 9

Роуз, Жаклин 146

Руссо, Жан-Жак 15-20

Рэнсом, Джон Кроу 140

[158]

## С

Седжвик, Ив 131,150

Семиотика 142

Силверман, Кая 146

Синекдоха 82

Синфилд, Алан 148

*Скрин* (журнал) 148

Смысл 10, 63-78, 90-92

Событие литературное 88, 109-111,

121,122  
Соссюр, Фердинанд де 65-68,141-142  
Сталь, мадам де 28  
Столлибрасс, Питер 148  
Структурализм 50, 51,141,142  
Субъект 21, 44, 45, 52, 53, 117-120,  
123-137  
Сэйд, Эдвард 77,149  
Сэпира-Уорфа гипотеза 67  
Сюжет 25, 95-97

## Т

Твен, Марк 61  
Теория 7-11, 21-23  
- инаковости 116,119,120,124,150  
- кино 73  
- меньшинств 149,150  
Типичность 127  
Точка зрения 100-103  
Трансференция 147  
Тропы 80-82

## У

Уайт, Хайден 82  
Уильямс, Реймонд 51,148  
Уимсэтт, У. К. 140  
Уорф, Бенджамин Ли 67

## Ф

Фабула 95-97  
Феминистская теория 72,99,116-119,  
144-146  
Феноменология 140,141  
Фиш, Стэнли 141  
Флобер, Гюстав 41,126  
Фокализация 100-103  
Формалисты русские 90,139  
Форстер, Э. М. 105  
Фрай, Нортроп 88, 89  
Франклин, Арета 20,117,126  
Фрейд, Зигмунд 24,130,146,147  
Фрост, Роберт 63, 85, 87,114  
Фуко, Мишель 11-15, 19, 20, 22, 124,  
129,133,142,148  
Функция поэтическая 36, 37

## Х

Хоггарт, Ричард 51  
Холл, Стюарт 134  
Хомский, Ноам 69  
Хопкинс, Джерард Мэнли 35

## Ш

Шекспир, Уильям 49, 53, 55, 57, 61, 62  
- *Гамлет* 39, 43, 44, 73, 74, 80,127  
-сонет 41,111

Шелли, Перси Биши 86-88  
Шкловский, Виктор 139  
Школы литературоведения 3,4,73,74,  
138-150  
Шоултер, Элен 72,144

## Э

Эдипов комплекс 74,130  
Эйхенбаум, Борис 139  
Элемент дейктический 37  
Элиот Т.С. 91  
Эмпсон, Уильям 139  
Эпистемофилия 104 Эпос 83  
Эссенциализм 132  
Эстетический объект 39, 40  
Эстетика рецептивная 141

## Я

Язык  
- передний план языка 35, 36,42  
- природа языка 65-68,112-115  
- язык и мышление 67, 68, 81, 82  
Якобсон, Роман 36, 82,139,142  
Якобус, Мэри 146  
Яусс, Ханс Роберт 141  
[159]

*Научно-популярное издание*

Каллер Джонатан

### **ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

Краткое введение

Перевод с английского *А. Георгиева*

Редактор *В. Б. Зусева*

Младший редактор *И. В. Сизова*

Технический редактор *Н. И. Духанина*

Корректор *И. Н. Мокина* Компьютерная верстка *Т. В. Коротковой*

000 «Издательство Апрель» 129085, Москва, пр. Ольминского, д. За  
000 «Издательство АСТ» 170000, Россия, г. Тверь, пр-т Чайковского, д. 19А, оф. 214

Наши электронные адреса: [www.ast.ru](http://www.ast.ru) E-mail: [astpub@aha.ru](mailto:astpub@aha.ru)

Отпечатано в полном соответствии  
с качеством предоставленных диапозитивов  
в ОАО «ИПК «Ульяновский Дом печати»  
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

SCAN 4.11.2008