

ТЕРРИ ИГЛТОН

ТЕОРИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ

ВВЕДЕНИЕ



ТЕРРИТОРИЯ БУДУЩЕГО

У Н И В Е Р С И Т Е Т С К А Я

Б И Б Л И О Т Е К А

А Л Е К С А Н Д Р А

П О Г О Р Е Л Ь С К О Г О



TERRY EAGLETON

LITERARY THEORY
AN INTRODUCTION

2ND EDITION

BLACKWELL

ТЕРРИ ИГЛТОН
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.
ВВЕДЕНИЕ

ПЕРЕВОД ЕЛЕНА БУЧКИНОЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
МИХАИЛА МАЯЦКОГО
И ДМИТРИЯ СУББОТИНА

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
«ТЕРРИТОРИЯ БУДУЩЕГО»
МОСКВА 2010

СОСТАВИТЕЛИ СЕРИИ: В. В. Анашвили, А. Л. Погорельский

НАУЧНЫЙ СОВЕТ: В. Л. Глазычев, Л. Г. Ионин,
В. А. Куренной, Р. З. Хестанов

Книга подготовлена в сотрудничестве с редакцией
научно-просветительского журнала «Скепсис» (scepsis.ru)

Иглтон Т.

И26 Теория литературы: Введение / пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и
Д. Субботина. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010.
(Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»). — 296 с.

В «Теории литературы», академическом бестселлере британского марксиста-литературоведа Терри Иглтона, прослеживается история изучения текстов от романтиков XIX столетия до постмодернистов конца XX века и показывается связь между политикой и литературоведческой теорией.

Написанная доступным языком, книга представляет интерес для широкого круга читателей.

All Rights Reserved. Authorised translation from the English language edition published by Blackwell Publishing Limited. Responsibility for accuracy of the translation rests solely with Territory of Future Publishing House and is not the responsibility of Blackwell Publishing Limited. No part of this book may be reproduced in any form without the written permission of the original copyright holder, Blackwell Publishing Limited.

Все права защищены. Разрешенный перевод с английского издания, опубликованного *Blackwell Publishing Limited*. Ответственность за точность перевода лежит исключительно на издательском доме «Территория будущего» и не является ответственностью *Blackwell Publishing Limited*. Ни одна часть настоящей книги не может быть воспроизведена ни в каком виде без письменного разрешения оригинального владельца авторских прав *Blackwell Publishing Limited*.

ISBN 978-5-91129-079-5

© Terry Eagleton, 1983, 1996, 2008

© Издательский дом «Территория будущего», 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение, меняющее литературу (предисловие переводчика)	9
Предисловие ко второму изданию	15
Предисловие к первому изданию	17
Введение: Что такое литература?	19
Становление английской словесности	37
Феноменология, герменевтика, рецептивная теория	80
Структурализм и семиотика	120
Постструктурализм	159
Психоанализ	186
Заключение: политическая критика	231
Послесловие	257
Библиография	284

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ, МЕНЯЮЩЕЕ ЛИТЕРАТУРУ (ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА)

Заинтересованный российский читатель пока ещё мало знаком с работами Терри Иглтона, одного из самых известных современных британских литературоведов: его переводили мало и довольно хаотично, предпочитая научным текстам публицистические¹. Единственная существующая на русском языке важная его книга «Марксизм и литературная критика»² издана, к сожалению, малым тиражом.

Выходец из рабочей ирландской семьи и выпускник католической школы, Терри Иглтон смог поступить в Кембридж, где стал студентом Реймонда Уильямса, которому годы спустя и посвятил книгу, чей перевод вы держите в руках. Благодаря Уильямсу Иглтон познакомился с одной из влиятельнейших традиций западной литературной критики, о которой отечественный читатель в силу сложившихся обстоятельств имеет слабое представление, — с английским марксистским литературоведением. Оно сформировалось под влиянием трудов представителей Франкфуртской школы и работ Луи Альтюссера³, и сам Иглтон внёс в него затем свой вклад. Говоря об этом течении, необходимо упомянуть, кроме самих Уильямса и Иглтона, также и Стюарта Холла, Стивена Хита и Колина Маккейба. Имена этих исследователей ничего не скажут российским студентам-филологам, в большинстве своём оторванных даже и от собственных марксистских литературоведческих корней.

¹ Из собственно научных литературоведческих статей можно отметить перевод работы «Капитализм и форма»: http://scepsis.ru/library/id_2647.html.

² Иглтон Т. Марксизм и литературная критика. М.: Свободное марксистское издательство, 2009. Ещё один печатный перевод Иглтона: Иглтон Т. Капитализм, модернизм и постмодернизм // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 295–312.

³ См.: Resh R.P. Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory. Berkeley: University of California Press, 1992. Ch. 5. (В сети: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3n3gn8x3;brand=ucpress>)

Марксизм всё ещё зачастую воспринимается как теория, бесконечно далёкая от сферы искусства и культуры, а в его политической ангажированности обычно видят лишь пристрастность и необъективность. Соответственно, и то и другое считается грехом против «чистого» и «самоценного» искусства, которое, согласно утвердившейся в постсоветское время тенденции, и должна изучать литературная критика. Терри Иглтон толкует советскую литературоведческую традицию в её генетической связи с марксизмом и находит зерно марксистской социальной критики у формализма — важнейшего направления в истории нашего литературоведения, нередко сводимого сейчас к анализу «внутренних приёмов» создания текста. Однако сами формалисты прямо указывали на недопустимость «внеисторического» подхода к литературному анализу. Юрий Тынянов формулирует это следующим образом: «Обособляя литературное произведение, исследователь вовсе не ставит его вне исторических проекций, он только подходит к нему с дурным, несовершенным историческим аппаратом современника чужой эпохи»⁴. «Конструкт» литературного текста выстраивается на конкретном жизненном материале, что порождает сложные взаимоотношения между произведением и историческим контекстом, в котором оно создавалось. Сам этот «конструкт», то есть форма, может быть понят и раскрыт только в связи с пониманием исходного «материала».

Проблема формы — одна из ключевых для Терри Иглтона. Как и повлиявшие на него формалисты, он разрешает её, уделяя внимание не только анализу приёмов создания текста, но и вопросу о его непосредственном восприятии «историческим» читателем. Во «Введении» к данной работе он размышляет над тем, как мы можем определить литературу, и приходит к перекликающемуся с формалистами выводу о динамике литературного процесса: «Литературы как набора произведений с гарантированной и неотчуждаемой ценностью, отличающегося конкретными неотъемлемыми свойствами, не существует. Поэтому впредь, когда я использую в этой книге слова “литературный” и “литература”, я мысленно зачёркиваю их, чтобы показать, что эти термины в действительности не работают... Так называемый “литературный канон”, незыблемая “великая традиция” “национальной литературы” должна быть осознана как *конструкт*, сформированный конкретными людьми под влиянием конкретных обстоятельств в определённое время. Не существует литературного произведения или традиции, которые обладали бы

⁴ Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. С. 125.

ценностью *сами по себе*, безотносительно к тому, что кто-то мог высказать или собирается высказать о них»⁵.

У нас же марксистское литературоведение ныне, как правило, воспринимается как отживший и неплодотворный опыт. В каком ключе развивается современное российское литературоведение? Фактически его развитие не носит самостоятельного характера и зависит от западных влияний. В нём почти безраздельно царят две школы, чьи труды начиная с конца 90-х переводились на русский язык с небывалой активностью: герменевтика и постструктурализм. Обе эти концепции подробно анализируются в настоящей работе⁶.

Герменевтика в лице своих основных представителей (Хайдеггер, Гадамер, Хирш-младший) относится к тексту как самоценности, «вещи в себе», которую необходимо анализировать, исходя из неё же самой, постигать интуитивно, путём «сопереживания», «вживания», «вчувствования». Исследователю нужно довериться эстетически совершенному тексту, который и подскажет, как его анализировать. Нужно дать вовлечь себя в знаменитый герменевтический круг: часть можно познать лишь исходя из целого, а целое — через составляющие его части... Где же здесь место интерпретатора? Он затерялся в этом круге, став лишь функцией самого произведения, которое просто познаёт через него самоё себя. Социальная детерминация при таком подходе оказывается чем-то скандальным, выходящим за рамки приличий. Обращённая к «вечным» ценностям, герменевтика вызывая антиисторична: «Согласно его [Гадамера] теории, история — это место, где “мы” всегда и везде дома... Весьма удобная теория, демонстрирующая, что мир во всей своей полноте рассматривается с той точки зрения, для которой “искусством” являются главным образом классические памятники высокой немецкой традиции. Она едва ли имеет понятие об истории и традиции как угнетающих или освободительных силах, как об арене борьбы и господства. История для Гадамера — это не место борьбы..., а “непрерывная цепь”, полноводная река, чуть ли не клуб единомышленников»⁷. Поскольку герменевтика как метод восходит к толкованию библейских текстов, нас не должно удивлять, что она часто прорастает на отечественной почве в довольно спец-

⁵ Наст. изд. С. 31–32.

⁶ См. главы «Феноменология, герменевтика и рецептивная теория» и «Постструктурализм».

⁷ Наст. изд. С. 100.

ифических формах, таких, например, как «православное литературоведение»: в конечном счёте, герменевтика предлагает такую интерпретацию текста, в которую можно лишь *поверить*, но которую нельзя *проверить* методами научного познания. Мы часто забываем о том, что читатель не может подходить к тексту с позиции, «безупречно свободной от предыдущих социальных и литературных обстоятельств, как в высшей степени непредубеждённый духовно, как чистый лист, на который текст будет переносить собственное содержание»⁸. Для Иглтона очевидно, что мы не можем быть свободны от социального и исторического, а следовательно, и то и другое всегда будут влиять на наше сознание; попытки же вынести их за рамки исследования всегда останутся утопией.

Модный и амбициозный постструктурализм, девизом которого могла бы стать фраза «Если автор умер, то всё дозволено», напротив, ничего не берёт на веру и вообще сомневается в возможности существования точного знания. Отечественный постструктурализм слегка отличается от западного: кажется, в нём ещё можно узнать образец, но он гипертрофирован, внимание заострено на нескольких моментах, все остальные опущены. В отечественном прочтении постструктурализм предстаёт предельным релятивизмом и полной деконструкцией всего, что только возможно. Интересно, что российский постструктурализм довольно свободно оперирует гендерным анализом, однако если анализ этого аспекта социальных отношений считается дозволенным и приемлемым, то другие социальные референты, к примеру «класс», совершенно исключены, и как термин, и как объект анализа. То есть местный вариант постструктурализма произвольно выбирает из теории идеологии некоторые элементы, захлопывая дверь перед другими. При этом забывается, что идейно постструктурализм восходит, помимо прочего, к марксизму, что видно, скажем, по группе «Тель Кель». Метод деконструкции — это не просто «развенчание» любого устойчивого понятия, совершаемое с упорством ребёнка, ломающего механическую игрушку. Иглтон обращает внимание на то, что для Деррида «деконструкция — это, в конечном счёте, *политическая* практика, попытка разоблачения логики, посредством которой особая система мышления — а через неё и вся система политических структур и социальных институтов — сохраняет свою власть»⁹.

⁸ Наст. изд. С. 118.

⁹ Наст. изд. С. 182.

Издание на русской языке книги «Теория литературы: введение», одной из самых известных работ Иглтона, может обогатить отечественное литературоведение, помочь ему заново открыть собственный опыт марксистского анализа. Этот подход может оказаться важным для понимания того, почему литература не есть «вещь в себе»: «На протяжении книги мы рассмотрели некоторые проблемы теории литературы. Но самый важный вопрос остался пока без ответа. Каков *смысл* теории литературы? — пишет Иглтон, и сам отвечает на этот вопрос. — ... Мужчины и женщины не живут одной лишь культурой, у подавляющего большинства людей на протяжении всей истории была отнята возможность наслаждаться ею в полной мере, а те немногие, кому сейчас достаточно повезло, могут себе это позволить за счёт труда остальных. Любая культурная или критическая теория, которая не начинается с этого самого важного факта и не держит его в уме в ходе своей работы, с моей точки зрения, вряд ли будет особенно ценной»¹⁰.

Что же остаётся тем исследователям, которые осознали этот факт? Необходимо изучать не абстракцию «литературы вообще», а всё поле дискурсивных практик, связанных с проблемой власти и обслуживающей её идеологии. Эти практики обнаруживают себя не только в «освящённой каноном» классике, но и в ток-шоу, бульварном чтиве, газетах и в новых медиа. Раскрытие такой «бытовой» идеологичности — одна из насущных задач современной литературной критики. Здесь идеи Иглтона сближаются с принципами сторонников деконструкции. Но он идёт дальше, рассматривая ряд сфер, в которых культурная и политическая деятельность тесно смыкаются.

Марксистское литературоведение могло бы так переформулировать знаменитый 11-й тезис Маркса о Фейербахе: «Литературоведение лишь различным образом объясняло литературу, но дело заключается в том, чтобы изменить её». Критик вполне может принять участие в этом изменении, если пересмотрит свои шаблонные представления о центре и периферии литературного поля, тем более, что, как показывает Иглтон, карта литературного ландшафта постоянно перекраивается господствующей идеологией. Терри Иглтон призывает не только к «критической реакции» на идеологию медиа и общества потребления (такая реакция ограничена уже тем, что не обладает позитивной программой), но и к пересмотру сформировавшегося круга писательских имён, занявших литературный

¹⁰ Наст. изд. С. 253.

Олимп. Для этого нужно не просто критически оценить эти имена, но и заняться прежде маргинальными и вторичными сферами литературоведения: женским движением в его влиянии на литературный процесс, а также «интенсивно формирующимся движением писателей рабочего класса», молчавших «в течение многих поколений»¹¹. Читатель и критик должны не просто усомниться в непререкаемости литературных авторитетов, но и поставить под вопрос незыблемость социального порядка, ущемляющего интересы больших социальных групп и классов. Подчас такой порядок кажется неизменным именно за счёт своих идеологических подпорок, в том числе литературы — в той форме, в которой мы её знаем.

Елена Бучкина

¹¹ Наст. изд. С. 255.

Чарльзу Суонну и Реймонду Уильямсу¹

•

¹ Чарльз Суонн — профессор литературы в университете г. Кил в Великобритании, друг и единомышленник Иглтона; Реймонд Уильямс — крупный британский культуролог и литературовед, марксист, чьи теории существенно повлияли на взгляды Иглтона, Суонна и других исследователей.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Эта книга — попытка сделать современную теорию литературы доступной и привлекательной для максимально широкого круга читателей. Я рад сообщить, что после выхода в свет в 1983 году она изучалась юристами с тем же интересом, что и литературными критиками, а антропологами — так же, как и теоретиками культуры. Пожалуй, в некотором смысле тут нет ничего особенно удивительного. Ведь сама книга пытается показать, что в действительности не существует никакой «теории литературы» в том смысле, что нет фундаментальных посылок, которые исходили бы единственно из литературы или были бы применимы лишь к ней одной. Ни один из подходов, отражённых здесь, — от феноменологии и семиотики до структурализма и психоанализа — не относится *только* к литературе. Наоборот, все они возникли в иных областях гуманитарных наук, и их общие выводы лежат за границами литературы как таковой. Это, как мне представляется, стало одной из причин популярности книги, а также одной из причин, делающих её переиздание необходимым. Но я был поражён ещё и количеством далёких от науки читателей, которых она привлекла. В отличие от большинства такого рода работ, ей удалось найти своего читателя за пределами университета, и это особенно интересно в свете так называемой «элитарности» теории литературы. Даже *если* это трудный, «эзотерический» язык, он всё равно кажется интересным людям, никогда не бывавшим в стенах университета. И если так оно и есть, кто-то в этих стенах из отвергающих теорию за её «эзотеричность» должен задуматься. В любом случае обнадеживает то, что в эпоху постмодернизма, когда от смысла, как и от всего остального, ждут, что он будет моментально годен к употреблению, есть люди, находящие, что необходима работа по поиску новых способов говорить о литературе.

Некоторые литературные теории на самом деле предназначены для чрезвычайно узкого круга лиц и сформулированы намеренно неясно. Эта книга представляет собой попытку преодолеть подобную ущербность и сделать теорию более доступной. Но наша теория является противоположностью «элитизму» и еще в одном

смысле. Настоящий элитизм в литературоведении выражается в той идее, что произведения могут быть оценены по достоинству лишь теми, кто находится в особой среде культурного воспроизводства: есть люди, у которых «литературные ценности» в крови, и есть те, кто чахнет в окружающей тьме. Одной из важнейших причин развития теории литературы с 1960-х годов послужил постепенный упадок высокомерия под натиском нового поколения студентов, пришедших в высшую школу якобы с «задворок» культуры. Теория была способом освобождения литературных произведений от мёртвой хватки «цивилизованного вкуса» и попыткой открыть новый вид анализа, основным принципом которого стала возможность участия для каждого. А те, кто жалуется на сложность такой теории, — они ведь с иронией оценивают свою неспособность сходу понять книгу по биологии или химической инженерии. Так почему же они думают, будто литературоведение должно отличаться от других наук? Возможно, потому, что ожидают от литературы «обычного» языка, понятного каждому; что ж, это мнение само по себе — весьма своеобразная «теория» литературы. Литературная теория в истинном смысле создаётся скорее демократическими побуждениями, чем элитаристскими. И если она впадает в напыщенную велеречивость, значит, изменяет собственным историческим корням.

Т. И.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Если определять время начала изменений, перевернувших литературную теорию в двадцатом веке, то не самым худшим выбором будет остановиться на 1917 году: тогда молодой русский формалист Виктор Шкловский опубликовал свое новаторское эссе «Искусство как приём». С тех пор, и особенно в течение двух последних десятилетий, мы наблюдали активную экспансию теории литературы: всё, касавшееся «литературы», «чтения» и «литературной критики» подвергалось активному переосмыслению. Но немногие плоды этой теоретической революции оказались доступными за пределами узкого круга специалистов и энтузиастов: она так и не оказала ощутимого влияния ни на студентов, изучающих литературу, ни на рядового читателя.

Эта книга закладывает основы для возможности всестороннего описания современной теории литературы для тех, у кого нет или очень мало предварительных знаний о ней. Хотя подобный проект, безусловно, обречён на упущения и упрощения, я старался все-таки популяризировать, а не вульгаризировать тему. Так как, с моей точки зрения, не существует «нейтрального», «беспристрастного» способа представить теорию, я поясняю всё на конкретных примерах, которые, надеюсь, прибавят книге увлекательности.

Экономист Дж. М. Кейнс однажды заметил, что те экономисты, которые не любят теорию или пытаются обойтись без неё, попросту находятся во власти более архаичных теорий. Это справедливо и для исследователей-литературоведов и литературных критиков. Среди них есть те, кто выражает недовольство недопустимой «эзотеричностью» теории, кто подозревает её в загадочности и элитарности сродни знаниям по ядерной физике. Верно, «литературное образование», в общем-то, не воодушевляет аналитическую мысль. Но на самом деле теория литературы не сложнее многих других теоретических исследований, а иных — значительно легче. Я надеюсь, книга поможет развеять мифы тем, кто опасается, что эта тема за границами их возможностей. Кроме прочего, некоторые знатоки и критики жалуются на то, что теория «встаёт между читателем и произведением». На это можно ответить просто: без теории,

пусть даже сырой и неявной, мы бы не знали, что в «произведении» имеет первостепенное значение или как его прочесть. Такая враждебность по отношению к теории обычно указывает на сопротивление взглядам других и забвение своих собственных. Одна из целей книги — преодолеть это вытеснение и разрешить себе помнить.

Т. И.

ВВЕДЕНИЕ: ЧТО ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА?

Если существует такая вещь, как теория литературы, то кажется очевидным, что есть нечто, называемое литературой, о чем, собственно, и говорит эта теория. Поэтому можно начать с вопроса: что такое литература?

Предпринимались разнообразные попытки дать определение литературе. Ее определяли, к примеру, как «образное» письмо — то есть вымысел, то, что не правдиво в буквальном смысле. Но даже самые непродолжительные раздумья о том, что люди обычно подразумевают под литературой, показывают, что это определение не работает. Английская литература XVII века включает Шекспира, Вебстера, Марвелла и Мильтона, но, кроме этого, она охватывает и штудии Фрэнсиса Бэкона, проповеди Джона Донна, духовную автобиографию Беньяна¹ и все написанное сэром Томасом Брауном². При желании сюда же относят «Левиафана» Гоббса и «Историю мятежа» Кларендона³. Французская литература XVII века состоит, наряду с Корнелем и Расином, из максим Ларошфуко, траурных речей Боссюэ⁴, трактата Буало о поэзии, писем мадам де Севинье⁵ к дочери и философии Декарта и Паскаля. В английскую литературу XIX

¹ Беньян, Джон (1628–1688) — английский писатель и протестантский проповедник, названный современниками «Шекспиром среди проповедников». — *Прим. перев.*

² Браун, Томас (1605–1682) — английский писатель, приверженец «барочного красноречия». — *Прим. перев.*

³ Кларендон, Эдуард Хайд (1609–1674) — английский государственный деятель, роялист, автор «Истории мятежа и гражданских войн в Англии» (1646–1648), первого сочинения об Английской революции. — *Прим. перев.*

⁴ Боссюэ, Жак Бенинь (1627–1704) — французский проповедник и богослов, разрабатывал стилистику проповеди. — *Прим. перев.*

⁵ Мадам де Севинье (настоящее имя — Мари де Рабютен-Шанталь) — французская писательница, автор «Писем», представлявших собой реальную переписку с дочерью и другими адресатами. — *Прим. перев.*

века обычно записывают Лэма⁶ (но не Бентама), Маколея⁷ (но не Маркса), Милля (но не Дарвина и не Герберта Спенсера).

Таким образом, на различении «фактов» и «вымысла» мы вряд ли далеко уедем, и не в последнюю очередь из-за самого вопроса границы между понятиями, часто являющегося спорным. Например, широко обсуждалось, что наша оппозиция «исторической» и «художественной» правды неприменима к древним исландским сагам⁸. В английском языке конца XVII — начала XVIII веков слово «роман», по-видимому, использовалось по отношению и к реальным, и к вымышленным событиям абсолютно одинаково, и даже сообщения о текущих событиях вряд ли рассматривались как изложение фактов. И романы и новости не были ни четко фактическими, ни очевидно вымышленными: обычного для нас резкого разграничения между этими категориями еще попросту не существовало⁹. Гиббон, без сомнения, был уверен в том, что пишет об исторической правде, и, возможно, так же думали и авторы Книги Бытия; но сейчас кем-то они читаются как «правда», а кем-то — как «вымысел». Ньюман¹⁰, конечно, считал свои теологические размышления истинными, но для многих сегодняшних читателей они являются «литературой». Так или иначе, даже если литература включает описание фактов, в ней также довольно вымысла. Комиксы о Супермене и любовные романы издательства Миллса и Буна вымышлены, но в целом они не относятся к литературе, и уж совсем никак — к Литературе. Если литература есть письмо «творческое» или «плод воображения», означает ли это, что история, философия и естественные науки лишены и того и другого?

Может быть, следует учитывать несколько различных подходов одновременно. Возможно, литература определяется не через «вы-

⁶ Лэм, Чарльз (1775–1834) — поэт, публицист и общественный деятель эпохи романтизма. — *Прим. перев.*

⁷ Маколей, Томас Бабингтон (1800–1859) — поэт, историк, публицист и общественный деятель, представитель партии вигов. — *Прим. перев.*

⁸ См.: Steblin-Kamenskij M.I. *The Saga Mind*. Odense, 1973. (Стеблин-Каменский М.И. Мир саги. Становление литературы. Л.: Наука, 1984.)

⁹ См.: Lennard J. Davis. *A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel* // Said Edward F. (ed.). *Literature and Society*. Baltimore and London, 1980.

¹⁰ Ньюман, Джон Генри (1801–1890) — английский проповедник, стоял во главе оксфордского движения, добивавшегося обновления англиканской церкви, затем перешел в католичество. — *Прим. перев.*

мысел» или «воображение», а через особое использование языка. Согласно этой теории, литература является такой разновидностью письма, которая, по словам русского ученого Романа Jakobson, представляет собой «организованное насилие над языком»¹¹. Литература изменяет и усиливает обыденный язык, систематически отклоняясь от бытовой речи. Если вы подойдете ко мне на автобусной остановке и пробормочете: «О строгая невеста тишины...»¹², я ментально восприму эту ситуацию как литературную. Ведь структура, ритм и звучание ваших слов предельно абстрактны — или, в терминах лингвистики, существует диспропорция между означающим и означаемым. Ваш язык направлен сам на себя, выставляя напоказ свое материальное бытие, в отличие от высказывания «Знаете ли вы, что у шоферов забастовка?», где ничего подобного нет.

В этом состояла суть определения литературы, выдвинутого русскими формалистами, то есть Виктором Шкловским, Романом Jakobson, Осипом Брикком, Юрием Тыняновым, Борисом Эйхенбаумом и Борисом Томашевским. Это течение появилось в России за несколько лет до большевистской революции 1917 года и расцвело в двадцатые годы, до того, как сталинизм заставил их замолчать. Будучи активной, полемизирующей с традиционными представлениями группой, формалисты отвергали квазимистические доктрины символизма, повлиявшие на предыдущую литературную критику, и в практическом, научном духе обращали внимание на материальную реальность самого литературного текста: критика должна отделять искусство от таинственности и интересоваться тем, как на самом деле работают литературные тексты. Литература перестала быть псевдорелигией, психологией, социологией и начала пониматься как особая организация языка. У нее появились собственные законы, структуры и механизмы, которые должны были изучаться сами по себе, а не сводиться к чему-то иному. Литературное произведение не было ни носителем идей или отражением социальной реальности, ни воплощением некой трансцендентной истины — оно было материальным фактом, чье функционирование можно было проанализировать точно так же, как функционирование любого механизма. Оно было сделано из слов, а не явлений или

¹¹ См.: Jakobson P. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским // Сборник по теории поэтического языка. V. Берлин—Москва, 1923. Также см.: Эйхенбаум Б. Теория формального метода // Эйхенбаум Б. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 375–408. — *Прим. перев.*

¹² Джон Китс. Ода греческой вазе / Пер. Г. Кружкова. — *Прим. перев.*

чувств, и было ошибкой видеть его выражением авторского сознания. Как однажды весело заметил Осип Брик, «не будь Пушкина, “Евгений Онегин” все равно был бы написан»¹³.

Формализм являлся, по существу, приложением лингвистических методов к исследованию литературы, и поскольку лингвистика, о которой идет речь, была чисто формальной, касавшейся структур языка в большей мере, чем целей высказывания, то формалисты перешли от анализа «содержания» литературы (что всегда можно было свести к психологии или социологии) к изучению литературной формы. Будучи далеки от взгляда на форму как на выражение содержания, они перевернули их отношения с ног на голову: содержание оказалось «мотивировкой» формы, основанием или поводом для особых упражнений с ней. «Дон Кихот» написан не «о» заглавном герое: герой является лишь инструментом для удержания вместе разрозненных фрагментов повествовательных техник. «Скотный двор», с точки зрения формалистов, не был бы аллегорией сталинизма: наоборот, сталинизм просто предоставил удобную возможность для создания аллегории. Из-за этой упрямой настойчивости формалисты заработали от оппонентов свое уничижительное прозвище; и хотя они не отрицали отношений искусства с социальной реальностью, более того, некоторые из них были тесно связаны с большевиками, но при этом провокативно заявляли, что изучать эти отношения — не дело критиков.

Формалисты начали рассматривать литературное произведение как более или менее случайное нагромождение «приемов» и только позже пришли к пониманию приемов как взаимосвязанных элементов или «функций» внутри всеобщей текстуальной системы. «Приемы» включали в себя звук, образную систему, ритм, синтаксис, метр, рифму, повествовательные техники — по сути, все источники формальных литературных элементов. Эти элементы объединяла одна особенность — эффект «остранения» («раз-знакомления»). Спецификой литературного языка, отделявшей его от иных форм дискурса, было то, что он «деформирует» обыденный язык различными способами. Под давлением литературных приемов обычный язык усиливается, конденсируется, искажается, выдвигается, выворачивается наизнанку, встает с ног на голову. Это язык, который «сделали странным», и благодаря этому остранению привычный мир тоже вдруг становится незнакомым. В однообразии повседневной речи наше восприятие и реакции на события утрачивают новизну,

¹³ Брик О. Т.н. «формальный метод» // ЛЕФ. №1. 1923. С. 213. — *Прим. перев.*

притупляются или, как сказали бы формалисты, «автоматизируются». Литература, погружая нас в волнующее осознание языка, освежает эти привычные реакции и делает объекты «ощутимее». Благодаря преодолению рамок языка более напряженным, чем обычно, более осознанным способом мир, содержащийся в языке, ярко обновляется. Поэзия Дж. Мэнли Хопкинса¹⁴ может дать тому простой и наглядный пример. Литературный дискурс остраивает и отчуждает обыденную речь, но, делая это, он парадоксальным образом приводит нас к обладанию более полным и глубоким опытом. Большую часть времени мы дышим воздухом, не сознавая этого, — как и язык, воздух является средой нашего существования. Но, если внезапно произошло его помутнение или заражение, мы вынуждены уделить своему дыханию повышенное внимание, и это может обогатить наш телесный опыт. Мы читаем небрежную записку от друга, не проявляя особого внимания к ее повествовательной структуре, но, если рассказ прерывается и возобновляется, постоянно переключаясь с одного повествовательного уровня на другой, и оттягивает кульминацию, чтобы поддержать нас в подвешенном состоянии, мы начинаем заново обдумывать то, как он структурирован, и от этого вовлеченность только усиливается. Рассказ, как сформулировали бы это формалисты, использует «препятствующие» и «замедляющие» приемы, чтобы удержать наше внимание, и в языке литературы эти техники являются для нас «открытыми». Это заставило Виктора Шкловского едко заметить по поводу «Тристрама Шенди» Лоренса Стерна, романа, так сильно задерживающего собственный сюжет, что тот едва плетется: «самый типичный роман всемирной литературы»¹⁵.

Итак, формалисты рассматривали язык литературы как набор отклонений от нормы, разновидность лингвистического насилия: литература является «особой» разновидностью языка, по контрасту с «обыденным» языком, который мы все используем. Но указание на отклонения предполагает возможность идентификации нормы, от которой при этом отходят. Хотя некоторые оксфордские философы любят понятие «обыденный язык», обыденный язык оксфордских философов имеет мало общего с языком докеров из

¹⁴ Хопкинс, Джерард Мэнли (1844–1889) — английский поэт, стихи которого обладают характерной «скачущей» ритмикой; источником его поэзии послужила древняя саксонская и валлийская поэзия, а также детский фольклор. — *Прим. перев.*

¹⁵ См.: Шкловский В. О теории прозы. М.: 1929. С. 204. — *Прим. перев.*

Глазго. Язык в обеих этих социальных группах используется для любовной переписки совсем не так, как для разговора с местным викарием. Идея о том, что существует один «нормальный» язык, одинаково используемый всеми членами общества, есть иллюзия. Любой конкретный язык состоит из крайне сложного ряда дискурсов, меняющихся в зависимости от класса, места жительства, гендера, общественного положения и тому подобного, поэтому он не может быть четко сведен к единственному однородному лингвистическому сообществу. То, что является нормой для одного, может быть отклонением для другого: слово *ginnel*, означающее «переулок», может казаться поэтичным в Брайтоне и оставаться самым обычным словом в Барнсли. Даже самый «прозаический» текст XV века может звучать сегодня крайне «поэтично» благодаря своей архаичности. Если бы мы столкнулись с изолированными остатками письменности некой давно погибшей цивилизации, мы не смогли бы сказать, «поэзия» ли это, просто просмотрев их, пока мы бы не обнаружили «обыденный» для этого общества дискурс. И даже если бы дальнейшие поиски привели к выводу, что перед нами «отклонение», это бы не доказывало «поэтичности» текста, так как не все лингвистические отклонения от нормы поэтичны — взять, скажем, сленг. Мы бы не смогли утверждать, просто взглянув на текст, что это отрывок «реалистической» литературы, не имея дополнительной информации о его функционировании как письменного отрывка в обществе, о котором идет речь.

Нельзя сказать, что русские формалисты не осознавали всего этого. Они понимали, что норма и отклонения от нее меняются от одного социального или исторического контекста к другому — и что «поэзия» при таком подходе зависит от положения читателя. То, что фрагмент языка является «остраненным», еще не гарантирует того, что он останется таким всегда и везде; он остранин только относительно определенного нормативного лингвистического фона, и если этот фон изменится, то письмо может перестать восприниматься в качестве «литературного». Если все вокруг употребляют фразы вроде «строгая невеста тишины» в обычных застольных беседах, такой тип речи может перестать быть поэтическим. Иными словами, для формалистов «литературность» была функцией *дифференциальных* отношений между разными видами дискурсов, она не была раз и навсегда данным качеством. Формалисты не дали определение «литературности» — специального употребления языка, которое может быть обнаружено не только в «литературных» текстах, но и во многих других условиях. Каждому, кто считает, что

литература может быть определена через такие особые отношения с языком, придется принять тот факт, что речь в Манчестере более метафорична, чем у Марвелла. Нет «литературного» приема — метонимии, синекдохи, литоты, хиазма и так далее, — который не использовался бы достаточно интенсивно в повседневной речи.

И все же формалисты считали «остранение» сущностью литературы. Они релятивизировали такое использование языка, увидев в нем причину отличий одной разновидности речи от другой. Но давайте представим, будто я услышал, как кто-то заметил за соседним столиком в пабе: «У вас такой четкий почерк!». Был это язык литературы или нет? Неоспоримо, что перед нами язык литературы, поскольку фраза взята из романа Кнута Гамсуна «Голод». Но как я узнаю, что это литература? В конечном счете она не обращает на себя внимания как на особый вербальный акт. Одним из ответов на вопрос о том, как я узнаю, что передо мной литература, может быть то, что фраза взята из известного мне романа. Это часть текста, который я читал как «вымысел», который заявляет о себе как о «романе», который может рассматриваться в университетском курсе литературы — и так далее. *Контекст* подсказывает мне, что это литература. Но сам язык не обладает неотъемлемыми свойствами или качествами, которые могли бы отличить этот отрывок от других разновидностей дискурса, и можно произнести эти слова в пабе, не вызвав восхищения их литературной искусностью. Мыслить литературу как формалисты значит мыслить ее как *поэзию*. Важно, что, когда формалисты начали рассматривать прозу, они часто просто переносили на нее техники, которые применяли к поэзии. Но о литературе часто судят не только лишь как о поэзии — например, видят реалистический или натуралистический тип письма, никак себя металингвистически не осознающий и себя демонстративно никак не проявляющий. Люди находят иную манеру письма «изящной», потому что она не привлекает к себе чрезмерного внимания; они восхищаются ее лаконичной ясностью или стилевой уравновешенностью. А как насчет шуток, футбольных кричалок, слоганов, газетных заголовков, рекламных объявлений, которые зачастую словесно яркие, но обычно не рассматриваются как литература?

Другая проблема, связанная с «остранением», заключается в том, что не существует такой манеры письма, которая не могла бы, при достаточной изобретательности, быть прочитана как «остраненная». Если говорить о прозе, подойдет иногда встречаемое в лондонском метро объявление: «На эскалаторе возьмите собаку на ру-

ки» («Dogs must be carried on the escalator»). Возможно, оно не столь точно, как кажется на первый взгляд: значит ли оно, что вы *должны* взять на эскалатор собаку? Пустят ли вас на эскалатор, если вы не сможете найти беспризорную дворнягу, чтобы сжимать ее в руках, поднимаясь вверх? Многие очевидно прямые предупреждения могут вызвать неясность в понимании, как, например, «Не класть в корзину» или британский дорожный знак «Выезд» для калифорнийца¹⁶. Но даже если мы оставим в стороне проблему двусмысленности, очевидно, что объявление в метро может быть прочитано как литературный текст. Кто-то может увлечься внезапным грозным стаккато первых тяжеловесных односложных слов («Dogs must be»), следить за изменениями в своем сознании, когда оно доходит до двусмысленного «возьмите» и пронзается мыслями о помощи увечным псам, и, возможно, даже обнаружить, что сами ритм и интонация слова «эскалатор» подражают вращению, движению вверх и вниз. Все это может казаться весьма бесплодным занятием, но оно не более бесплодно, чем стремление услышать звук нанесенного удара и свист рапиры в каком-нибудь поэтическом описании дуэли. Во всяком случае, этот пример имеет то преимущество, что он предполагает: вопрос о «литературе» — это не только вопрос о том, что слова делают с людьми, но и о том, что люди делают со словами.

Но даже если кто-то и прочитал объявление таким странным образом, это будет означать, что он прочел его как поэзию, а она лишь часть того, что обычно понимают под литературой. Поэтому давайте рассмотрим другой способ неправильного истолкования знака, который может слегка продвинуть нас в верном направлении. Представьте себе подгулявшего пьяного, перегнувшегося через поручень эскалатора и уже несколько минут читающего это объявление, напрягая все свое внимание, а затем бормочущего себе под нос: «Как это верно!» Какая здесь ошибка? Фактически, пьяный принимает знак за некое общее, даже вселенское означающее. Обращаясь к определенным правилам чтения слов, он высвобождает их из непосредственного контекста и обобщает в ущерб утилитарному замыслу, расширяя и, быть может, углубляя смысл. Это как раз та операция, что люди называют литературой. Когда поэт говорит нам, что его любовь похожа на красную розу, мы знаем, что, поскольку он облакает это утверждение в ритм,

¹⁶ «Way out» на американском сленге значит «клевый», «экстравагантный», «ультрамодный», а также «находящийся под действием наркотических веществ». — *Прим. перев.*

с нашей стороны не предполагается вопрос, действительно ли его возлюбленная по какой-то странной причине кажется ему похожей на розу. Он говорит нам нечто о женщинах и любви в целом. Итак, мы можем сказать, что литература является «непрагматическим» дискурсом: в отличие от учебников по биологии и записок молочнику, она не служит никакой непосредственной практической цели, но отсылает к общему порядку вещей. Иногда, хотя и не всегда, она может прибегнуть к своеобразному языку, дабы сделать очевидным тот факт, что смысл в *приемах речи* о женщинах вообще, а не о конкретной реальной женщине. Такое внимание к приемам в обход объекта речи иногда приводится как пример того, что под литературой мы подразумеваем язык, ссылающийся сам на себя, говорящий о самом себе.

Однако и с этим способом определения литературы возникают проблемы. Например, для Джорджа Оруэлла было бы большим сюрпризом услышать, что его эссе нужно читать с условием, что обсуждаемые там темы менее важны, чем способы обсуждения. В большинстве произведений, относимых нами к литературе, предполагается, что истинность и практическая значимость сказанного очень важны для общего эффекта. Но даже если рассматривать «непрагматичность» дискурса как часть того, что подразумевается под литературой, из такого «определения» следует, что литература не может быть «объективно» определена. Это отдаёт определение литературы на откуп тому, как кому-то вздумается ее читать, а не к характеру читаемого. Есть определенные разновидности сочинительства — стихи, пьесы, романы, — которые явно замышлялись как «непрагматические», но нет гарантий, что они будут прочитаны именно таким образом. Я могу много раз перечитывать описание Римской империи Гиббоном не из-за того, что я настолько заблуждаюсь, чтобы верить в достоверность его сведений о Древнем Риме, но из-за того, что я люблю стиль прозы Гиббона или наслаждаюсь картинами человеческого падения, каков бы ни был их исторический источник. Но я могу читать стихотворение Роберта Бернса только потому, что мне, как и японскому садоводу, неясно, росли ли красные розы в Британии XVIII века. Скажут, что это не литературное чтение, но читаю ли я эссе Оруэлла как литературу, только если обобщаю то, что он говорит о гражданской войне в Испании, в некое абсолютное высказывание о человеческой жизни? Действительно, многие произведения, изучающиеся в университетах как литература, были созданы, чтобы читаться как литература, но правда и то, что многие из них создавались без этой установки.

Текст может начать свою жизнь как исторический или философский, а затем быть классифицирован как литературный. Или выйти как литературный, а позднее превратиться лишь в археологическую ценность. Некоторые тексты рождаются литературными, другие достигают литературности, у третьих литературность положена в основу. В этом смысле воспитание может означать куда больше, чем рождение. Дело ведь не в том, откуда вы, а в том, как люди к вам относятся. Если они решили отнести вас к литературе, значит, так оно и есть, безотносительно к тому, что вы сами думаете о своем месте.

В этом смысле можно думать о литературе не столько как о некоем неотъемлемом свойстве или наборе свойств, проявляемых через конкретные разновидности письма за все время существования литературы, от «Беовульфа» до Вирджинии Вулф, сколько как о совокупности способов, которыми люди *относятся* к письму. Было бы непросто выделить из всего, что по разным основаниям называли «литературой», некий постоянный набор всегда присущих ей особенностей. Это было бы так же трудно, как попытка выделить единственное отличительное свойство, объединяющее все игры. Не существует «сущности» литературы, которая проявлялась бы всегда. Любая частица письма может быть прочитана «непрагматически», если в этом состоит чтение текста как литературного произведения, точно так же как и любое сочинение может быть прочитано «поэтически». Если я изучаю расписание поездов не для того, чтобы понять схему железнодорожного сообщения, но чтобы стимулировать мои собственные общие раздумья о скорости и запутанности современного существования, то можно сказать, что я читаю его как произведение литературы. Джон Эллис указывал, что термин «литература» используют так же, как и слово «сорняк»: сорняк — это не конкретная разновидность растения, а любое растение, которое садовник по каким-то причинам не хочет видеть в своем саду¹⁷. Возможно, «литература» означает нечто противоположное: любую разновидность письма, которую кто-то высоко оценивает по какой-то причине. Как могли бы сказать философы, «литература» и «сорняк» — это скорее *функциональные*, чем *онтологические* термины: они говорят нам о наших действиях, а не о постоянном бытии вещей. Они говорят нам о роли текста или чертополоха в социальном контексте, их отношениях с окружающей действительностью и отли-

¹⁷ Ellis J. M. The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis. Berkeley, 1974. P. 37–42.

чиях от нее, способах их функционирования, целях, в которых они могут использоваться, человеческих практиках, сосредоточенных вокруг них. «Литература» при таком взгляде становится чисто формальной вещью, примером определения с пустым объемом. Даже если мы настаиваем, что это непрагматическое отношение к языку, мы все еще не достигаем «сути» литературы, так как это же характерно и для таких языковых практик, как шутки. В любом случае далеко не ясно, как мы можем четко разделить понятия «практических» и «непрактических» способов отношения к языку. Чтение романа для собственного удовольствия явно отличается от чтения дорожных знаков для получения информации, но как насчет чтения учебника по биологии с целью развить умственные способности? Это «прагматическое» обращение к языку или нет? Во многих обществах «литература» несет практические функции, например религиозную. Резкое отличие «практического» и «непрактического» возможно лишь в таких обществах, как наше, где литература утратила свои практические функции. Нам могут предложить в качестве общего определения чувство «литературного», которое на самом деле имеет историческую специфику.

В общем, мы так и не раскрыли секрета, почему Лэм, Маколей и Милль относятся к литературе, а Бентам, Маркс и Дарвин — нет, по большому счету. Возможно, самый простой ответ состоит в том, что первые три примера относятся к «изящной словесности», а последние три — нет. Этот ответ имеет недостаток — он в значительной степени неверен, по крайней мере, на мой взгляд, — но у него есть и преимущество: он предполагает, что для многих людей термин «литература» относится к сочинениям, которые они считают *хорошими*. Очевидным кажется возразить, что если бы это было совершенно справедливо, не существовало бы «плохой литературы». Я могу считать Лэма и Маколея переоцененными, но это не обязательно значит, что я перестаю относить их к литературе. Вы можете считать Раймонда Чандлера «хорошим в своем деле», но не в литературе. С другой стороны, если бы Маколей действительно был плохим писателем — если бы у него совсем не было способностей в грамматике и его не интересовало ничего, кроме белых мышей, — тогда его деятельность могли бы вовсе не называть литературой, даже плохой. Оценочные суждения играют не последнюю роль при определении, литература перед нами или нет — не обязательно в том смысле, что сочинение, чтобы стать литературой, должно быть «стилистически изящным»; но ему приходится быть *чем-то вроде* того, что оценивается как изящное: перед нами может

оказаться плохой образец в целом высоко оцениваемой формы. Никто никогда не сказал бы, что автобусный билет является примером низкой литературы, но так можно оценить литературу Эрнста Доусона¹⁸. Понятие «изящный стиль» при таком подходе очень неоднозначно: оно указывает на высоко оцениваемую манеру письма, но не обязательно объясняет вам, какой конкретный ее образец «хорош».

С такой оговоркой предположение, что «литература» является высоко оцениваемым видом письма, многое разъясняет. Но из него следует весьма сокрушительный вывод. Оно означает, что мы можем расстаться раз и навсегда с иллюзией, что категория «литературы» «объективна» в том смысле, что она навсегда дана и неизменна. Литературой может быть все, что угодно, и все, что оценивается как непреложное и несомненное — Шекспир, например, — может перестать быть литературой. Любое убеждение в том, что изучение литературы — это изучение устойчивой, хорошо поддающейся определению данности, подобно тому как энтомология — это изучение насекомых, может быть оставлено как химера. Некоторые виды вымысла являются литературой, некоторые — нет; некоторые виды литературы связаны с вымыслом, другие — нет. Бывает литература, занятая рефлексией над языком, а некоторая весьма отточенная риторика не является литературой. Литературы как набора работ с гарантированной и неотчуждаемой ценностью, отличающегося конкретными неотъемлемыми свойствами, не существует. Поэтому впредь, когда я использую в этой книге слова «литературный» и «литература», я мысленно зачеркиваю их, чтобы показать, что эти термины в действительности не работают, но на данный момент у нас нет ничего лучшего.

Причина, по которой это следует из определения литературы как феномена высокой ценности, состоит в том, что перед нами не устойчивая сущность, так как оценочные суждения печально известны своей изменчивостью. «Времена меняются, ценности — нет», — гласит слоган, любимый ежедневными газетами, как будто мы все еще верим в необходимость уничтожения слабых младенцев и использования умственно отсталых на ярмарочных представлениях. Точно так же, как люди могут рассматривать одно произведение как философское в одном веке и как литературное в другом — и наоборот, они могут и изменить свое мнение относительно произведения, ранее считавшегося ценным. Они могут даже поменять

¹⁸ Доусон Эрнст (1867–1900) — английский поэт-декадент. — *Прим. перев.*

отношение к основаниям, по которым судят, что ценно, а что нет. Это, как я предполагаю, не обязательно значит, что они будут избегать именовать литературой произведение, которое стали считать низким: его могут все еще называть литературой, приблизительно имея в виду то, что оно принадлежит к тому *типу* письма, который в целом обладает ценностью. Но это значит, что так называемый литературный канон, незыблемая «великая традиция» «национальной литературы» должна быть осознана как *конструкт*, сформированный конкретными людьми в силу конкретных обстоятельств в определенное время. Не существует литературного произведения или традиции, которые обладали бы ценностью *сами по себе*, безотносительно к тому, что кто-то мог высказать или собирается высказать о них. «Ценность» является изменчивым условием: она означает то, что ценно для конкретных людей в специфических ситуациях, в зависимости от особых критериев и в свете определенных целей. Поэтому вполне вероятно, что, при условии достаточно глубоких изменений нашей истории, мы можем в будущем прийти к обществу, которое не сможет получить от Шекспира ничего полезного. Его произведения могут оказаться отчаянно чуждыми, передающими образ мышления и чувствования, который такое общество находило бы ограниченным и бесполезным. В подобной ситуации Шекспир был бы не более ценен, чем современные граффити. И хотя многие люди сочли бы такое общество трагически обделенным, мне кажется чересчур догматичным не вообразить той возможности, что оно может возникнуть скорее как следствие общего человеческого усовершенствования. Карл Маркс был озадачен вопросом, почему древнегреческое искусство осталось в памяти как «вечная красота», несмотря на то, что социальные условия, которые его создали, давно остались в прошлом. Но откуда мы можем знать, пока история не подошла к концу, что оно останется «вечно» прекрасным? Давайте представим себе, что благодаря некоему искусному археологическому исследованию мы узнали гораздо больше о том, что древнегреческая трагедия на самом деле значила для своей первоначальной публики, поняли, что тогдашнее восприятие полностью отличалось от нашего, и начали вновь перечитывать пьесы в свете этого более глубокого знания. Возможным результатом могло бы стать то, что мы перестали бы ими наслаждаться. Мы могли бы обнаружить, что ранее наслаждались ими из-за неосознанного восприятия в свете наших собственных представлений. Как только это перестанет быть возможным, драма может утратить для нас всю свою былую важность.

То, что мы всегда интерпретируем литературные произведения до некоторой степени в свете наших собственных забот — более того, что бы мы ни делали, мы никогда не можем вполне освободиться от этих наших забот, — может быть причиной, по которой конкретные произведения кажутся сохраняющими свою ценность на протяжении столетий. Вполне возможно, конечно, что это показывает, что мы разделяем с произведением его проблемы; но это может также говорить о том, что люди никогда не оценивают «то же самое» произведение, даже если они сами уверены в обратном. «Наш» Гомер не идентичен средневековому, как и «наш» Шекспир не идентичен Шекспиру его современников. Вернее, эти различные исторические периоды создали «иных» Гомера и Шекспира для собственных нужд и нашли в их текстах элементы для возведения в ценность или обесценивания, которые не обязательно будут совпадать. Иными словами, все литературные произведения бесосознательно «переписываются» всеми обществами, которые их читают; и не существует чтения, которое не было бы одновременно и «переписыванием». Ни одна расхожая оценка любого произведения не может быть просто распространена на новые группы людей без того, чтобы оказаться измененной, а возможно, и стать совершенно неузнаваемой в этом процессе. Здесь кроется одна из причин, почему то, что считают литературой, — дело весьма нестабильное.

Я не имею в виду, что оно неустойчиво из-за «субъективности» ценностных суждений. С этой точки зрения, мир делится на жесткие «внешние» факты, такие, как существование Гранд Сентрал Стэйшн, и произвольные «внутренние» суждения, например: кто-то любит бананы или считает, что тон стихотворения Йейтса меняется от защитного хамства до зловещей жизнерадостной покорности. Факты являются общими и неоспоримыми, ценности — частными и произвольными. Существует очевидная разница между изложением фактов — таких, как «Этот собор был построен в 1612 году», и регистрацией суждений — таких, как «Этот собор представляет собой прекрасный образец архитектуры барокко». Но представьте, что я делаю первое утверждение, показывая заграничной гостье Англию, и нахожу, что это ее весьма озадачило. Для чего, может спросить она, вы называете мне дату сооружения всех этих зданий? Как это связано с их происхождением? В обществе, в котором я живу, могла бы продолжить моя гостья, мы не учитываем такие вещи: мы классифицируем наши здания в зависимости от того, куда они смотрят — на северо-запад или на юго-восток. Это могло

бы продемонстрировать часть бессознательной системы ценностных суждений, которые лежат в основе моих собственных описательных утверждений. Такие суждения не обязательно принимают форму «Этот собор представляет собой прекрасный образец архитектуры барокко», но они, тем не менее, дают оценку, и ни одно высказывание о фактах, сделанное мной, не спасет их от этого. Заявления, касающиеся фактов, остаются, в конце концов, *заявлениями* и поэтому предполагают определенное количество остающихся под вопросом суждений: что это заявление имеет большую ценность, чем другие, что я тот человек, который имеет право делать подобные заявления и, возможно, может гарантировать их истинность, что вы человек, стоящий того, чтобы его услышать, что в этом заявлении есть нечто полезное — и так далее. Разговор в пабе может отлично передавать информацию, но к такому диалогу всегда примешивается сильный элемент того, что лингвисты называют «фатическим» общением, где важным становится акт коммуникации сам по себе. Болтая с вами о погоде, я также сигнализирую, что забочусь о поддержании разговора, поскольку он для меня полезен, что я считаю вас достойным собеседником, что я отнюдь не асоциален и не собираюсь сейчас детально критиковать вашу внешность.

В этом смысле не существует возможности совершенно беспристрастного высказывания. Так уж получилось, что фраза о том, когда был построен собор, в нашей культуре более беспристрастна, чем выражение мнения о красотах его архитектуры, но можно представить себе ситуацию, в которой первое заявление было бы более нагружено в плане оценки, чем второе. Возможно, слова «барочный» и «великолепный» уже подошли к тому, чтобы стать более или менее синонимичными, но какой-то упрямый рудимент в нас продолжает цепляться за веру в то, что дата постройки важна, и мое утверждение — зашифрованный способ обнаружить эту привязанность. Все наши описательные утверждения часто говорят о скрытой сети оценочных категорий, и, кроме того, без этих категорий мы совсем ничего не смогли бы сказать друг другу. Это не значит, что у нас есть нечто, называемое фактическим знанием, которое может затем быть искажено частными интересами и суждениями, хотя такое тоже возможно. Это, помимо прочего, говорит о том, что без частных интересов у нас попросту не было бы никакого знания, так как не было бы причин для беспокойства о том, чтобы что-то узнать. Интересы *конституируют* и само наше знание, а не только предрассудки, угрожающие ему. Требование того, что-

бы знание было «свободным от оценки», само по себе является оценочным суждением.

Очень может быть, что любовь к бананам является просто личным делом, хотя на самом деле это спорно. Анализ моих кулинарных предпочтений, вероятно, обнаружил бы, насколько глубоко они соотносятся с определенным опытом, касающимся моего формирования в детстве, моих отношений с родителями, родными братьями и сестрами и многими другими культурными факторами, которые столь же общественны и «объективны», как и железнодорожные станции. Это еще более верно в отношении фундаментальной структуры убеждений и склонностей, которые создают меня как члена конкретного сообщества, — таких, как убежденность в том, что необходимо следить за здоровьем, что различия сексуальных ролей коренятся в биологии человека или что человеческие существа важнее крокодилов. Мы можем соглашаться с этим или нет, но это возможно лишь благодаря тому, что определенные «глубокие» способы видения и оценки мира ограничены нашей социальной жизнью и не могут быть изменены без трансформации этой жизни. Никто жестоко не накажет меня за нелюбовь к отдельным стихам Джона Донна, но если я оспариваю сам факт принадлежности Донна к литературе, то в определенных обстоятельствах я рискую потерять свою работу. Я свободен голосовать за лейбористов или консерваторов, но если я попытаюсь действовать в соответствии с убеждением, что сам этот выбор лишь маскирует более глубокий предрассудок — что смысл демократии ограничивается галочкой в бюллетене раз в несколько лет, — то в определенных не совсем обычных обстоятельствах я могу закончить свои дни в тюрьме.

Структура ценностей, по большей части скрытая, формирующая нас и лежащая в основе наших фактических утверждений, является частью того, что подразумевают под «идеологией». Я подразумеваю под «идеологией» — приблизительно — способы, которыми то, что мы говорим и во что верим, соотносится с властной структурой и властными отношениями в обществе, где мы живем. Это следует из такого самого общего понимания идеологии, согласно которому не все наши основные суждения и категории правильно называть идеологическими. В нас глубоко укоренено представление о нас самих, движущихся вперед в будущее (а найдется по крайней мере одно другое общество, которое считает, что «пятится в будущее»), но даже если этот способ восприятия *может* быть значимо связан с властной структурой нашего общества, то не обяза-

тельно всегда и везде. Я не подразумеваю под идеологией просто глубоко скрытые, часто подсознательные убеждения, разделяемые людьми. Я имею в виду более конкретные схемы восприятия, оценки, понимания и убеждения, которые имеют некоторое отношение к поддержанию и воспроизведению социальной власти. То, что эти убеждения ни в коем случае не являются только личными «заскоками», может быть проиллюстрировано литературным примером.

В своем знаменитом исследовании «Практическая критика» (1929) кембриджский критик А. А. Ричардс хотел продемонстрировать лишь то, как прихотливы и субъективны суждения о литературных достоинствах произведений. Он давал своим студентам несколько стихотворений без указания заглавий и имен авторов и просил дать им оценку. Конечные суждения, как хорошо известно, были очень разными: осывященные веками поэты были обесценены, а малоизвестные авторы чествовались. С моей точки зрения, однако, один из самых интересных аспектов этого опыта, явно оставшийся незамеченным для самого Ричардса, состоял в том, как жестко совокупность бессознательных оценок влияла на конкретные различия во взглядах. Читая мнения студентов Ричардса о литературных произведениях, поражаешься тому, как они, не задумываясь, следуют традициям восприятия и интерпретации, определяющим, чем для них может быть литература, какие предположения надлежит делать относительно стихов и чего от этих стихов ожидать. Ничего удивительного: все участники эксперимента были, по-видимому, молодыми белыми людьми из высшего класса или верхушки среднего, получившими частное образование в Англии 20-х годов, и то, как они реагировали на стихи, зависело от куда большего, чем просто «литературные» факторы. Их критические суждения были тесно переплетены с их жизненными установками и взглядами. Это не повод для упрека: не существует какого-то «чистого» литературного критического суждения или интерпретации. Если кого-то и можно здесь упрекнуть, так это самого Ричардса, который как молодой белый мужчина из верхушки среднего класса, кембриджский профессор, не смог объективировать контекст интересов, по большей части присущих и ему самому, и поэтому не смог до конца понять, что частные, «субъективные» различия в оценках произведения находятся в рамках социально структурированных способов восприятия мира.

Если не получается рассматривать литературу как «объективную» описательную категорию, то нельзя сказать и того, что это лишь прихотливый выбор каждого из нас — что считать литерату-

рой. В подобных суждениях нет ничего прихотливого: они коренятся в глубинных структурах убеждений, которые, по всей видимости, непоколебимы, как Эмпайр Стейт Билдинг. Но мы обнаружили не только то, что литературы для филолога не существует в том смысле, в котором существуют насекомые для энтомолога, а ценностные суждения, которыми она создается, исторически изменчивы, но и то, что сами эти суждения вступают в близкие отношения с общественными идеологиями. Они в итоге отсылают нас не просто к личному вкусу, но к положениям, через которые одни социальные группы используют другие и поддерживают свою власть над ними. Если сказанное кажется слишком далеко идущим утверждением, вопросом моих личных предубеждений, можно проверить его на примере становления английской «словесности».

СТАНОВЛЕНИЕ АНГЛИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Представление о литературе в Англии XVIII века не было ограничено, как это бывает сегодня, идеей «творческого», или «образного» письма. Термин «литература» покрывал весь корпус создаваемых в обществе текстов: тексты по философии и истории, размышления и письма входили в него на тех же правах, что и стихи. Произведение считалось «литературным» не за счет того, что жижделось на вымысле — XVIII век серьезно сомневался в том, была ли новомодная форма романа в полной мере литературой, — но за счет своего соответствия определенным стандартам «изящной словесности». Иными словами, критерий того, что считать литературой, был откровенно идеологичен: письмо, воплощавшее ценности и «вкусы» определенного класса общества, квалифицировалось как литература, в то время как уличная песня или народный романс, а возможно даже и драма, к ней не относились. На этом отрезке истории смысловая нагруженность понятия литературы представлялась самоочевидной.

Однако в XVIII веке литература была не просто «воплощением» определенных социальных ценностей — она была жизненно важным инструментом для их более глубокого внедрения и более широкого распространения. Англия XVIII века вышла из кровавой гражданской войны предыдущего столетия, в которой классы ухватили друг друга за глотки, поколебленной, но целой, и в стремлении восстановить пошатнувшийся социальный порядок ключевыми понятиями стали неоклассицистские представления о Разуме, Природе, порядке и приличиях, воплощенные в искусстве. Когда возникла нужда вовлечь средний класс, становившийся все более могущественным, но еще остававшийся довольно рыхлым духовно, в союз с правящей аристократией, чтобы распространять в обществе изящные манеры, привычки «надлежащего» вкуса и общие культурные стандарты, литература приобрела новое значение. Она вобрала в себя все идеологические институты: периодические издания, кофейни, трактаты по общественному устройству и эстетике, про-

поведи, классические переводы, справочники хороших манер. Литература не была делом «чувственного опыта», «личного отношения» или «уникальности воображения»: эти понятия, в наши дни неотделимые от самой идеи «литературы», не особо брались в расчет при Генри Филдинге.

Близкие к нашим представления о литературе начали развиваться только во время, называемое нами «периодом романтизма». Современное значение слова «литература» возникает лишь в XIX веке. Литература в этом смысле является недавним с исторической точки зрения явлением: она была создана где-то на рубеже XVIII столетия и показалась бы крайне странной Чосеру или даже Поупу. Поначалу понимание категории литературы было сужено до так называемого творческого, или фиктивного произведения. Последние десятилетия XVIII века являют новую классификацию и разграничение высказываний, радикальное преобразование того, что мы могли бы назвать «дискурсивной формацией» английского общества. Само слово «поэзия» теперь означало нечто большее, чем стихотворную форму: с момента создания «Защиты поэзии» Шелли¹ (1821) оно указывало на идею творческого начала в человеке, которое находилось в радикальном противоречии с практической идеологией раннеиндустриальной капиталистической Англии. Конечно, различие между «фактическим» и «образным» типом письма было осознано давно: слово «поэзия» традиционно связывалось с вымыслом, и Филип Сидни выступил с яркой защитой такого представления в своей «Защите поэзии»². Но в эпоху романтизма литература стала практически синонимична слову «воображение»:

¹ Эстетический трактат поэта Перси Биши Шелли, в котором он противопоставляет разум и рассудочность воображению, считая, что воображение — это более высокая ступень постижения действительности. «Рассуждение — это перечисление уже известных величин; воображение — это их оценка, по отдельности и в целом. Рассуждение учитывает различия, а воображение — то, что в них есть общего. Рассуждение относится к воображению, как оружие к субъекту, как тело к духу, как отражение к сущности». (Перевод З. Александровой. Цит. по изд.: Шелли П. Б. Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драммы. Философские этюды. М., 1998.) — *Прим. перев.*

² Эстетический манифест Филипа Сидни — английского поэта и литературного теоретика елизаветинской эпохи — во многом повлиял на трактат Шелли. Сидни пишет о «высоком» предназначении литературы — воспитать нравственную, духовно совершенную личность, высоко оценивает роль поэта как проводника эстетических идеалов. — *Прим. перев.*

рассказ о том, чего никогда не происходило, гораздо сильнее волновал душу и был более ценным, чем описание Бирмингема или циркуляции крови. Слово *imaginative* включает в себя неясный намек на это отношение: оно связано не только с описательным термином «воображаемый», означающим «отсутствующий в действительности», но также, конечно, и с оценочным термином, означающим «находчивый» или «провидческий».

Так как все мы «постромантики» — в том смысле, что являемся скорее порождением этой эпохи, чем ее убежденными последователями, — нам трудно увидеть всю тогдашнюю странность этой особой исторической идеи. Но ясно, что такой она виделась большинству английских писателей, чье «образное видение» мы сегодня благоговейно превозносим над простой «прозаической» речью тех, кто не может найти более волнующего объекта для письма, чем пандемия чумы в Европе в середине XIV в. или варшавское гетто. Именно в романтический период описательный термин «проза» начал приобретать негативное значение будничности, скуки, унылости. Если то, чего не существует, стало привлекательней реально, если поэзия или воображение имеют преимущество над прозой и «голыми фактами», то вполне можно утверждать, что это говорит нам нечто значимое об обществе, в котором жили романтики.

Рассматриваемый период был революционным: в Америке и Франции старые колониальные или феодальные режимы были свергнуты в результате восстания буржуазии, а Англия, вследствие гигантских доходов, полученных от работорговли XVIII века, и полного контроля над морями, достигла стартовой точки экономического взлета, благодаря которому она стала первым индустриальным капиталистическим государством. Но утопические надежды и живые силы, высвобожденные этими революциями, вступили в трагическое противостояние с грубой реальностью новых буржуазных режимов. В Англии дремучий мещанский утилитаризм быстро становится доминирующей идеологией промышленного среднего класса, фетишизируя наличную действительность, сводя человеческие отношения к рыночным, отбрасывая искусство как не приносящее дохода украшение. Бесчеловечные порядки раннего промышленного капитализма разрушают все сообщества, превращают человеческую жизнь в наемное рабство, усиливают отчуждение труда недавно возникшего рабочего класса и принимают в расчет только то, что может быть превращено в рыночный товар. Так как рабочий класс отвечал на это угнетение активным протестом, а тревожные воспоминания о революции на другом берегу Ла Ман-

ша все еще неотступно преследовали правителей и по эту его сторону, английское государство отреагировало жестокими репрессиями, прокатившимися по всей территории Англии. Эти репрессии захватили часть эпохи романтизма, во время которой Англия по сути превратилась в полицейское государство³.

Перед лицом этих сил в предпочтении, отдаваемом романтиками «творческому воображению», можно увидеть нечто большее, нежели тщетный эскапизм. Напротив, «литература» теперь стала одним из тех немногих приютов, где прославлялись и укреплялись творческие ценности, утраченные английским обществом под воздействием промышленного капитализма. «Творческое воображение» может быть представлено в виде неотчужденного труда; интуитивное, трансцендентальное измерение поэтического сознания способно обеспечить живую критику тех рационалистических и эмпирических идеологий, которые подчинены «фактам». Само литературное произведение начинает рассматриваться как таинственное органическое единство в противоположность фрагментированному индивидуализму капиталистического рынка: произведение «спонтанно», а не просчитано рационально; это творчество, а не механика. Слово «поэзия» больше не относится просто к внешней форме письма — оно обладает теперь глубокими социальными, политическими и философскими значениями, и при его звуке правящий класс буквально вынужден хвататься за оружие. Литература стала целой альтернативной идеологией, и само «воображение», как у Блейка и Шелли, становится политической силой. Его задача — изменить общество во имя жизненных сил и ценностей, воплощенных в искусстве. Большинство крупных поэтов романтизма сами были политическими активистами, сознавая, что литература и общественные взгляды скорее дополняют друг друга, чем находятся в противостоянии.

Мы уже можем обнаружить в этом литературном радикализме зачатки других, более привычных нам предпочтений: установку на независимость и свободу выражения, на его великолепную отстраненность от таких прозаических забот, как прокорм семьи или борьба за политическую справедливость. «Трансцендентальная» природа воображения позволяла не только бросить вызов безжизненному рационализму, но и дать писателю удобную возможность заменить

³ См.: Thompson E. P. *The Making of the English Working Class*. London, 1963; Hobsbawm E. J. *The Age of Revolution*. London, 1977 (Рус. пер.: Хобсбаум Э. *Век Революции*. Ростов н/Д: Феникс, 1999).

самую историю. Действительно, такая оторванность от истории отражает реальную ситуацию романтического автора. Искусство становилось предметом потребления, как и все вокруг, и роль романтического художника оказывалась ненамного большей, чем роль второстепенного товаропроизводителя, и это при всех его риторических притязаниях на роль «представителя» человечества, на то, что он вещает от лица людей и выражает в словах вечные истины. Его существование в обществе, несклонном щедро вознаграждать пророков, становится все более и более маргинальным. Последний пылкий идеализм романтизма был «идеалистичен» именно в отвлеченном смысле этого слова. Лишенный достойного места в общественном движении, которое могло бы реально трансформировать промышленный капитализм в справедливое общество, писатель все больше погружался в уединение собственных творческих помыслов. Представление о справедливом обществе довольно часто оборачивалось возвращением к бесплодной ностальгии по старой «естественной» Англии, времена которой давно прошли. Разрыв между поэтическим восприятием и политической практикой был заметно сокращен во времена Уильяма Морриса⁴, в конце XIX века использовавшего этот романтический гуманизм для дела рабочего класса⁵.

Не случайно в обсуждаемый период возникает современная «эстетика», или «философия искусства». Главным образом от этой эпохи, через произведения Канта, Гегеля, Шиллера, Кольриджа и других, мы унаследовали современные понятия «символ» и «чувственный опыт», «эстетическая гармония» и «особая природа» произведения искусства. Раньше мужчины и женщины писали стихи, ставили пьесы или рисовали картины, исходя из разных целей, в то время как другие по-разному читали их, смотрели и воспринимали. Сейчас же эти конкретные, исторически варьирующие практики были отнесены к особому, таинственному ведомству, известному как «эстетическое», и новое племя эстетиков стремилось обнаружить его глубинные структуры. Это не значит, что такого рода вопросы не ставились ранее, просто отныне они получили новое значение. Предположение, что есть неизменная сущность, осознаваемая как «искусство», или отдельный опыт «красоты» или

⁴ Моррис, Уильям (1834–1896) — английский поэт, художник и архитектор, активный пропагандист социализма. — *Прим. перев.*

⁵ См.: Williams R. Culture and Society. 1780–1950. London, 1958. Особенно — гл. 2, The Romantic Artist.

«прекрасного», было в значительной степени продуктом самого отчуждения искусства от общественной жизни, о котором мы уже говорили. Если литература больше не имеет очевидного назначения — если писатель теперь не привычная фигура при дворе, церкви или аристократическом покровителе, — то можно повернуть это обстоятельство в пользу литературы. Особенность «творческого» письма состояла в том, что оно было восхитительно бесполезно и нацелено само на себя, высокомерно отворачиваясь от низких общественных целей. Потеряв своего высокого покровителя, писатель нашел ему замену в лице поэтики⁶. В самом деле, есть нечто невероятное в том, что «Илиада» была искусством древних греков в том же смысле, как храм был произведением искусства средних веков или произведения Энди Уорхола являются искусством для нас; но воздействие эстетики подавляет эти исторические различия. Искусство выпуталось из материальных практик, общественных отношений и идеологических смыслов, в которых всегда пребывало, и вознеслось на пьедестал как кумир.

В центре эстетической теории в начале XIX века лежало полумистическое учение о символе⁷. Поистине, символ для романтизма становится панацеей от всех невзгод. В нем все конфликты, которые в обыденной жизни воспринимаются как неразрешимые — между субъектом и объектом, общим и частным, чувственным и умозраительным, материальным и духовным, порядком и произволом, — могут волшебным образом разрешиться. Нет ничего удивительного в том, что такие конфликты мучительно ощущались именно в этот период. Вещи в обществе, которое видело в них лишь товары, были безжизненны и вялы — оторванные от человеческого субъекта, производящего или потребляющего их. Частное и общее, казалось, разошлись: сухая рационалистическая философия игнорировала чувственные качества конкретных вещей, тогда как близорукий эмпиризм («официальная» философия английского среднего класса, как и сейчас) не мог рассмотреть за отдельными фрагментами мира хоть сколько-нибудь стройную картину, в которую они могли бы слиться. Живые стихийные силы общественного прогресса необходимо было поощрять, но в то же время сдерживать социальным порядком их потенциальный анархи-

⁶ См.: Tompkins Jane P. The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response // Tompkins Jane P. (ed.). Reader-Response Criticism. Baltimore and London, 1980.

⁷ См.: Kermode F. The Romantic Image. London, 1957.

ческий настрой. А символ смешивает движение и покой, взрывное содержание и организованную форму, сознание и мир. Его материальная форма — среда существования абсолютной духовной истины, понимаемой скорее непосредственно интуитивно, чем с помощью трудоемкого критического анализа. Такой символ доводит до нас эту истину способом, не терпящим возражений: вы или видите ее, или нет. Это — краеугольный камень иррационализма, который препятствует рациональным критическим изысканиям и с тех пор свирепствует в теории литературы. Перед нами была *единая* вещь, и рассматривать ее — разбирать на части, чтобы увидеть, как она работает, — считалось почти таким же богохульством, как стремление проанализировать Святую Троицу. Все части символа произвольно действуют ради общего блага, каждая на своем месте, и потому неудивительно, что символ или литературный артефакт как таковой в течение всего XIX и всего XX века утверждались как идеальная модель самого человеческого общества. Вот если бы только низшие слои общества забыли свое недовольство и сплотились ради всеобщего блага, тогда большинства утомительных волнений удалось бы избежать...

Надеюсь, мне удалось показать, что говорить о «литературе и идеологии» как о двух различных явлениях, между которыми можно найти взаимосвязь, в некотором смысле необязательно. Литература, в том значении этого слова, которое мы приняли, *и есть* идеология. Она состоит в очень близких отношениях с вопросами социальной власти. Но если читатель все еще сомневается, рассказ о том, что произошло с литературой в конце XIX века, можно дополнить и другими более убедительными подробностями.

Если попросить кого-либо дать одно простое объяснение увеличению интереса к английской филологии в конце XIX века, не самым худшим ответом было бы: «из-за краха религии». В викторианский период эта надежная и весьма влиятельная идеология оказалась в глубоком кризисе. Она больше не владела сердцами и умами масс, и под двойным ударом научных открытий и социальных изменений ее когда-то неоспоримая власть рисковала рассеяться. Это чрезвычайно волновало правящий класс викторианской эпохи, ибо религия по множеству причин является эффективной формой идеологического контроля. Как любая успешная идеология, она работает в меньшей степени благодаря открытым концепциям или сформулированным теориям и в большей — благодаря образам, символам, обычаям, ритуалам и мифологии. Она эмоциональна и чувственна, она пускает глубокие корни в челове-

ческое подсознание. И любая общественная идеология, не способная включить в себя глубоко сидящие иррациональные страхи и желания, как это знал уже Т. С. Элиот, долго не протянет. Кроме того, религия способна действовать на любом социальном уровне: если и существует ее доктринальное воплощение, годное для интеллектуальной элиты, то есть и благочестивая разновидность для масс. Это превосходный социальный «цемент», связывающий небожного крестьянина, просвещенного либерала из среднего класса и интеллектуала-теолога. Ее идеологическая сила основана на способности «материализовать» верования как практики: религия делит с людьми их беды и благословляет урожай, а не только абстрактно рассуждает о пресуществлении или о непорочности Девы Марии. Ее основные истины, как и те, что содержатся в литературном символе, удобно скрыты от рационального обозрения и благодаря этому абсолютны в своих притязаниях. В конечном счете религия, по крайней мере ее викторианская форма, оказывает *умифотворяющее* действие, воспитывая смирение и самопожертвование, а также побуждая к созерцательной духовной жизни. Неудивительно, что викторианский правящий класс с особой тревогой смотрел на угрозу разложения этого идеологического дискурса.

Однако, к счастью, под самым носом находился другой замечательно схожий с религией дискурс — а именно английская литература. Джордж Гордон, один из первых оксфордских профессоров английской литературы, отмечал в своей инаугурационной лекции, что «Англия больна и... английская литература должна ее спасти. Церковь (насколько я знаю) в упадке, а общественные меры едва действуют. У английской литературы теперь тройная функция: по-прежнему, я полагаю, просвещать и обучать, но также, и прежде всего, спасти наши души и исцелить Государство»⁸. Слова Гордона повторяли и в нашем веке, но наиболее широкое распространение они получили в викторианской Англии. Поразительная мысль: не будь драматического кризиса идеологии в середине XIX века — и у нас не было бы сегодня такого изобилия антологий с цитатами из Джейн Остин и справочников по Паунду для любителей пускать пыль в глаза. Так как религия постепенно перестала служить «цементом» из основанных на аффектах ценностей и исконной ми-

⁸ Цит. по: Baldick Ch. The Social Mission of English Studies. Oxford, 1981. P. 156 (диссертация на соискание степени доктора философии). Я весьма обязан этому замечательному исследованию, опубликованному как The Social Mission of English Criticism. Oxford, 1983.

фологии, который мог бы скрепить беспокойное классовое общество, то начиная от викторианства и далее «английская словесность» конструируется как предмет, несущий эту идеологическую нагрузку. Ключевой фигурой здесь выступил Мэтью Арнольд, всегда крайне чуткий к нуждам своего класса и располагающе искренний в этой роли. Все общество, как полагает Арнольд, нуждается в скорейшем приобщении к багажу великой античной культуры, что должно помочь облагораживанию «филистерского» среднего класса, показавшего неспособность подкрепить свою политическую и экономическую силу соответствующей богатой и тонкой идеологией. Это можно сделать, позаимствовав кое-что из традиционного стиля аристократии, которая, как трезво понимает Арнольд, перестает быть в Англии господствующим классом, но при этом располагает идеологически необходимыми средствами, которые нужно передать новым хозяевам из средних слоев общества. Государственные элитные школы, связав средний класс с «лучшей отечественной культурой», дадут им «великий и благородный дух, который манеры этих классов не содержат сами по себе в достаточной мере»⁹.

Истинное изящество этого маневра, однако, состояло в эффекте, который он возымеет, контролируя рабочий класс и определяя его статус: «Это серьезное бедствие для нации, когда настрой ее чувств и великолепие духа принижаются и тускнеют. Но бедствие становится серьезнее, если мы осознаем, что средние классы со всей их узостью, грубостью, невежественностью, непривлекательностью их духа и их культуры, почти непременно потерпят неудачу в формировании или поглощении тех масс, что находятся под ними и чьи симпатии в настоящий момент более широки и свободны, чем их. Они наступают, эти массы, жаждущие овладеть миром, чтобы придать более ясный смысл собственной жизни и деятельности. В этом их неудержимое развитие, а их природные учителя и наставники — те, кто непосредственно над ними, средние классы. Если они не смогут заручиться их симпатией или дать им направление, общество окажется перед опасностью анархии»¹⁰.

Арнольд удивительно искренен: нет даже слабой попытки сказать, что обучение рабочего класса должно осуществляться ради его собственного блага или что отношение Арнольда к духовному положению рабочих, по одному из его собственных тонких опреде-

⁹ The Popular Education of France // Super R. H. (ed). Democratic Education. Ann Arbor, 1962. P. 22.

¹⁰ Ibid. P. 26.

лений, по меньшей мере «заинтересованно». Вот еще более подкупающе искренние слова его сторонника в XX веке: ««Откажитесь делиться с детьми рабочих духовным, и они, став взрослыми, потребуют коммунистического передела материального»¹¹. Если не швырнуть массам несколько романов, они могут ответить швырянием камней с баррикад.

Литература по нескольким причинам была подходящим кандидатом для этого идеологического предприятия. В либеральных, «гуманистических» целях она может обеспечить нас действенным противостоянием от политического фанатизма и идеологического экстремизма. Коль скоро литература, как мы знаем, занимается больше универсальными человеческими ценностями, чем такими историческими мелочами, как гражданские войны, угнетение женщин или выселение английских крестьян, она сослужит рабочим хорошую службу в сохранении их жалкого состояния или усилении властного контроля за их жизнями и может даже, при некоторой удаче, помочь рабочим забыть об этих проблемах и вместо этого провести время в высоких размышлениях о вечных истинах и прекрасном. Английская словесность, как определяет викторианское руководство для учителей английского языка, помогает «содействовать симпатии и чувству сплоченности между всеми классами». Другой викторианский писатель говорит о литературе как о двери в безмятежную, ясную область истины, где все могут встретиться и «продолжить свой путь совместно» над «дымом и суетой, шумом и смятением низкой человеческой жизни, состоящей из забот, дел и споров»¹². Литература говорила бы массам о традиции, множестве мыслей и чувств, убеждая их признать, что, кроме их мнения, существует и иная точка зрения, а именно — точка зрения их хозяев. Это передало бы им нравственное богатство буржуазной цивилизации, внушило им почитание успехов среднего класса и — так как чтение по своей сути уединенный, созерцательный процесс — сдержало бы в них любую разрушительную тенденцию к коллективной политической активности. Это внушило бы им чувство гордости за их национальный язык и литературу: если недостаток образования и долгие часы труда мешают им создавать шедевры лично, они могли бы получать удовольствие от мысли, что другие, такие же, как и они, тоже англичане, сделали это. Люди, согласно учебнику по

¹¹ Sampson G. *English for the English* (1921), цит. по: Baldick. P. 153.

¹² Robinson H. G. *On the Use of English Classical Literature in the Work of Education* // *Macmillan's Magazine*. 11. 1860; цит. по: Baldick. P. 103.

английской литературе, написанному в 1891 году, «нуждаются в политической культуре, иными словами, инструкции в том, как они должны относиться к Государству, к своим обязанностям в качестве граждан. Эти чувства им нужно внушать, опираясь на легенды, героические истории и патриотические примеры, приведенные для них живо, пылко и увлекательно»¹³. Более того, все это может быть достигнуто без финансовых издержек и труда, потраченного на обучение масс классике: английская литература должна быть написана на их собственном языке и поэтому доступна, что весьма удобно.

Как и религия, литература изначально действовала через чувства и опыт и благодаря этому замечательно подходила для выполнения идеологической задачи, которую оставила религия. Действительно, к нашему времени литература стала одинаково успешно идентифицировать себя через противопоставление аналитическому мышлению и концептуальным исследованиям: если ученые, философы и политические теоретики обременены скучными дискурсивными поисками, то литературоведы заняли более выигрышную область изучения чувств и опыта. Чей опыт и что за чувства — другой вопрос. Литература со времен Арнольда движется вперед как враг «идеологической догмы», и это притязание удивило бы Данте, Мильтона или Поупа. Истинность или ложность убеждений — скажем, что черные ниже белых — менее важны, чем чувство, которое можно испытать, придерживаясь их. Конечно, сам Арнольд имел убеждения, и, как любой человек, он смотрел на собственные убеждения скорее как на обоснованную позицию, чем как на идеологические догматы. Но даже в этом случае не дело литературы прямо выражать такие убеждения — открыто обсуждать, например, что частная собственность является оплотом свободы. Вместо этого литература должна передавать непреходящие истины, что отвлекает массы от их непосредственных взглядов, возвращает в них дух терпимости и благородства, обеспечивая таким образом безопасность частной собственности. В «Литературе и догме» и «Боге и Библии» Арнольд пытается скрыть досадно догматические элементы христианства под маской поэтического благозвучия, точно так же и пилюлю идеологии среднего класса следует подсахаривать глазурью литературы.

Основанная на «чувственном опыте», природа литературы была идеологически удобна по еще одной причине. «Опыт» — не просто место обитания идеологии, место, где она укоренена наиболее

¹³ Collins J. C. The Study of English Literature, 1891; цит. по: Baldick. P. 100.

прочно; это также литературная форма замещающей самореализации. Если у вас нет денег или свободного времени, чтобы посетить Восток, кроме как, возможно, в роли солдата на службе британского империализма, вы всегда можете получить «опыт» его посещения из вторых рук, читая Конрада или Кипплинга. Да и с точки зрения некоторых теоретиков литературы это путешествие даже более реально, чем настоящая прогулка по Бангкоку. Скучный опыт людских масс, вызванный их социальным положением, может быть пополнен литературой: вместо действий, направленных на изменение этого положения (которые Арнольд, к его чести, проводил более последовательно, чем те, кто стремился унаследовать его титул), вы можете в качестве компенсации реализовать чье-то стремление к более полной жизни, дав ему почитать «Гордость и предубеждение» Джейн Остин.

Кроме того, показательно, что английская словесность как академический предмет была впервые введена не в университетах, а в техникумах, колледжах для рабочих и в циклах лекций для дополнительного образования¹⁴. Английская литература была на самом деле классическим образованием для бедных — способом дать самое дешевое гуманитарное образование тем, кто не входит в узкий круг привилегированных лиц, получающих его в закрытых частных школах и «Оксбридже». Изначально в трудах первопроходцев изучения английской литературы, Ф. Д. Мориса и Чарльза Кингсли, делалась установка на единение общественных классов, воспитание «большого взаимопонимания», внушение национальной гордости и передачу «нравственных ценностей». Последний пункт из этого списка — все еще служащий отличительным признаком изучения литературы в Англии и постоянно оγοрошивающий интеллектуалов из других стран — был обязательной частью идеологической программы. А ведь становление английского литературоведения более или менее соответствовало историческому изменению самого смысла слова «мораль», основными толкователями которого стали Арнольд, Генри Джеймс и Ф. Р. Ливис. Мораль больше не осознавалась как сформулированный кодекс или ясная этическая система — это скорее чувственная поглощенность свойствами жизни как таковой, скрытыми, утонченными деталями человеческого опыта. Иными словами, это можно понять так: старая религиозная идеология утратила свою мощь, и начинают работать более тон-

¹⁴ См.: Gossman L. Literature and Education // New Literary History. Vol. XIII. 2. 1982. P. 341–71, а также Palmer D. J. The Rise of English Studies. London, 1965.

кие связи нравственных ценностей, те, что работают скорее посредством «драматического взаимодействия», чем через непривлекательные абстракции. Поскольку такого рода ценности нигде не подаются столь ярко, как в литературе, принявшей «чувственный опыт» со всей его бесспорной реальностью удара по голове, литература становится не просто служанкой моральной идеологии: она *и есть* моральная идеология современной эпохи, что наиболее наглядно проявляется в творчестве Ф. Р. Ливиса.

Рабочий класс не был единственным угнетенным слоем в викторианском обществе, на который была направлена английская литература. Выполняя указания Королевского комитета, принятые в 1877 году, она должна была призадуматься над подходящими темами для «женщин... и людей второго и третьего сортов... которые становятся школьными наставниками»¹⁵. «Смягчающее» и «облагораживающее» действие английской словесности, термины, время от времени используемые ее ранними теоретиками, согласно существующим гендерным стереотипам наиболее соответствуют женской роли. Становление английской словесности в Англии шло параллельно с постепенным, неохотным расширением доступа женщин к институту высшего образования. А так как литература не приносила дохода и касалась скорее духовной сферы, если сравнивать ее с мужскими *истинно* «академическими» дисциплинами, она казалась удобной для того, чтобы отдать в ней пальму первенства дамам, остававшимся исключенными из науки и профессий. Сэр Артур Квиллер-Кауч, первый профессор английской словесности в Кембриджском университете, начинал, говорят, со слов «Джентльмены!» лекции в зале, наполненном преимущественно женщинами. Хотя современные лекторы-мужчины изменили свои манеры, идеологические условия, которые сделали английскую литературу популярной университетской дисциплиной для женщин, остались прежними.

Однако даже если в занятии литературой и есть нечто женское, с течением времени она все больше приобретала мужские черты. Эпоха академической элиты в английской филологии была также эпохой империализма в Англии. Пока более молодые германский и американский соперники угрожали британскому капитализму и все больше превосходили его, жалкая, унижительная, требующая огромных вложений борьба последнего за горстку заморских территорий, достигшая апогея в 1914 году с началом первой империа-

¹⁵ Цит. по: Gossman. P. 341–342.

листической войны, выявила крайнюю нужду в чувстве национального предназначения и идентичности. Ставку в обучении сделали скорее не на английскую *литературу*, а на *английскую* литературу: на наших великих «национальных поэтов» Шекспира и Мильтона, на чувство естественной национальной традиции и идентичности, к которым новобранец должен приобщиться через чтение литературы. Отчеты образовательных учреждений и официальные исследования обучения английской словесности в этот период и в начале XX века были пронизаны ностальгическими отсылками к «естественному» обществу елизаветинской Англии, в котором в театре Шекспира встречались благородные зрители и те, кто сидел на дешевых местах, и которое все еще можно возродить в наши дни. Не случайно автором одного из самых влиятельных правительственных отчетов в этой области, «Преподавание английского в Англии» (1921), был не кто иной, как сэр Генри Ньюболт, главный ура-патриотический поэт и автор бессмертных строк: «Держись! Дерзай! Веди игру!» Крис Болдик указал на важность введения литературы в качестве экзамена на государственную службу в викторианскую эпоху: вооруженные этой удобно упакованной версией культурного богатства, слуги британского империализма могут идти за море, уверенные в чувстве своей национальной идентичности, и демонстрировать свое культурное превосходство к зависти жителей колоний¹⁶.

Английская литература, предмет для женщин, рабочих и угнетателей коренного населения колоний, довольно долго брала бастионы власти правящего класса в Оксфорде и Кембридже. Английская словесность в качестве учебного предмета была выскочкой, занятием для дилетанта, едва ли способным соревноваться на равных со строгостью классических языков и философии. Каждый английский джентльмен в свободное время в любом случае читает любимую литературу — зачем же превращать ее в предмет научного изучения? Свирепые бои в арьергарде против этого удручающе дилетантского предмета велись одновременно в обоих старейших университетах: особенность академического предмета состоит в том, что его основные положения можно проверить, а так как английская литература была лишь вольными беседами о литературном вкусе, было сложно понять, как сделать ее настолько скучной, чтобы она заслужила право считаться собственно академическими штудиями. Можно сказать, это одна из немногих связанных с изучением английской литерату-

¹⁶ См.: Baldick. P. 108–111.

ры проблем, которая была эффективно разрешена. Первый настоящий «исследователь английской словесности» среди оксфордских профессоров, сэр Уолтер Рэйли, выказывает такое легкомысленное пренебрежение к своему предмету, что, читая его, не веришь своим глазам¹⁷. Рэйли был в должности в годы, предшествовавшие Первой мировой, и его отставка в начале войны, позволившая ему отказаться от женских причуд литературы и посвятить свое перо более мужественной материи — военной пропаганде, — ясно сказывается в его произведениях. Единственный способ, которым английская литература могла оправдать свое существование в старинных университетах — постоянные попытки выдать себя за классику; но классицисты в штыки воспринимали эту жалкую пародию на себя, путающуюся под ногами.

Если Первая мировая война в той или иной степени поставила крест на сэре Уолтере Рэйли-литературоведе, создав ему образ героя гораздо безболезненней, чем это стоило его тезке елизаветинских времен¹⁸, всё же она и ознаменовала полную победу английского литературоведения в Оксфорде и Кембридже. Один из самых энергичных антагонистов английской литературы — классическая филология — была сильно ограничена немецким влиянием, а так как Англии пришлось противостоять Германии в тяжелой войне, стало возможным дискредитировать классическую филологию как угрюмый тевтонский вздор, с которым не должен иметь дела ни один уважающий себя англичанин¹⁹. Победа Англии над Германией означала восстановление национальной гордости, усиление патриотизма, которое шло лишь на пользу преподаванию английской словесности. Но в то же время глубокая травма войны, почти невыносимый по жесткости пересмотр предыдущих культурных представлений дали начало «духовной жажде», как охарактеризовал это ощущение свидетель времени, — жажде, утолить которую, кажется, была способна поэзия. Мучительно думать, что университетская наука о литературе обязана — хотя бы частично — бессмысленной резне. Мировая война, с ее кровавым разгулом разглагольствований правящего класса, поставила крест на наиболее вычурных формах шовинизма, которые ранее процветали в Англии: вряд

¹⁷ См.: *ibid.* P. 117–123.

¹⁸ Авантюрист, литератор, колонизатор Северной Америки, казненный при Якове I по старому приговору о государственной измене по настоянию испанцев, чьи интересы в Америке он затронул. — *Прим. перев.*

¹⁹ Mulhern F. *The Moment of «Scrutiny»*. London, 1979. P. 20–22.

ли много новых Уолтеров Рэйли могло появиться после Уилфреда Оуэна²⁰. Английская литература оказалась на коне после национализма военного времени, она также отражала поиски духовных решений частью правящего класса, чье чувство идентичности было основательно поколеблено, чья психика была непоправимо травмирована пережитыми ужасами. Литература могла бы быть утешителем и вновь утвердить старые ценности, послужить привычной почвой для раздумий англичанина с тем, чтобы найти альтернативу кошмару истории.

Создатели новых кембриджских курсов в большинстве своем были личностями, незапятнанными преступлением и, соответственно, чувством вины за то, что они повели английский пролетариат на бойню. Ф. Р. Ливис служил на фронте санитаром, Квинни Дороти Рот, позже К. Д. Ливис, была, как женщина, заранее свободна от подобного рода обстоятельств, да и в любом случае на момент внезапного начала войны она была еще ребенком. Айвор Ричардс ушел в армию после окончания университета, прославленные ученики этих первопроходцев, Уильям Эмпсон и Л. К. Найтс, в 1914 году были еще детьми. Кроме того, защитники английский литературы в целом относились к иному общественному классу, чем тот, что втянул Британию в войну. Ф. Р. Ливис был сыном торговца музыкальными инструментами, К. Д. Рот — дочерью торговца шторами, А. А. Ричардс — сыном управляющего из графства Чешир. Английская литература была введена в моду не аристократическими дилетантами, занявшими первые кафедры английской литературы в старейших университетах, а отпрысками провинциальной мелкой буржуазии. Они принадлежали классу, который впервые вошел в старинные университеты, и они оказались способны бросить вызов установкам своего класса, на что, например, были не способны восторженные поклонники сэра Артура Квиллера-Кауча. Никто из них не страдал от недостатков «чистого» литературного образования по типу Квиллер-Кауча: Ф. Р. Ливис пришел к английской литературе от истории, его ученица К. Д. Рот отошла от занятий психологией и культурной антропологией. А. А. Ричардс начинал изучать психиатрию и этику.

Превращая английскую литературу в серьезную дисциплину, эти мужчины и женщины подрывали высокомерие поколений довоен-

²⁰ Оуэн, Уилфред (1893–1918) — английский поэт, во время Первой мировой войны ушел на фронт добровольцем в пехоту, основная тема его творчества — травматический военный опыт. — *Прим. перев.*

ного высшего класса. Ни одно последующее движение в исследовании английской литературы даже близко не подошло к их мужеству и радикализму. В начале 20-х было абсолютно неясно, почему английскую литературу вообще стоит изучать; к началу 30-х встал вопрос, почему стоит тратить время на что-либо другое. Английская литература стала не просто достойным предметом для изучения, но и воспитательным занятием, духовной сущностью общественной формации. Далекая от культивирования любительских или поверхностных представлений, она была площадкой, где наиболее фундаментальные вопросы человеческого существования — что значит быть личностью, быть связанным значимыми отношениями с другими, находиться в эпицентре самого важного и ценного — обсуждались, получили живую поддержку и стали объектами интенсивного исследования. «Скрутини» («Испытующий взгляд») — название критического журнала, издававшегося Ливисом с 1932 года и пока еще не превзойденного в своей твердой уверенности в моральной значимости исследований английской литературы, их решающего влияния на качество общественной жизни в целом. «Провалилось» движение «Скрутини», или «достигло успеха» — как бы там ни было, можно засвидетельствовать огромную разницу между анти-ливисианским предубеждением литературного истеблишмента и язвительностью самого движения; и остается фактом, что бесповоротно измененный этим историческим вмешательством студент, изучающий сегодня в Англии английскую литературу, является «ливисианцем», осознает он это или нет. Заявлять, что вы сторонник Ливиса, теперь так же излишне, как заявлять, что вы сторонник Коперника: идеи Ливиса вошли в плоть и кровь английского литературоведения в Англии так же, как система Коперника изменила наши астрономические взгляды. Теперь они оформились в само собой разумеющееся критическое знание, подобное тому, что Земля движется вокруг Солнца. Смерть «спора о Ливисе» является, возможно, главным знаком победы «Скрутини».

Сторонники Ливиса видели, что если позволить сэру Артуру Квиллеру-Каучу добиться успеха, литературная критика зашла бы в исторический тупик, и ее рассуждения были бы не более значимыми, чем споры о том, кому что нравится: картошка или помидоры. В пику такому причудливому «вкусу» ливисианцы требовали строгого критического анализа и острого внимания к «словам на странице». Эти их требования объяснялись не техническими или эстетическими причинами, а тем, что это напрямую касалось духовного кризиса современной цивилизации. Литература была важ-

на не только сама по себе, но и потому, что в ней выкристаллизовывались те творческие силы, которые повсюду держат оборону против современного коммерциализированного общества. В литературе — и, возможно, только в ней — жизненно необходимое ощущение творческого употребления языка все еще было очевидным, в противоположность мещанской девальвации языка и традиционной культуры, столь вопиющей в «массовом обществе». Качество языка общества было самым заметным показателем качества личной и социальной жизни: общество, которое перестало ценить литературу, навсегда закрыто от импульсов, создавших и поддерживающих то лучшее, что есть в человеческой цивилизации. В цивилизованных манерах Англии XIX века или «естественном», «органическом» аграрном обществе XVII века можно обнаружить живую способность к сопереживанию, без которой современное индустриальное общество ослабнет и погибнет.

Изучать английскую литературу в Кембридже в конце 20-х и 30-х годах значило быть причастным к острой полемике с самыми тривиализирующими чертами индустриального капитализма. Поощрялась мысль, что быть студентом, изучающим английскую литературу, не просто ценный, но и важнейший способ прожить жизнь из тех, что только можно вообразить, — внести свой скромный вклад в то, чтобы изменить общество XX века в сторону «естественного» общества Англии XVII века, способствовать прогрессу самой цивилизации. Студенты, пришедшие в Кембридж и скромно ожидавшие чтения нескольких стихотворений и романов, быстро поняли, что все совсем не так: английская литература оказалась не просто одной из множества дисциплин, но самым главным предметом, неизмеримо превосходящим право, науку, политику, философию или историю. У всех этих предметов, как неохотно допускали в «Скрутини», было свое место, но это место определялось мерилom литературы, которая была скорее не академическим предметом, а духовным исследованием, сопряженным с судьбой самой цивилизации. С захватывающей дух дерзостью «Скрутини» заново размечал карту английской литературы таким образом, от которого критика уже так и не смогла полностью прийти в себя. Главная дорога на этой карте проходила через Чосера, Шекспира, Джонсона, поэтов эпохи Якова I, «метафизическую школу», Беньяна, Поупа, Сэмюэла Джонсона, Блейка, Вордсворта, Китса, Остин, Джордж Элиот, Хопкинса, Генри Джеймса, Джозефа Конрада, Томаса Элиота и Герберта Лоуренса. Они составляли настоящую «английскую литературу», тогда как Спенсер, Спенсер, Драйден, драма эпохи Реставрации, Дефо,

Филдинг, Ричардсон, Стерн, Шелли, Байрон, Теннисон, Браунинг, большинство викторианских романистов, Джойс, Вулф и большинство писателей после Лоуренса представляли собой сеть второстепенных дорог, между которыми оказалось несколько тупиков. Диккенса сначала исключили, затем добавили. «Английская литература» включала две с половиной женщины, если принять Эмили Бронте за пограничный случай. Большинство авторов были консерваторами.

Освобожденное от просто «литературных» ценностей, движение «Скрутини» настаивало на том, что интерпретация литературного произведения зависит от более глубоких убеждений относительно истории и общества в целом. Противостоящее тем критическим подходам, что считают разбор литературного произведения чем-то бесцеремонным, равнозначным, применительно к сфере литературы, причинению тяжелого ущерба, оно содействовало честному анализу этого «неприкосновенного» объекта. Приводившее в ужас своим утверждением, что любое произведение, написанное на изысканном английском, было настолько же хорошо или плохо, как любое другое, оно настаивало на самом суровом разграничении различных литературных особенностей: некоторые тексты «созданы на века», в то время как другие, несомненно, нет. Тревожась за отрешенный от жизни эстетизм консервативной критики, Ливис в свои ранние годы видел необходимость в социальных и политических вопросах: в какой-то период он даже сдержанно принял экономизм²¹. «Скрутини» был не просто журналом, но центром морального и культурного крестового похода: его сторонники должны были идти в школы и университеты, чтобы продолжить там битву, обучая путем литературного анализа тому богатому, зрелому, нравственно серьезному восприятию (все это ключевые термины «Скрутини»), которое подготовило бы личности к выживанию в механистическом обществе скверных романов, отчужденного труда, пошлой рекламы и вульгарных средств массовой информации.

Я сказал «к выживанию», так как, кроме заигрывания Ливиса с экономизмом, у «Скрутини» не было попыток серьезного рассмотрения реального стремления *изменить* такое общество. Это скорее не желание трансформации механистическо-

²¹ Течение в социал-демократии в поддержку первостепенности экономических требований пролетариата перед политическими требованиями и особенно перед созданием политической программы пролетариата. — *Прим. перев.*

го общества, которое породило увядающую культуру, а поиски способа выстоять под ее ударами. С этой точки зрения можно сказать, что участники «Скрутини» сдались еще на старте. Единственными рассматриваемыми формами изменений были те, что связаны с образованием: внедряясь в образовательные институты, сторонники Ливиса надеялись развить мощную, естественную способность соперничества в отдельных индивидах тут и там, дабы затем эти личности смогли передать такую способность другим. В этой вере в образование Ливис был истинным наследником Мэтью Арнольда. Но поскольку личностей было мало и они находились на большом расстоянии друг от друга, что было обусловлено коварными действиями «цивилизации масс», единственная живая надежда состояла в том, что подготовленное к атаке и образованное меньшинство могло нести горящий в пустошах современности факел культуры и донести его при помощи своих учеников потомкам. У нас есть реальные основания усомниться в том, что образование обладает той силой изменения, которую приписывали ему Арнольд и Ливис. Оно, в конце концов, является скорее частью общества, чем решением всех его проблем. И кто, как однажды спросил Маркс, воспитает воспитателя? Однако в «Скрутини» поддерживали это идеалистическое представление о «разрешении проблем», потому что он не был склонен рассматривать политические варианты. Уроки английской литературы, использованные для предупреждения школьников о манипулирующем действии рекламы или языковой бедности прессы, являются важной задачей, и, конечно, это гораздо важнее, чем заставить их выучить «Атаку легкой бригады»²².

- ²² «Атака легкой бригады» (1854) — стихотворение Альфреда Теннисона, посвященное сражению под Балаклавой — знаменитому эпизоду Крымской войны. Атака легкой кавалерии была предпринята лордом Кардиганом и вошла в историю как пример необдуманного приказа, приведшего к чудовищным потерям. Однако стихотворение прославляет героизм и отвагу генерала:

Где честь, там отвага и долг.
 Кто с доблестью дружен, тем довод не нужен.
 По первому знаку на пушки в атаку
 Уходит неистовый полк.

(перевод Ю. Колкера) —

Прим. перев.

То, что «Скрутини» действительно начал в Англии такие «культурные исследования», было одним из самых прочных его достижений. Но можно ведь также указать студентам на то, что рекламные объявления и пресса стали такими, какие они есть, только благодаря тому, что это кому-то выгодно. «Массовая культура» не является неизбежным продуктом промышленного общества, она — порождение конкретной формы индустриализма, которая подчиняет производство прибыли, а не удовлетворению потребностей, которая думает в первую очередь о том, что продается, а не о том, что ценно. Нет причин полагать, что такой общественный порядок нельзя изменить. Но изменения обязательно будут весьма далеки от «сопереживающего» чтения «Короля Лира». Весь проект «Скрутини» был одновременно скандально радикален и довольно абсурден. Как пронизательно заметил один комментатор, закат Запада надеялись предотвратить благодаря «тщательному прочтению»²³. Правда ли, что литература могла снизить смертоносное действие индустриального труда и отупляющей мелкобуржуазности окружающей жизни? Это, несомненно, приятное ощущение — что чтение Генри Джеймса делает частью морального авангарда самой цивилизации, но как насчет людей, не читавших Генри Джеймса, никогда даже не слышавших о нем и, понятно, ушедших в могилу, нимало не беспокоясь о своем незнании того, что он жил и умер? Очевидно, что их в обществе подавляющее большинство. Были ли они грубы с точки зрения нравственности, неоригинальны как личности и обладали ли бесплодным воображением? Возможно, мы говорим о собственных родителях или друзьях, поэтому следует быть немного осторожнее. Многие из таких людей кажутся достаточно нравственными и умеющими чувствовать: они не демонстрируют никакой особой склонности к совершению убийства, грабежа или разбоя, а даже если и проявляют ее, кажется неправдоподобным объяснять это тем, что они не прочитали Генри Джеймса. История «Скрутини» была неизбежно элитаристской: она выдает полное игнорирование, наряду с недоверием, способностей тех, кому не повезло прочесть в должном объеме английскую литературу в колледже Кембриджского университета. «Обычные» же люди казались приятными, только если это были пастухи XVII века или «полные жизни» австралийские аборигены.

²³ См.: Wright I. F. R. Leavis, the Scrutiny movement and the Crisis // Clarke J. et al. (eds). Culture and Crisis in Britain in the Thirties. London, 1979. P. 48.

Но была и иная проблема, более или менее обратная этой. Ибо если не все из тех, кто не мог распознать анжамбеман²⁴, были опасными и жестокими, то и не все из тех, кто смог это сделать, были морально чисты. Многие люди были глубоко поглощены высокой культурой, но через десятилетие или около того после возникновения «Скрутини» выяснилось, что это не уберегло некоторых из них от вовлечения в руководство убийством евреев в Центральной Европе. Достоинство критики Ливиса было в том, что она, в отличие от критики сэра Уолтера Рэйли, могла дать ответ на вопрос, зачем читать литературу. Ответ, если коротко, состоял в том, что она делает нас лучше. Не так уж много доводов могли быть убедительнее этого. Когда войска союзников через некоторое время после основания «Скрутини» вошли в концентрационные лагеря, чтобы арестовать комендантов, проводящих свободное время с томиком Гете, возникла необходимость объяснить, как быть с этим знанием. Если чтение действительно сделало вас лучше, трудно воспринимать этот случай с эйфорией. Можно исследовать «великую традицию» английского романа и верить, что этим мы задаем вопросы об основных ценностях — и это жизненно значимые вопросы для существования многих мужчин и женщин, истощенных бесплодным трудом на фабриках промышленного капитализма. Но также вероятно и то, что тем самым мы губительно отсекаем себя от этих мужчин и женщин, для которых не очевидно, как именно анжамбеман приближает их к душевной гармонии.

То, что творцы английского литературоведения происходили из низов среднего класса, возможно, играет тут свою роль. Инакомыслящим, провинциальным, трудолюбивым и морально честным сторонникам «Скрутини» не сложно было заметить, откуда растет легкомысленная самонадеянность английских джентльменов из высшего класса, которые заполнили первые кафедры литературы в старейших университетах. Сторонники «Скрутини» были не из того же теста, что они, и не из того же, что сыновья владельцев магазинов и дочери портьерщиков, уважаемые как социальная элита только за то, что не допускали собственную ровню до университетской скамьи. Но если средний класс и имел глубокое предубежде-

²⁴ Анжамбеман — поэтический прием, состоящий в разрыве связанного высказывания ритмической паузой в неожиданном с точки зрения обыденной речи месте («В такие нас забросило места, / что ничего не остается, *кроме* / как постничать задолго до Поста». / «Ты говоришь о сумасшедшем доме?» — И. Бродский. Горбунов и Горчаков). — *Прим. перев.*

ние против изнеженной аристократии, устроившейся над ним, то также твердо срабатывало и его отделение себя от рабочего класса, находившегося ниже, от класса, в ряды которого всегда существовала опасность скатиться. «Скрутини» выступил результатом этой социальной двойственности: радикалы там, где дело касалось литературно-преподавательской элиты, — и одновременно круг избранных по отношению к массам. Их лютое отношение к «стандартам» бросало вызов знатным дилетантам, считавшим, что Уолтер Сэвидж Лэндор²⁵ был, на свой манер, столь же очарователен, сколь и Джон Мильтон, и в то же самое время предполагало тщательную проверку каждого, кто пытался протиснуться в игру. Плюсом «Скрутини» было твердое единство цели, не оскверненное излишним вниманием к тончайшим нюансам, с одной стороны, и пошлым поиском «общих мест» — с другой. Минусом же — глубоко укоренившийся изоляционизм: он стал защищать элиту, так же как романтики, видевшие себя «центром», будучи периферией. Участники «Скрутини» верили, что именно они были «настоящими» кембриджцами — хотя настоящие кембриджцы то и дело отклоняли их академические должности, — и ощущали себя авангардом цивилизации, ностальгически восхищаясь «естественной» гармонией в эксплуатации рабочих на фермах в XVII веке.

Как выразился Реймонд Уильямс, единственное, что мы твердо знаем о «естественном обществе» — это то, что оно уже ушло²⁶. «Естественное общество» — это лишь удобный миф для того, чтобы обвинить во всем механистическую жизнь современного промышленного капитализма. Неспособные предложить политическую альтернативу этому социальному порядку, сторонники «Скрутини» предлагали взамен «историческую» альтернативу, как и романтики до них. Конечно, они утверждали, что невозможен буквальный возврат к золотому веку, как осмотрительно делал это почти каждый английский писатель, настаивавший на какой-нибудь чисто исторической утопии. Для Ливиса «естественное общество» чудом сохранилось в определенном стиле английского языка. Язык технократического общества был абстрактен и бледен: он утратил связь с живыми корнями чувственного опыта. В настоящем «английском» письме, однако, язык определенно обнаруживал этот опыт: истинная английская литера-

²⁵ Второстепенный романтический поэт (1775–1864); видимо, Иглтон имеет в виду, что он в своем творчестве упростил тематику крупнейших романтических авторов. — *Прим. перев.*

²⁶ См.: *The Country and the City*. London, 1973. P. 9–12.

тура была словесно богатой, полной, чувственно воспринимаемой и точной, и лучшим стихотворением, если изобразить это в карикатурном виде, было то, которое читалось громко, подобно жеванию яблока. «Здоровье» и «жизненная сила» такого языка есть продукт здоровой цивилизации: она воплощает исторически утраченную творческую целостность, поэтому читать литературу значит вновь припасть к корням нашего собственного бытия. Литература — это все для «естественного общества»: она важна, так как является не чем иным, как целостной социальной идеологией.

Вера Ливиса в «фундаментальную английскость» — его убеждение, что некоторые разновидности английского более английские, чем другие, — была разновидностью мелкобуржуазной версии шовинизма высшего класса, который помог английской словесности занять ведущее положение. Подобный свирепый ура-патриотизм стал не столь явным после 1918 года, когда отслужившие и получившие государственную дотацию студенты из среднего класса начали проникать в святая святых «Оксбриджа» — и «английскость» стала поэтому более умеренной и непритязательной альтернативой. Английская литература в качестве академического предмета частично отвечала постепенному изменению в классовой манере английской культуры: «английскость» стала скорее не имперским реянием флага, а танцем на деревенском празднике; скорее сельской, доступной и провинциальной, чем столичной и аристократической. Несмотря на резкую критику притязаний сэра Уолтера Рэйли, с ним соглашаются в другом. Это был шовинизм, скорректированный новым общественным классом, который при небольшом напряжении мог видеть себя укоренившимся скорее в «Английском народе» Беняна, чем в снобистской управляющей касте. Их задачей было убедить здоровое живительное начало языка Шекспира от стиля «Дэйли Геральд» и от несчастных языков, таких как французский, где слова не могли конкретно выразить их собственные значения. Это общее представление о языке покоится на наивном миметизме²⁷ — теории о том, что слова неким образом более здравы, если они близки к положению вещей и благодаря этому становятся словами как таковыми. Язык будет отчужденным и вырождающимся, пока он не наполнится духовными структурами реального опыта, неким набором сущностей истинной жизни. Если вооружиться этой верой в сущность «английскости», то авторам, тексты которых пол-

²⁷ От греч. «мимесис» («подражание»): общее представление об искусстве как о в широком смысле «подражании» природе. — *Прим. перев.*

ны латинизмов или словесно абстрактны (Мильтон, Шелли), можно указать на дверь, а более высокое место отдать «поразительно конкретным» авторам (Донн, Хопкинс). Легко увидеть в этом перекраивании карты литературного поля всего лишь еще один сомнительный способ *создания* традиции, основанный на понятных идеологических предрассудках: кажется, будто такие писатели только и занимались провозглашением «фундаментальной английскости».

По-иному карту литературы перечерчивал корпус критиков, оказавших значительное влияние на самого Ливиса. В 1915 году в Лондон приехал сэр Томас Стернз Элиот, отпрыск «аристократической» семьи из Сент-Луиса, чье традиционное культурное превосходство пошатнул промышленный средний класс собственного государства²⁸. Отвергавший, как и «Скрутини», духовную бесплодность индустриального капитализма, Элиот узрел альтернативу в жизни старого американского Юга — еще одного кандидата на роль ускользающего естественного общества, где кровь и происхождение все еще что-то значили. Потерявший культурные ориентиры и лишенный наследства, Элиот приехал в Англию и начал осуществлять крупномасштабные спасательные работы в отношении ее литературной традиции и одновременно демонтировать ее, что было точно описано как, «вероятно, самый честолюбивый трюк культурного империализма за весь XX век»²⁹. Метафизические поэты и драматурги времен короля Якова вдруг приобрели высокий статус, Мильтон и романтики низко пали, были также импортированы избранные европейские произведения, включая французских символистов.

Это, как и движение «Скрутини», было не просто литературной «переоценкой ценностей»: это отражало ни много ни мало политическое прочтение английской истории. В начале XVII века, когда расцвели абсолютная монархия и англиканская церковь, такие поэты, как Джон Донн и Джордж Херберт (оба консервативные англикане), показали единство ощущений, простое слияние мысли и чувства. Язык был в близком взаимодействии с чувственным опытом, интеллект находился в соприкосновении с чувствами, и мысль так же относилась к психике, как и ощущение запаха розы. К концу века Англия утратила это райское состояние. Бурная гражданская война обезглавила монархию, пуританство низших слоев подорвало роль церкви, и начали преобладать силы, приведшие к возник-

²⁸ См.: Pearson G. Eliot: An American Use of Symbolism // Martin G. (ed.) Eliot in Perspective. London, 1970. P. 97–100.

²⁹ Martin G. Introduction // Ibid. P. 22.

новению современного светского общества — наука, демократия, рационализм, экономический индивидуализм. Начиная с Эндрю Марвелла³⁰ эти тенденции только усугублялись. Где-то в XVII столетии — все же Элиот сомневается в точной дате — начался «распад чувственности»: мысль уже никогда больше не была похожа на обоняние, язык утратил связь с опытом, и развязкой этого стала литературная трагедия Джона Мильтона, который низвел английский язык до сухого ритуала. Конечно, Милтон был также революционером и пуританином, что, вообще-то, вполне могло иметь прямое отношение к неприязни Элиота к нему. И уж определенно, он был частью великой радикальной традиции английского инакомыслия, которая создала и Ливиса, чья живая поддержка осуждения Элиотом «Потерянного рая» выглядит из-за этого весьма иронично. Так вот — после Мильтона чувственное восприятие в английской литературе продолжило разделяться на две половины: некоторые поэты размышляли, но не чувствовали, в то время как другие могли чувствовать, но не размышлять. Позже английская литература выродилась в романтизм и викторианство: с этого момента в ней прочно пустили корни такие ереси, как «поэтический дух», «личность» и «внутренний свет», все анархические теории общества, утратившего коллективную веру и отклонившегося в индивидуалистические стремления. До появления Томаса Элиота английская литература никак не могла начать восстанавливать силы.

То есть Элиот избрал объектом своих нападок всю либеральную идеологию среднего класса, официально господствующую идеологию промышленного капиталистического общества. Либерализм, романтизм, протестантизм, экономический индивидуализм — все это извращенные догматы людей, изгнанных из счастливого сада естественного общества, догматы тех, кому уже нечего терять, кроме собственного ничтожного внутреннего содержания. Выходом, который видел Элиот, был крайне правый авторитаризм: мужчины и женщины должны пожертвовать милыми им «личностями» и собственным мнением ради беспристрастного порядка. В сфере литературы таким беспристрастным порядком является Традиция³¹. Как

³⁰ Поэт-метафизик XVII в., во многом продолжатель линии Донна и Херберга, но ушедший от их консервативности и религиозности; друг Мильтона. — *Прим. перев.*

³¹ См. эссе Элиота «Традиция и творческая индивидуальность» в Элиот Т. Избранное. М.: Терра, 2002 (другой вариант перевода названия данного эссе — «Традиция и индивидуальный талант»). — *Прим. перев.*

и любая литературная традиция, традиция Элиота является чрезвычайно избирательной: действительно, ее главные принципы вряд ли относятся к прошлому как к чему-то непреходяще ценному, скорее, оно должно помочь Элиоту создавать его собственную поэзию. Однако этот произвольный конструкт парадоксально вдохновлялся мощью абсолютного авторитета. Главные произведения литературы создают через свое взаимодействие идеальный порядок, порой подвергаясь переоценке с возникновением нового шедевра. Существующая в тесном пространстве Традиции классика мягко пересматривает свои позиции, чтобы освободить место для новичка, и сама начинает по-иному выглядеть в его свете. Но так как этот новичок должен быть так или иначе включен в традицию, чтобы полностью к ней присоединиться, его вторжение только подкрепляет ее авторитет. Иными словами, Традиция никогда не может допустить оплошность: она имеет некое таинственное предвидение важных произведений, которые еще не написаны, и хотя эти произведения, как только они созданы, возможно, возвысят саму Традицию, они будут при этом пассивно поглощены в ее утробе. Литературное произведение действительно может существовать лишь в рамках традиции, как христианин может быть спасен лишь в боге. Вся поэзия может быть литературой, но только малая ее часть — Литературой; это зависит от того, случилось ли ей влиться в воды Традиции. Однако механизм этого слияния, как и божественная благодать, весьма загадочен: Традиция, как всемогущий Бог или некий капризный абсолютный монарх, иногда отворачивает свою благосклонность от главных имен литературы и дарит ее скромным маленьким текстам, скрытым на задворках истории. Стать членом клуба можно только по приглашению: некоторые писатели, как и Томас Элиот, могут открыть, что Традиция (или «Европейское мышление», как Элиот иногда ее называл) прорастает в них, но, как и в случае с людьми, ощущающими на себе божественную благодать, это не зависит от их личных заслуг и с этим ничего нельзя поделать. Таким образом, принадлежность к Традиции позволяет вам быть одновременно властным и самоотрицающе покорным: комбинация, которую Элиот позже, будучи уже в рядах прихожан христианской церкви, находил еще возможной.

В сфере политики защита Элиотом властного авторитета принимала различные формы. Он заигрывал с близким к фашизму французским движением «Аксьон Франсез»³² и сделал несколько до-

³² Движение возникло 1898 году во время дела Дрейфуса как крайне правая националистическая организация, позднее произошел небольшой уклон в монар-

вольно негативных высказываний о евреях. После своего перехода в англиканство в середине 20-х годов он защищал сельское по преимуществу общество, управляемое несколькими «великими семьями» и узким кругом элиты, состоящей из интеллектуалов-теологов, очень похожих на него самого. Большинство людей в таком обществе были бы христианами, хотя, так как Элиот крайне консервативно оценивал способности большинства людей верить во что бы то ни было, эта религиозная вера была бы в большей мере бессознательной, переживаемой в ритме времен года. Эта панацея для спасения современного общества была предложена миру примерно в то же время, когда по Польше маршировали войска Гитлера.

Преимущество языка, тесно связанного с опытом, по Элиоту, состоит в том, что он дает поэту возможность обходить мертвые абстракции и рационалистические мысли и захватить своих читателей через «кору головного мозга, нервную систему и пищеварительный тракт»³³. Поэзия не должна занимать сознание читателя: неважно, что поэма *значит* на самом деле, и сам Элиот провозглашал довольно странные интерпретации собственных произведений. Смысл — это всего лишь кусок, брошенный читателю, чтобы сбить его с толку, в то время как стихотворение скрыто действует на него скорее психическим и бессознательным способом. Эрудит Элиот, автор сложных в интеллектуальном плане стихов, фактически невольно обнаруживал презрение к интеллекту, свойственное любому правому иррационалисту. Он резко ощущал истощение языка либерального рационалиста из среднего класса: никого нельзя убедить разговорами о «прогессе» и «разуме», когда миллионы тел лежат на европейских полях сражений. Либерализм среднего класса потерпел поражение, и поэт должен погрузиться в изучение этого дискредитированного понятия, развивая чувство языка, которое бы создало «прямой контакт на уровне нервов». Он должен отобрать слова «с сетью хватких корней, устремленных в самые глубины ужаса и желаний»³⁴, предлагая таинственные образы, которые постигаемы на том «примитивном» уровне, который есть в чувственном опыте каждого человека. Возможно, естествен-

низм под влиянием одного из идеологов Шарля Морраса. Его вооруженные отряды — «Королевские молодчики» — были участниками фашистского путча в феврале 1934 г. Движение распалось к концу 1944 года, но успело прославиться сотрудничеством с нацистскими оккупантами. — *Прим. перев.*

³³ Eliot T. S. *Metaphysical Poets* // Eliot T. S. *Selected Essays*. London, 1963. P. 290.

³⁴ Eliot T. S. Ben Johnson // *Ibid.* P. 155.

ное общество в конечном счете выживет, но только лишь в коллективном бессознательном; возможно, в психике существуют определенные глубинные символы и ритмы, архетипы, которые остаются в истории неизменными и которые поэзия может затронуть и воскресить. Кризис европейского общества — мировая война, тяжелые классовые конфликты, падение капиталистических экономик — могли быть разрешены через поворот истории вспять и обретение мифологией ее места. Глубоко под финансовым капитализмом лежит Король-рыбак³⁵, могучий образ рождения, смерти и новой жизни, в котором человек может открыть родовую идентичность. В 1922 году Элиот написал поэму «Бесплодная земля», которая намекает на то, что живая вера — это ключ к спасению Запада. Его скандальная авангардная техника была применена к самой арьергардной цели: выкорчевать обыденное сознание, чтобы оживить у читателя чувство общей идентичности по крови и нутру.

Взгляд Элиота на то, что язык в индустриальном, не подходящем для поэзии обществе утратил новизну и форму, имеет сходство со взглядами русских формалистов, но он также разделялся Эзрой Паундом, Томасом Халмом³⁶ и движением имажистов³⁷. Поэзия заразилась романтизмом, стала болезненным занятием, недостойным мужчины, полным сентиментальных излияний и изящных чувств. Язык стал изнеженным и потерял свое плодотворное начало: ему нужно было вновь придать жесткость, сделать его твердым как камень, вновь связать с миром души. Идеальным имажистским стихотворением были бы три лаконичные строчки, полные смелых образов, как крик отдающего команды армейского офицера. Эмоции беспорядочны и ожидаемы, они часть выдохшейся эпохи напыщенной либерально-индивидуалистической сентиментальности, которая должна теперь уступить место внеличностному механистическому миру современного общества. Для Дэвида Лоуренса

³⁵ Один из персонажей цикла кельтских мифов о короле Артуре, король, в чьем замке хранился священный Грааль, сила которого могла излечить его от ран. Тема Короля-рыбака — одна из центральных в поэме Элиота «Бесплодная земля». — *Прим. перев.*

³⁶ Английский литератор и критик (1883–1917), один из предтеч модернизма. — *Прим. перев.*

³⁷ Британо-американское литературное течение первой трети прошлого века, участники которого отдавали предпочтение возникающим зрительным образам в противовес мелодике стиха и делали упор на неожиданности сравнений. Паунд тоже числился среди имажистов. — *Прим. перев.*

эмоции, «личность» и «эго» были одинаково дискредитированы и должны уступить дорогу жестокой внеличной силе стихийно-творческой Жизни. За критической установкой вновь стояла политика: либерализм среднего класса подошел к концу, он должен быть отодвинут со сцены некой версией жесткой, мужской дисциплины, которую Паунд обнаружил в фашизме.

В случае «Скрутини», по крайней мере поначалу, не была выбрана дорога крайне правой реакции. Напротив, она была лишь отражением отчаянного положения либерального гуманизма, связанного, в отличие от Элиота и Паунда, с однозначным осознанием ценности личности и созидательности межличностного взаимодействия. Эти ценности можно кратко обозначить словом «Жизнь», словом, которое «Скрутини» наделил положительным смыслом, не будучи в состоянии определить, что же это такое. Если вы спрашивали о мотивировке их теоретических положений, то этим вы демонстрировали глубокое невежество: вы или чувствуете Жизнь, или нет. Великая литература была литературой, почтительно открытой для Жизни, и то, что такое Жизнь, можно было показать при помощи великой литературы. Доказательство цикличное, интуитивное, защищенное от любого спора, отражающее мнение тесного круга самих сторонников Ливиса. Не было ясно, какой стороной Жизнь раскрывается во время всеобщей рабочей стачки 1926 года и совместимо ли поэтическое прославление ее полноты с одобрением массовой безработицы. Если жизнь созидательна в любом произведении, тогда она такова и в работах Дэвида Герберта Лоуренса, которого Ливис начал превозносить с первых шагов. «Стихийно-созидательная жизнь» Лоуренса вполне счастливо сосуществует с самым опасным сексизмом, расизмом и авторитаризмом, и, кажется, некоторых участников «Скрутини» чрезвычайно тревожило это противоречие. Крайне правые черты, которые Лоуренс разделял с Элиотом и Паундом — яростное презрение к либеральным и демократическим ценностям, рабское подчинение безликому авторитету, — в той или иной мере вычеркивались из его биографии: Лоуренс был перекрашен в либерального гуманиста и водружен на постамент как триумфальное завершение «великой традиции» в английской беллетристике от Джейн Остин до Джордж Элиот, Генри Джеймса и Джозефа Конрада.

Ливис правильно разглядел в приятном лице Дэвида Лоуренса мощного критика бесчеловечности индустриальной капиталистической Англии. Лоуренс, как и сам Ливис, был, помимо прочего, наследником романтического направления XIX века, протесто-

вавшего против механистического наемного рабства капитализма, его уродующего общественного гнета и культурного опустошения. Но так как и Лоуренс, и Ливис избегали политического анализа той системы, которой они сопротивлялись, им не оставалось ничего иного, кроме разговоров о стихийно-созидательной жизни, которые становились тем более кричаще абстрактными, чем большей конкретики требовали. Так как становилось все менее и менее очевидным, как именно Марвелл, включенный в учебное расписание, мог изменить механический труд фабричных рабочих, либеральный гуманизм Ливиса превратился в оружие самой обычной политической реакции. «Скрутини» просуществовал до 1953 года, сам Ливис прожил до 1978, но в этот поздний период Жизнь явно испытывала сильную вражду к народному образованию, непримиримое противостояние транзисторному радио и мрачные подозрения, что между «зависимостью от телевизора» и требованиями участия студентов в собственном образовании много общего. Современное «технологически-утилитарное» общество должно быть безоговорочно осуждено как «тупеющее и отупляющее»: кажется, это было последним выводом сурового критического разбора. Поздний Ливис сожалел об исчезновении английского джентльмена; колесо сделало полный оборот.

Имя Ливиса тесно связано с «практической критикой» и «тщательным прочтением», и некоторые из его собственных работ стоят в ряду самых искусных, передовых сочинений английской критики XX века. Стоит задуматься над термином «практическая критика» несколько глубже. Он означает метод, с презрением отрицающий беллетристический вздор и осмеливающийся разобрать текст на части. Но он также допускает, что можно судить о «величии» или «центральном положении» литературы, сосредотачивая внимание на стихотворных или прозаических отрывках, изолированных от их культурных или исторических контекстов. С точки зрения «Скрутини», в этом не было никакой проблемы: если литература «благотворна», когда она провозглашает конкретное чувство, переживаемое непосредственным опытом, то вы можете судить о ней даже по обрывку прозы, так же как доктор может понять, больны ли вы, всего лишь прощупав пульс или посмотрев на цвет кожи. Нет нужды изучать произведение в его историческом контексте или даже обсуждать систему идей, в которой оно было создано. Это вопрос оценки стиля и эмоциональности конкретного отрывка, его точного размещения и затем его действия в тексте. Неясно, как могла эта процедура восприниматься как нечто большее, чем просто более

изошренная дегустация вина, где все, что литературные импрессионисты могли бы назвать «молодым», у нас выглядело бы «зрелым и богатым». Если Жизнь кажется слишком широким и размытым термином, то критические техники для ее раскрытия кажутся, соответственно, слишком узкими. Поскольку сама по себе практическая критика угрожала стать чересчур прагматической в своем стремлении влиять на судьбу цивилизации — ни больше и не меньше, — сторонники Ливиса нуждались в ее «метафизическом» обосновании и находили его достаточным для того, чтобы обратиться к произведениям Дэвида Лоуренса. Так как Жизнь — это не теоретическая система, а вопрос конкретного интуитивного знания, всегда можно занять здесь положение для критики систем других людей. Но так как она — ценность настолько абсолютная, насколько это вообще возможно вообразить, также можно, благодаря этой ее особенности, ругать тех прагматиков и практиков, которые не видят дальше своего носа. Есть шанс потратить довольно много времени, меняя одну из этих позиций на другую, в зависимости от направления вражеского огня. Жизнь станет безжалостным и очевидно метафизическим в своей основе принципом, если вы пожелаете с евангельской уверенностью заняться отделением литературных агнцев от козлий. Но так как она являет себя лишь в конкретных обстоятельствах, то никакой систематической теории не создается, и поэтому этот подход неуязвим для возражений.

«Тщательное прочтение» — словосочетание, смысл которого сложно объяснить. Как и «практическая критика», оно обозначает детальную аналитическую интерпретацию, предлагая тем самым ценное противоядие от пустой эстетической болтовни. Но, кажется, оно также предполагает, что любая предшествовавшая ему критическая школа прочла в среднем лишь три слова в строке. На самом деле, требовать тщательного прочтения — значит сделать больше, чем уделить надлежащее внимание тексту. Это неизбежно предполагает внимание *именно к данному*, нежели к чему-то еще: к «словам на странице» больше, чем к контекстам, которые их произвели и окружают. Да, подразумеваются и ограничения, и сосредоточение на предмете — вещи, которые явно не помешали бы тем литературным беседам, что плавно перетекают от характера языка Теннисона к длине его бороды. Но, рассеивая многие анекдотические неуместности, «тщательное прочтение» в то же время сохраняет многие из них: оно поддерживает иллюзию, что любой отрезок языка, «литературный» или нет, может быть адекватно изучен и даже понят в изоляции от контекста. Перед нами установ-

ка на «овеществление» литературного произведения, обращение с ним как с самостоятельным объектом, победоносно доведенное до крайности американской «новой критикой».

Главной связующей нитью между кембриджским изучением английской литературы и американской «новой критикой» являются работы кембриджского критика Айвора Армстронга Ричардса. Если Ливис стремился исправить критику через превращение ее в нечто равное религии, таким образом продолжая дело Мэтью Арнольда, то Ричардс в своих работах 20-х годов стремился дать прочное основание принципам сугубо практической «научной» психологии. Яркий бесстрастный стиль его прозы интересно контрастирует с изысканной насыщенностью стиля Ливиса. Ричардс полагает, что общество оказалось в кризисе, потому что исторические изменения, и научные открытия в частности, обнаружили и обесценили суть традиционной мифологии, в рамках которой существовали люди. Таким образом, тонкое равновесие человеческой психики было опасно нарушено, а так как религия больше не может служить его восстановлению, то поэзия должна сделать это за нее. Поэзия, с удивительной небрежностью замечает Ричардс, «способна спасти нас; она идеально подходит для победы над хаосом»³⁸. Как и Арнольд, он выдвигает литературу вперед как осознанную идеологию для реконструирования общественного порядка и делает это в условиях общественной разрухи, экономического упадка, политической нестабильности лет, последовавших за мировой войной.

Современная наука, утверждает Ричардс, является моделью истинного знания, но в эмоциональном смысле оставляет желать лучшего. Она не может дать ответ на вопросы масс «что?» и «почему?», вместо этого довольствуясь ответом на вопрос «как?». Сам Ричардс не верит, что вопросы «что?» и «почему?» более правильны, но он допускает, что так кажется большинству людей. И если на такие псевдовопросы предлагаются некие псевдоответы, общество оказывается на грани распада. Роль поэзии состоит в том, чтобы давать такие псевдоответы. Поэзия являет собой скорее «аффективный», воздействующий на чувства, чем «референциальный»³⁹ язык, это разновидность «псевдоутверждения», которое, казалось бы, описывает мир, но на самом деле просто организует наши ощущения окружающего мира так, что нас это удовлетворяет. Самая действенная разновидность поэзии — та, которая организует максимальное

³⁸ Richards I. A. *Science and Poetry*. London, 1926. P. 82–3.

³⁹ То есть указывающий на реальность за пределами самого себя. — *Прим. перев.*

количество импульсов при помощи минимального количества конфликтов или с минимальным чувством неудовлетворенности. Без такой психической терапии мерило ценностей рискует обрушиться ниже «самых мрачных возможностей кинематографа и радио»⁴⁰.

Количественная, бихевиористская модель сознания, созданная Ричардсом, была фактически частью социальной проблемы, решение которой он предлагал. Совершенно не ставя под сомнение отчужденный взгляд науки как позицию чисто инструментальную и нейтрально «референциальную», он вполне принимает эту позитивистскую фантазию и затем натужно пытается добавить к ней нечто утешающее. Если Ливис вел войну с технологическими утилитаристами, то Ричардс пытался победить таковых их собственным оружием. Соединяя дефективную утилитаристскую теорию ценностей с фундаментальным эстетическим взглядом на человеческий опыт (искусство, полагает Ричардс, характеризует самые превосходные виды опыта), он возносит поэзию в качестве «наиболее изящного примирения» с анархией современного существования. Если исторические противоречия не могут быть разрешены в реальности, они могут гармонично примириться как отдельные психологические «влечения» в умозрительном мышлении. Действие не обязательно требуется, так как оно склонно препятствовать устойчивому равновесию влечений. «Никакая жизнь, — замечает Ричардс, — не может быть превосходной, если ее элементарные реакции неорганизованны и спутаны»⁴¹. Организация непокорных низких импульсов будет более эффективно гарантировать выживание высших и лучших; это недалеко от викторианского убеждения, что организация низших слоев будет гарантировать выживание высших, — и они действительно в значительной степени связаны.

Американская «новая критика», расцвет которой пришелся на период с конца 1930-х по 1950-е годы, испытала сильное влияние этих теорий. Термин «новая критика» применяют к работам Элиота, Ричардса, возможно, к Ливису и Уильяму Эмпсону, так же как и к ведущим американским литературным критикам, среди которых можно назвать имена Джона Кроу Рэнсома, В. К. Уимсетта, Клинта Брукса, Аллена Тейта, Монро Бердсли и Р. П. Блекмура. Важно отметить, что это американское движение имеет корни в экономически отсталом Юге, в регионе, где сильны были традиции крови и породы, где юный Томас Элиот получил свои первые представления

⁴⁰ Richards I. A. *Principles of Literary Criticism*. London, 1963. P. 32.

⁴¹ Ibid. P. 62.

о естественном обществе. В период американской «новой критики» Юг подвергался быстрой индустриализации под влиянием северных капиталистических монополий. Но «традиционные» (из поколения в поколения) южные интеллектуалы, такие как Джон Кроу Рэнсом, который дал «новой критике» ее имя, все еще могли найти в нем «эстетическую» альтернативу стерильному научному рационализму индустриального Севера. Испытавший, как и Томас Элиот, духовную травму из-за индустриального вторжения, Рэнсом сначала нашел убежище в литературном движении так называемых беглецов⁴² 1920-х годов, а затем в правом политическом популизме 1930-х. Идеология «новой критики» начала выкристаллизовываться: научный рационализм разрушал «эстетическую жизнь» старого Юга, человеческий опыт был обнажен в его чувственно-эмоциональных деталях, и поэзия была возможным выходом из этой ситуации. Поэтический отклик, в отличие от научного, почтительно относился к чувственно целостному восприятию объекта: это не вопрос рационального познания, но нечто эмоциональное, что соединяет нас с «жизнью тела» религиозной в сущности связью. Через искусство отчужденный мир может быть возвращен нам во всех своих многочисленных вариациях. Поэзия, как созерцательный по своей сути метод, побудит нас не изменить мир, но уважать его таким, какой он есть, учила бы подходить к нему с незаинтересованным смирением.

Иными словами, как и взгляды «Скрутини», «новая критика» была идеологией утратившей корни, занявшей оборонительную позицию интеллигенции, которая заново нашла в литературе то, что не могла удержать в жизни. Поэзия стала новой религией, но-стальгическим убежищем от отчужденности индустриального капитализма. Стихотворение было так же непроницаемо для рационального подхода, как и сам Всевышний: оно существует как замкнутый на себе объект, таинственно цельный в собственном уникальном существовании. Стихотворение было тем, что невозможно передать своими словами, нельзя выразить на любом другом языке, кроме его собственного: каждая из его частей была соединена с другими в общее органическое единство, осквернить которое было бы богохульством. Литературный текст для американской «новой критики», как и для Айвора Ричардса, определялся терминами, которые можно назвать «функционалистскими»: как американская функционалистская социология развивала «бескон-

⁴² «Беглецы» (или «фьюджитивисты») — литературно-поэтическая группа в штате Теннесси, кузница кадров «новой критики». — *Прим. перев.*

фликтную» модель общества, в котором каждый элемент «приспособлен» к любому другому, так и стихотворение виделось стирающим разногласия и противоречия в симметричном объединении своих различных сторон. «Связь» и «объединение» были ключевыми словами, но если стихотворение при этом склоняло читателя к определенной идеологической позиции по отношению к миру — грубо говоря, умозрительно принимаемой, — эта установка на внутреннюю связность не могла быть доведена до точки, где стихотворение становилось совершенно отрезанным от реальности, прекрасно поддерживающим собственное автономное существование. Поэтому было необходимо соединить этот упор на внутреннем единстве текста с положением о том, что благодаря этому единству произведение в некотором смысле «согласуется» с самой реальностью. Иными словами, «новая критика» исключала чистокровный формализм, неуклюже смягчая его разновидностью эмпиризма — убеждения, что поэтический дискурс неким образом включает в себя реальность.

Так как «новая критика» рассматривала стихотворение как объект, ей приходилось отделять его одновременно и от автора, и от читателя. Айвор Ричардс наивно полагал, что стихотворение было лишь прозрачным проводником, через который мы можем видеть психологические процессы, происходящие в голове поэта: чтение просто раскрывало нашему собственному сознанию внутреннее состояние автора. И большинство представителей традиционной литературной критики поддерживали этот взгляд в той или иной форме. Великая Литература создается Великим Человеком, и ее ценность заключается главным образом в том, что она дает нам возможность вплотную приблизиться к его душе. При такой позиции мы сталкиваемся с несколькими проблемами. Для начала, она сводит всю литературу к завуалированной форме автобиографии: мы читаем литературные произведения не как литературные произведения, а просто как опосредованный способ узнать кого-то. Во-вторых, из такого мнения следует, что литературные произведения действительно «выражают» авторское сознание, что, кажется, не поможет нам в обсуждении «Красной Шапочки» или крайне стилизованной куртуазной любовной лирики. Положим, читая «Гамлета», я буду знать, что происходило в сознании Шекспира. Но в чем смысл этого моего знания, если все это сознание, которое мне доступно, и без того дано в тексте «Гамлета»? Почему бы просто не сказать вместо этого, что я читаю «Гамлета», если не осталось никаких свидетельств о сознании Шекспира, кроме самой пьесы?

Отличалось ли то, что было в его сознании, от того, что он написал, и как мы можем об этом узнать? Знал ли он сам, что было у него в сознании? Всегда ли писатели полностью владели собственными замыслами?

«Новая критика» смело порвала с литературной теорией Великого Человека, настаивая на том, что намерения автора, даже если бы мы могли их узнать, несущественны для интерпретации его текста. Запрещалось путать со смыслом стихотворения и эмоциональные реакции конкретных читателей: стихотворение значит то, что оно значит, безотносительно к интенции автора или субъективным ощущениям читателя, вызванным этим стихотворением⁴³. Смысл был общим и объективным, зашифрованным в самом языке литературного текста, а не скрытым в некоем предполагаемом душевном импульсе в голове давно умершего автора; не сводился смысл и к произвольным частным значениям, которые конкретный читатель мог приписать тем или иным словам произведения. Мы обсудим все «за» и «против» этой точки зрения во второй главе. Между тем необходимо осознать, что отношение «новой критики» к этим вопросам тесно связано с ее побуждением превратить стихотворение в самодостаточный объект, такой же цельный и материальный, как гробница или икона. Стихотворение стало скорее пространственной фигурой, чем процессом, разворачивающимся во времени. Освобождение текста от автора и читателя шло рука об руку с его избавлением от любого социального или исторического контекста. Конечно, нужно знать, что конкретно слова стихотворения значили для его первых читателей, но только эта довольно техническая разновидность исторического знания и была теперь дозволена. Литература есть решение социальных проблем, а не их часть; стихи должны оставаться свободными от обломков истории и быть подняты в сферу возвышенного.

Сделанное «новой критикой» было фактически превращением стихотворения в фетиш. Если Айвор Ричардс «дематериализовал» текст, сведя его к открытому окну в душу писателя, американская «новая критика», взяв реванш, вновь его материализовала, сделав его похожим не на процесс порождения значения, а на нечто с четырьмя углами и отштукатуренным фасадом. Весьма иронично, что весь социальный порядок, против которого протестовала такого

⁴³ См.: The Intentional Fallacy and The Affective Fallacy // Wimsatt W. K., Beardsley M. The Verbal Icon. New York, 1958.

рода поэзия, изобилует этими «овеществлениями», преобразованиями людей, процессов и институтов в «вещи». С точки зрения «новой критики», стихи, как и романтический символ, были, таким образом, вдохновлены абсолютно мистической властью, которая не терпит ни одного рационального аргумента. Как и большинство других рассмотренных нами литературных теорий, «новая критика» была изначально полнокровным иррационализмом, тесно связанным с религиозным верованием (несколько возглавляющих течение критиков были христианами) и с правыми американскими аграрными популистами с их идеологией «крови и почвы». Этим я не хочу сказать, что «новая критика» была враждебна критическому анализу более, чем «Скрутини». Если некоторые ранние романтики в почтительном молчании склонялись перед непроницаемой тайной текста, «новая критика» сознательно развивала самые твердые и последовательные приемы критического разбора. Тот же импульс, что заставил их настаивать на «объективном» характере сочинений, позволил им утверждать и беспощадную «объективность» метода их анализа. Типичный для «новой критики» разбор стихотворения предлагал строгое постижение различных его «внутренних конфликтов», «парадоксов» и «амбивалентностей», демонстрацию того, как все они разрешились и встроились в цельную структуру. Если сама поэзия была новым естественным обществом в себе, последним выходом из тупика для науки, материализма и находившегося в упадке эстетизма рабовладельческого Юга, вряд ли ей нужно было поддаваться критическому импрессионизму и вялому субъективизму.

Кроме того, «новая критика» развивалась в те годы, когда литературная критика в Северной Америке боролась за то, чтобы стать «профессиональной» сферой деятельности, приемлемой в качестве респектабельной академической дисциплины. Весь арсенал её критического инструментария был призван поставить ее на один уровень с точной наукой, в которой общество видело модель знания вообще. Возникнув как гуманистическая подпорка или альтернатива технократическому обществу, движение тем самым нашло себя, воспроизводя такого рода технократию в собственных методах. Бунтарь слился с образом своего хозяина и, как показали 40-е и 50-е годы, был довольно легко поглощен академической элитой. Поначалу «новая критика» казалась самой естественной вещью в мире литературной критики. Действительно, было сложно представить, что когда-то было по-другому. Длинное путешествие из Нэшвилла, штат Теннесси, родины «беглецов», до

университетов «Лиги плюща» с восточного побережья⁴⁴ было завершено.

Есть, по меньшей мере, две причины, по которым «новая критика» хорошо прижилась в академической среде. Во-первых, она подготовила удобный педагогический метод управления возрастающим числом студентов⁴⁵. Знакомить студентов с короткими стихами, чтобы обучить их восприятию, было менее обременительно, чем энергично браться за Великие Романы курса всемирной литературы. Во-вторых, взгляд «новой критики» на стихи как на тонкое равновесие противоборствующих позиций, объективное примирение противоположных влечений был глубоко симпатичен скептическим либеральным интеллектуалам, дезориентированным столкновением догм во время «холодной войны». Читать поэзию так, как это предлагала «новая критика», означало ни к чему себя не обязывать: поэзия учила лишь «незаинтересованности», безмятежной созерцательности, полной беспристрастности, неприятию ничего конкретного. Это вряд ли подтолкнет вас к противостоянию маккартизму или к развитию гражданских прав, скорее заставит пережить политическое давление как нечто частичное и несомненно гармонически сбалансированное в масштабах всего мира дополняющими его оппозициями. Иными словами, это был рецепт политической инертности и, соответственно, подчинения политическому статус-кво. Как и следовало ожидать, все это не пересекало границ безопасного плюрализма: стихи, по словам Клинта Брукса, стали «объединением позиций в иерархически организованное и тотальное в своей управляемости отношение»⁴⁶. Плюрализм был очень хорош, если иметь в виду, что он не нарушал иерархического порядка; различные непредвиденные обстоятельства в ткани стихотворения могли приятно смаковаться, поскольку его управляющая структура оставалась нетронутой. Противоположности должны быть разрешены, а в конечном счете и слиться в гармонии. Пределы «новой критики» были, по сути, границами

⁴⁴ Восемь частных высших учебных заведений в северо-восточных штатах США, объединенных в ассоциацию: Корнельский университет в Итаке, университет Брауна в Провиденсе, Колумбийский университет в Нью-Йорке, Дартмутский колледж в Ганновере, Гарвардский университет в Кембридже, Принстонский университет в Принстоне, Пенсильванский университет в Филадельфии, Йельский университет в Нью-Хейвене. — *Прим. перев.*

⁴⁵ См.: Ohmann R. *English in America*. New York, 1976. Ch. 4.

⁴⁶ Brooks C. *The Well Wrought Urn*. London, 1949. P. 189.

либеральной демократии: стихи, как написал Джон Кроу Рэнсом, «были, так сказать, словно демократическое государство, которое выполняет государственные цели, не жертвуя личностями своих граждан»⁴⁷. Интересно узнать, как рабы с южных плантаций поступили бы с этим утверждением.

Читатель мог заметить, что «литература» в произведениях нескольких последних критиков, которых я рассмотрел, незаметно соскользнула в «поэзию». «Новая критика» и Айвор Ричардс касаются почти исключительно поэзии. Томас Элиот исследовал драму, но не роман, Ливис имел дело с романом, но проводил его под рубрикой «драматическая поэма»: как видим, что угодно, но не роман. Большинство литературных теорий, в самом деле, невольно отдают предпочтение конкретному литературному жанру, из которого и выводят свои главные утверждения. Было бы интересно проследить этот процесс через историю теории литературы, определяя конкретную литературную форму, взятую в качестве парадигмы. В случае современной литературной теории сдвиг в поэзию является особенно важным. Из всех родов литературы лирика наиболее очевидно изолирована от истории, это тот самый род, где «чувственность» может выступать в чистейшей форме, наименее запятнанной обществом. Сложно рассматривать «Тристрама Шенди» или «Войну и мир» как целостно организованную структуру символической амбивалентности. Однако даже в поэзии критики, о которых я только что еще раз говорил, поразительно оставляют вне рассмотрения то, что может быть довольно упрощенно названо «мыслью». Критика Элиота показывает исключительное отсутствие интереса к тому, что действительно говорит литературное произведение: его внимание практически полностью сконцентрировано на особенностях языка, манере чувств, структуре образов и опыте. «Классическим» для Элиота является произведение, которое берет начало в системе коллективных верований, но убеждения тут менее важны, чем самый факт коллективности. Для Ричардса хлопоты с убеждениями являются несомненной преградой для правильного восприятия литературы: сильные эмоции, испытываемые нами при чтении стихотворения, могут *ощущаться* как убеждение, но это всего лишь еще одно псевдосостояние. Только Ливис освобождается от этого формализма, считая, что комплекс формального единства произведения и его «трепетная открытость жизни» являются гранями одного процесса. Однако на практике его работы стре-

⁴⁷ The New Criticism. Norfolk, Conn. 1941. P. 54.

мятся провести разделение между «формальной» критикой поэзии и «нравственной» критикой прозы.

Я упомянул, что английского критика Уильяма Эмпсона иногда относят к «новой критике», но фактически он с большим интересом прочитывается как безжалостный оппонент ее основных теоретических взглядов. С «новой критикой» Эмпсона сближает его сжатая манера анализа, захватывающая дух изобретательность, с которой он обнаруживает каждый тонкий нюанс литературного смысла, но все это находится на службе старомодного либерального рационализма, глубоко расходящегося с символической эзотеричностью Элиота или Брукса. В своих главных работах «Семь разновидностей неоднозначного» (1930), «Некоторые варианты пасторали» (1935), «Структура сложных слов» (1951) и «Бог Мильтона» (1961) Эмпсон выливает ушат английского здравого смысла на их страстное благочестие, что особенно очевидно в его нарочито упрощенной, сдержанной, свободно разговорной манере письма. В то время как «новая критика» отделяет текст от мыслительного дискурса и социального контекста, Эмпсон дерзко настаивает на рассмотрении поэзии как разновидности «обычного» языка, поддающейся рациональному пересказу своими словами, как вида выражения последовательности действий с помощью обычной речи. Он беззастенчивый «интенционалист»⁴⁸, размышляющий над тем, что, вероятнее всего, имел в виду автор, и интерпретирующий это самым благородным, сдержанным, истинно английским способом. Отнюдь не существуя в виде герменевтического замкнутого объекта, литературное произведение для Эмпсона не является открытым для любых толкований: его понимание включает в себя понимание общего контекста, в котором слова употребляются социально, а не просто как шаблонные схемы внутренней словесной последовательности, и такие контексты всегда остаются не до конца определенными. Интересно сопоставить знаменитую эмпсоновскую «неоднозначность» с «парадоксом», «иронией» и «амбивалентностью» «новой критики». Амбивалентность подразумевает целесообразное слияние двух противоположных, но взаимодополняющих смыслов: для «новой критики» стихи — это напряженная система таких оппозиций, но они никогда реально не угрожают нашей потребности в объединении, потому что всегда разрешаются в тесное единство. Эмпсоновская «неоднозначность», с другой стороны, никогда не может быть окончательно определена: она обра-

⁴⁸ См. вторую главу. — *Прим. перев.*

щает внимание на точки, где язык стихотворения спотыкается, замирает или указывает на что-то вне себя, многозначительно намекая на некий потенциально неисчерпаемый контекст смысла. Если читатель отгорожен герметичной структурой амбивалентности, сведенной к пассивному восхищению, «неоднозначность» добивается его участия. Она, как формулирует Эмпсон, является «любым словесным оттенком значения, однако неглубоким, оставляющим возможность для любых альтернативных реакций на один и тот же фрагмент языка»⁴⁹. Именно реакция читателя способствует неопределенности, и эта реакция обусловлена не только лишь самими стихами. Для Айвора Ричардса и «новой критики» смысл поэтического слова является крайне «контекстуальным» как функция внутренней словесной организации стихов. Согласно Эмпсону, читатель неизбежно привносит в произведение все социальные контексты дискурса, молчаливые предположения, которые текст может оспаривать, но которые в любом случае последовательно с ним связаны. Поэтика Эмпсона либеральна, общественна и демократична, обращаясь, при всем ослепительном великолепии особенностей ее стиля, скорее к вероятным симпатиям и ожиданиям обычного читателя, чем к техническим приемам профессионального критика.

Как и любой здравый смысл, здравый смысл Эмпсона имеет свои пределы. Он старомодный просвещенный рационалист, чье доверие к порядочности, разумности, человеческому взаимопониманию и общей человеческой природе столь же обезоруживающи, сколь и сомнительны. Эмпсон постоянно ставил самокритичные вопросы о разрыве между его собственной интеллектуальной изысканностью и простотой обычных людей, и «пастораль» определяется им как литературный метод, в котором они могут сосуществовать, хотя и не без непростого иронического самосознания несовместимости. Но ирония Эмпсона и его любимой формы пасторали также указывает и на глубокое противоречие. Оно характеризует затруднительное положение литературного интеллектуала 20–30-х годов, обладающего либеральным сознанием, понимающего явное несоответствие между высокообразованной критической интеллигенцией и «всеобщими» предрассудками, благодаря которым и работает литература. Такое недоумение, смутное понимание, осознание столкновения между рассмотрением каждого утонченного поэтического нюанса и экономической депрессией, может разрешить эти затруднения только через веру в «общий здравый смысл», который

⁴⁹ Empson W. *Seven Types of Ambiguity*. Harmondsworth, 1965. P. 1.

может оказаться менее здоровым и более социально разделенным, чем кажется на первый взгляд. Пастораль для Эмпсона не точно соответствует «естественному обществу» — это скорее слабость и непоследовательность формы, чем то «живое единство», которое его привлекало, ироническое соприкосновение землевладельца и крестьян, изощренности и простоты. Но пастораль, тем не менее, дает ему мнимое решение тягостной исторической проблемы: проблемы отношения интеллектуала к «простому человеку», отношения между мягким интеллектуальным скепсисом, более обременительными убеждениями и общественной значимостью профессиональной критики в охваченном кризисом обществе.

Эмпсон видит, что значения литературного текста всегда в некотором смысле разнородны, никогда не сводимы к конечной интерпретации, и в оппозиции между его «неоднозначностью» и «амбивалентностью» «новой критики» мы находим репетицию будущих споров между структуралистами и постструктуралистами, которые рассмотрим ниже. Кроме того, можно предположить, что отношение Эмпсона к авторскому замыслу некоторым образом напоминает работы немецкого философа Эдмунда Гуссерля⁵⁰. Так оно или не так — это предположение позволяет нам без помех перейти к следующей главе.

⁵⁰ См.: Norris C. William Empson and the Philosophy of Literary Criticism. London, 1978. P. 99–100.

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ, ГЕРМЕНЕВТИКА, РЕЦЕПТИВНАЯ ТЕОРИЯ

В 1918 году Европа лежала в руинах, разорённая самой ужасной за всю историю войной. Последствием этой катастрофы стала волна социальных революций, прокатившаяся по континенту: накануне 20-х годов произошли Берлинское восстание «Союза Спартака» и Венская всеобщая стачка, были основаны рабочие Советы в Мюнхене и Будапеште, по всей Италии рабочие массово захватывали заводы. Все эти мятежи были жестоко подавлены, но общественный порядок европейского капитализма был потрясён до основания кровавой бойней войны и её бурными политическими последствиями. Идеологии, традиционно гарантирующие порядок, и культурные ценности, которыми он направлялся, также были в глубоком кризисе. Казалось, наука истощилась до бесплодного позитивизма, близорукое увлечение классификацией фактов, философия разрывалась между таким позитивизмом с одной стороны и несостоятельным субъективизмом с другой, буйно расцвели различные формы релятивизма и иррационализма, а искусство отражало растерянность от потери ориентиров. Всё это происходило в ситуации идеологического кризиса, того самого, который предшествовал Первой мировой войне. В этой обстановке немецкий философ Эдмунд Гуссерль пытался развить новый философский метод, который придавал бы абсолютную устойчивость распадающейся цивилизации. Как он писал позже в «Кризисе европейских наук» (1935), это был выбор между иррациональным варварством, с одной стороны, и духовным возрождением через «абсолютно независимую науку о духе» — с другой.

Гуссерль, как и его предшественник в философии Рене Декарт, начал охоту за достоверностью путем предварительного исключения того, что он назвал «естественной установкой», — здоровой веры обычного человека в то, что объекты существуют во внешнем мире независимо от нас и что наша информация о них в целом верна. Такая установка попросту утверждает возможность знания без доказательств, а оно как раз и ставилось под вопрос. В чем же мы *можем*

быть твёрдо убеждены? Несмотря на то что мы не можем быть уверены в не зависимом от нас существовании вещей, мы, как утверждает Гуссерль, можем определить, какими они непосредственно появляются в нашем сознании, не принимая в расчет, является ли воспринимаемая вещь иллюзией или нет. Объекты могут быть рассмотрены не как «вещи в себе», но как вещи, установленные или «полагаемые» сознанием. Всякое сознание есть сознание чего-то: мысля, я осознаю, что мои мысли «направлены» на некий объект. Акт мышления и мыслимый объект внутренне связаны, взаимозависимы. Моё сознание не является лишь пассивной регистрацией окружающего мира, оно активно его конструирует и «полагает». Однако, чтобы достичь твёрдой уверенности, мы должны прежде всего проигнорировать или «поместить за скобки» всё то, что находится вне нашего непосредственного опыта. Мы должны свести внешний мир единственно к содержанию нашего сознания. Эта так называемая «феноменологическая редукция» является первым важным положением Гуссерля. Всё, что не «имманентно» сознанию, должно быть строго исключено; любые отношения должны трактоваться как чистые «феномены», «явления», то есть в пределах их представленности в нашем сознании, и это те единственные данные, от которых мы можем оттолкнуться. Название, которое Гуссерль дал своему философскому методу — феноменология, является следствием этого требования. Феноменология — это наука о чистых феноменах.

Однако этого недостаточно, чтобы разрешить наши проблемы. Возможно, всё, что мы находим, когда изучаем содержимое нашего разума, является просто случайным движением феноменов, хаотическим потоком сознания, и мы с трудом можем обнаружить здесь достоверность. «Чистые» феномены, которыми интересуется Гуссерль, являются, однако, не просто набором разрозненных обстоятельств. Это система универсальных *сущностей*: феноменология варьирует в воображении каждый объект, пока не открывает то, что в нём неизменно. В феноменологическом знании представлено не только лишь наше опытное знание о ревности или красном цвете, но универсальные *типы* или сущности таких вещей, как ревность и красный цвет. Понять феномен полностью и ясно значит понять, что является его неизменной сутью. Древние греки называли «тип» «*эйдосом*», и Гуссерль, соответственно, характеризует свой метод как достижение «эйдетического» обобщения, совокупно с феноменологической редукцией.

Всё это может звучать невыносимо абстрактно и нереально — да в конечном счёте так оно и есть. Однако цель феноменологии —

прямая противоположность абстрактности: она являлась возвращением к конкретному, прочному основанию, как предполагает ее девиз: «Назад, к самим вещам!». Философия была слишком увлечена идеями и уделяла чересчур мало внимания достоверным данным, поэтому она выстроила на хрупких основаниях шаткие и неустойчивые интеллектуальные системы. Феноменология, рассматривая то, в чём мы можем быть уверены на уровне опыта, способна предоставить основание, на котором может быть построено истинное знание. Она сможет стать «наукой наук», дающей метод исследования чего угодно: памяти, спичечных коробков, математики. Она претендует ни много ни мало на роль науки о человеческом сознании — не простом погружении в эмпирический опыт отдельных людей, но науки о самых «глубинных структурах» разума. В отличие от привычной науки, феноменология задается вопросом не о конкретной форме знания, той или иной, но, в первую очередь, об условиях, делающих возможной любую форму знания. Поэтому она, как и ранее философия Канта, есть «трансцендентальная» форма знания, и исследует человеческий субъект, или индивидуальное сознание, поглощённое «трансцендентальным субъектом». Феноменология рассматривает не то, *что* я воспринимаю, когда смотрю на конкретного кролика, но универсальную суть кроликов и акта его восприятия. Другими словами, это не форма эмпиризма, касающаяся случайного, фрагментарного опыта конкретных личностей, и не разновидность «психологизма», интересующегося лишь наблюдением ментальных процессов этих личностей. Она требует обнажить саму структуру сознания и в том же акте обнажить сами феномены.

Даже из этого краткого изложения идей феноменологии должно быть вполне очевидно, что перед нами форма метафизического идеализма, ищущая изучения абстракции, называемой «человеческим сознанием», и мира чистых возможностей. Но помимо того, что Гуссерль отвергал эмпиризм, психологизм и позитивизм естественных наук, он также считал, что разрушает классический идеализм таких мыслителей, как Кант. Кант не мог разрешить проблеме того, как разум способен познавать объекты, внешние для себя; феноменология, полагая то, что дано в чистом восприятии, самой сутью вещей, надеялась преодолеть этот скептицизм.

Всё это кажется сильно отличающимся от Ливиса и его концепции «естественного общества». Но так ли это? В конце концов, возвращение «к вещам в себе», нетерпеливое желание освобождения от теорий, вырванных с корнем из «конкретной» жизни, не так уж

далеко от наивной миметической теории Ливиса о поэтическом языке как воплощении самой сути реальности. Ливис и Гуссерль оба пришли к утешению конкретностью, к тому, в чём можно быть уверенным в период общего идеологического кризиса. Обращение к «самим вещам» в обоих случаях приводит к бескомпромиссному иррационализму. Для Гуссерля знание феномена абсолютно достоверно, или, как он говорит, «аподиктично», ибо оно интуитивно: я могу сомневаться в таких вещах не более, чем в крепком ударе по черепу. Для Ливиса определённые формы языка являются «интуитивно» правильными, жизненными и творческими, и его представление о критике как дискуссии в конечном счете этому не противоречило. Более того, и для Гуссерля, и для Ливиса то, что внутренне постигается в акте понимания конкретного феномена, есть нечто универсальное: *эйдос* для Гуссерля, Жизнь для Ливиса. Иными словами, им не приходится выходить из безопасной зоны непосредственного восприятия, чтобы развить «глобальную» теорию: феномен появился уже оснащённым ею. Но такая теория граничит с авторитарностью, так как всецело полагается на интуицию. Феномены для Гуссерля не нуждаются в *интерпретации*, в том или ином обоснованном доказательстве. Как некоторые суждения о литературе, они навязывают нам себя «непреодолимо», если воспользоваться ключевым словом Ливиса. Нетрудно увидеть отношения между такого рода догматизмом — единственным манифестом на протяжении всей карьеры Ливиса — и консервативным презрением к рациональному анализу. Наконец, мы можем обратить внимание на то, как «интенциональная»¹ теория сознания Гуссерля предполагает, что «бытие» и «смысл» всегда связаны друг с другом. Не существует объекта без субъекта, как и субъекта без объекта. Объект и субъект для Гуссерля, как и для английского философа Ф. Брэдли, повлиявшего на Т. Элиота, являются двумя сторонами одной медали. В обществе, где объекты предстают отчуждёнными, оторванными от человеческих стремлений, а человеческий субъект, вследствие этого, погружён в тревожащую изоляцию, такой взгляд, естественно, будет производить успокоительный эффект. Разум и мир вновь пришли в согласие — по крайней мере, в нашем сознании. Ливис также

¹ «Интенциональность», ключевое понятие теории Гуссерля, которое в самом общем виде можно определить как свойство сознания быть не просто сознанием, а только «сознанием о чём-то»; как изначальное присутствие смысла в сознании. Иглтон писал об этом и выше, но без употребления данного термина. — *Прим. перев.*

стремился преодолеть пагубный разрыв между субъектом и объектом, «человеком» и «естественным человеческим окружением», — разрыв, который является результатом «массовой» цивилизации.

Если феноменология, с одной стороны, даёт гарантии познаваемому миру, то, с другой стороны, она упрочивает центральное место человека в нём. Конечно, ведь она обещала создать не менее, чем саму науку о личности. Мир — это то, что я постулирую или «полагаю»: он должен пониматься через моё к нему отношение, как находящийся в связи с моим сознанием, и это сознание не просто основывается на обманчивом опыте, но трансцендентально. Утешительно знать такое о себе. Грубый позитивизм науки XIX века грозил лишить мир субъективного начала, и неокантианская философия послушно следовала этим требованиям; направление европейской истории с конца XIX века продолжало внушать серьезные сомнения в традиционных предположениях о том, будто «человек» сам определяет свою судьбу, будто он продолжает оставаться созидательным центром собственного мира. Феноменология в ответ восстановила трансцендентальный субъект в его законных правах. Субъект стал видеться как основание и источник всех значений: он фактически не был частью мира с тех пор, как сам поставил мир на первое место. В известном смысле феноменология возвращала и освежала старую мечту классической буржуазной идеологии, вращающейся вокруг убеждения, что «человек», так или иначе, сам предвещает свою историю и социальные условия, которые проистекают из него, как вода из фонтана. То, как «человек» оказывается на первом месте — будь он хоть порождением социальных условий, хоть их создателем, — не являлось предметом серьёзного размышления. В поисках центра мира с опорой на человеческий субъект феноменология обеспечивала воображаемое разрешение мучительных исторических проблем.

В области литературной критики феноменология имела некоторое влияние на русских формалистов. Как Гуссерль заключает реальный объект за скобки, чтобы сосредоточиться на акте его познания, так и поэзия с точки зрения формалистов исключает реальный объект и взамен фокусируется на способе его восприятия². Но в самом большом долгу у феноменологии, очевидно, так называ-

² Однако здесь существует некоторая разница: Гуссерль, в надежде выделить «чистый» знак, выносит за скобки его фонетические и графические свойства, то есть те самые материальные качества, на которых основывались формалисты.

емая Женевская школа литературной критики, которая особенно ярко расцвела в 40-е и 50-е годы. Её главными светилами были бельгиец Жорж Пуле, швейцарские критики Жан Старобинский и Жан Руссе и француз Жан-Пьер Ришар. С этой школой также связаны Эмиль Штайгер, профессор немецкого языка в университете Цюриха, и ранние работы американского критика Дж. Хиллиса Миллера.

Феноменологическая критика является попыткой применить методы феноменологии к литературным произведениям. Как и в исключении реального объекта «за скобки» у Гуссерля, конкретный исторический контекст литературной работы, её автор, условия создания и чтения игнорируются. Феноменологическая критика нацелена на полностью «имманентное» чтение текста, совершенно независимое от всего, что его окружает. Сам текст сводится к чистому воплощению авторского сознания: все его стилистические и семантические аспекты понимаются как органические части сложной целостности, скрепляющая суть которой находится в авторском сознании. Чтобы узнать это сознание, мы должны обращаться не к конкретным фактам, известным про автора — биографическая критика запрещена, — но лишь к тем аспектам авторского сознания, которые заявляют о себе в самой работе. Кроме того, мы имеем дело с «глубинными структурами» этого сознания, которые могут быть обнаружены в повторяющихся темах и образах, и, постигая их, мы постигаем способ, которым писатель «жил» в своем мире, феноменологические отношения между ним самим как субъектом и миром как объектом. «Мир» литературного произведения является не объективной реальностью, но тем, что по-немецки зовётся *Lebenswelt*, «жизненный мир», то есть реальность, организованная и испытанная в жизненном опыте индивидуального субъекта. Феноменологическая критика обычно сосредоточивается на том, как автор переживает время и место, на отношениях между его личностью и другими, на его восприятии материальных объектов. Другими словами, методологические вопросы феноменологии Гуссерля для феноменологической критики очень часто становятся «содержанием» литературы.

Чтобы постичь трансцендентальные структуры, проникнуть в авторское сознание, феноменологическая критика пытается добиться полной объективности и беспристрастности. Она должна очиститься от собственной предвзятости, чутко погрузить себя в «мир» произведения и воспроизвести найденное там настолько точно и непредубежденно, насколько это возможно. Если она берется за разбор христианского стихотворения, она не высказы-

вает ценностных суждений об этом конкретном мировоззрении, но демонстрирует, что чувствовал автор, «проживая» его. Другими словами, это абсолютно некритичный, безоценочный способ анализа. Критика не рассматривается как объяснение, активная интерпретация произведения, которое будет неминуемо вовлекать собственные интересы и склонности критика. Здесь лишь пассивное восприятие текста, чистая транскрипция его ментальной сути. Предполагается, что литературное произведение составляет органическое целое, и, несомненно, то же самое касается всех произведений конкретного автора, поэтому феноменологическая критика может уверенно двигаться между самыми хронологически несовместимыми и тематически различными текстами в своей решительной охоте за соответствиями. Это идеалистическая, антиисторическая, формалистская и «чистая» разновидность критики, способ выделения «слепых пятен», предубеждений и ограничений современной теории литературы в целом. Но самое удивительное и самое выдающееся заключается в том, что при этом представителям школы удавалось делать критические исследования поразительной проницательности (Пуле, Ришар, Старобинский).

Для феноменологической критики язык литературного произведения — это нечто большее, чем «выражение» его внутренних смыслов. Этот в некотором роде вторичный взгляд на язык вновь возвращает нас к Гуссерлю. Ведь в его феноменологии языку как таковому уделено совсем мало места. Гуссерль говорит о полностью недоступной для других внутренней сфере опыта, но на самом деле такая сфера является фикцией, так как любой опыт связан с языком, а язык неискоренимо социален. Утверждение, что я обладаю полностью недоступным для других опытом, бессмысленно: я не способен иметь опыт, пока он не выражен в терминах некоего языка, в рамках которого я могу его определить. С точки зрения Гуссерля, смысл получает полноту содержания, обращенного к моему опыту, вовсе не благодаря языку. Это происходит благодаря восприятию конкретных феноменов в качестве универсалий, и предполагается, что этот акт совершается независимо от самого языка. Иными словами, для Гуссерля смысл — это нечто предшествующее языку, язык же — это не более чем вторичная деятельность, которая даёт имена уже каким-то образом имеющимся у меня смыслам. Как же я могу обладать смыслами, не существовавшими до этого в языке? Это тот вопрос, на который система Гуссерля не способна ответить.

Отличительной чертой «лингвистической революции» XX века, от Соссюра и Витгенштейна до современной теории литера-

туры, является понимание того, что смысл есть не просто нечто «выраженное» или «отраженное» в языке: на самом деле смысл *производится* языком. Это не значит, что мы обладаем смыслами или значениями, которые мы затем развиваем, накидывая на них покрывало слов; мы можем обладать смыслами или опытом как раз благодаря тому, что обладаем языком, который позволяет нам обладать ими. Кроме того, всё это наводит на мысль, что наш индивидуальный опыт обладает социальными корнями, и, как следствие, не может существовать вполне частного языка, а понимание языка равносильно пониманию всей модели общественной жизни. Феноменология же, напротив, желает сохранить надёжный «чистый» внутренний опыт свободным от соприкосновения с языком или, в качестве альтернативы, рассматривать язык просто как удобную систему для «привязки» значений, сформированных независимо от неё. Сам Гуссерль весьма симптоматично объясняет, что язык «абсолютно соответствует тому, что совершенно ясно видится»³. Но как можно видеть что-то до конца ясным без понятийных возможностей языка, находящихся в нашем распоряжении? Зная, что язык является камнем преткновения для его теории, Гуссерль пытается решить эту проблему, представляя язык, который был бы чистым выражением сознания, не стеснённым бременем указания на внешний смысл, предшествовавший акту говорения. Эта попытка снятия противоречий была обречена на провал: единственный такого рода «язык», который возможно вообразить, был бы направлен сам на себя, стал бы внутренним высказыванием, которое обозначало бы всё что угодно⁴.

Эта идея одинокого, бессмысленного и не запятнанного контактом с внешним миром высказывания является подходящим образом, отражающим суть самой феноменологии. При всех её претензиях на возрождение «живого слова» человеческой деятельности и опыта, спасения его от когтей научной сухости традиционной философии, феноменология от начала и до конца была полностью оторвана от реальности. Она обещает дать твёрдое основание для человеческого знания, но может сделать это лишь невероятной ценой: пожертвовав самой человеческой историей. Несомненно, смыслы глубоко историчны: вопрос стоит не об интуитивно постигаемой универсальной сущности бытия луковицы, а о изменяющих

³ Husserl E. The Idea of Phenomenology. The Hague, 1964. P. 31.

⁴ См.: Derrida J. Speech and Phenomena. Evanston, 1993. Рус. пер.: Деррида Ж. Голос и феномен. СПб.: Алетейя, 1999.

ся, реальных взаимодействиях между индивидами в обществе. Несмотря на свою сосредоточенность на действительном переживании реальности как *Lebenswelt*, а не на инертных фактах, позиция феноменологии по отношению к миру остается умозрительной и внеисторичной. Феноменология стремилась выйти из кошмара современной истории через погружение в спекулятивную сферу, где её ожидает извечная достоверность. По существу, в своих уединенных, отчужденных раздумьях она становится симптомом того самого кризиса, который хотела преодолеть.

Признание того, что смысл историчен, побудило самого знаменитого ученика Гуссерля, немецкого философа Мартина Хайдеггера, выступить с собственной философской системой. Гуссерль начинает с трансцендентального субъекта, Хайдеггер же отклоняет этот исходный пункт размышлений и сосредоточивается вместо этого на раздумьях над предельной «наличностью», «данностью» человеческого бытия — или *Dasein*, «здесь-бытием» в его терминологии. Поэтому его работы часто определяют как «экзистенциалистские» — в противоположность беспощадному «эссенциализму» его учителя⁵. Движение от Гуссерля к Хайдеггеру будет движением от пространства чистого разума к философии, которая размышляет над тем, что значит быть живым. В то время как английская философия обычно скромно довольствуется познанием перформативов⁶ или сопоставлением оснований фраз «nothing matters» и «nothing chatters», главная работа Хайдеггера «Бытие и время» (1927) обращена не к чему иному, как к вопросу о самом Бытии — или, если точнее, к той разновидности бытия, которая является специфически человеческой. Такое существование, утверждает Хайдеггер, всегда является в первую очередь бытием-в-мире: мы являемся человеческими субъектами именно благодаря тому, что фактически граничим с другими людьми и материальным миром, и эти отношения являются в большей мере создающими нашу жизнь, чем слу-

⁵ Конфликт между экзистенциализмом и эссенциализмом — это конфликт между признанием первенства существования в первом случае и сущности во втором. Примером эссенциализма Гуссерля является только что приведённый пример того, как смысл языка задаётся до его появления в качестве носителя этого смысла. — *Прим. перев.*

⁶ «Перформативы» в так называемой теории речевых актов (о Д. Остине см. в главе «Структурализм и семиотика») — высказывания, имеющие свойства действия, в противоположность «констативам» — описывающим, констатирующим высказываниям. — *Прим. перев.*

чайными для неё. Мир не является объектом за пределами нашего сознания, поддающимся рациональному анализу и противопоставленным пассивному субъекту: он никогда не был тем, от чего мы можем отгородиться и наблюдать со стороны. Мы возникаем как субъекты изнутри реальности, которую никогда не можем полностью объективировать, которая включает в себе одновременно «субъекта» и «объект», которая обладает безграничными смыслами и которая создает нас в той же мере, что и мы создаем её. Мир не является чем-то, что может быть *à la* Гуссерль растворено в ментальных образах: мир обладает собственным грубым, непокорным бытием, которое сопротивляется нашим планам, и мы существуем лишь как его часть. Возведение на престол трансцендентального эго, которое осуществляет Гуссерль, является лишь последней фазой рациональной просветительской философии, согласно которой «человек» властно очерчивает собственный образ мира. Хайдеггер, наоборот, частично сдвигает человека с этой воображаемой доминирующей позиции. Человеческое бытие — это диалог с миром, и слушать будет более благоговейным действием, чем говорить. Человеческое знание всегда и отступает от, и движется в пределах того, что Хайдеггер называет «пред-пониманием». Ещё до того, как мы начинаем постоянно это осознавать, мы уже сталкиваемся со множеством скрытых представлений, которые возникают благодаря реальным ограничениям, налагаемым на нас миром, а наука или теория никогда не смогут стать чем-то большим, чем предвзятым отвлечением от конкретных явлений, как карта является абстракцией реального ландшафта. Прежде всего, понимание — это не предмет изолированного «познания», не отдельное действие, которое я выполняю, оно является частью самой структуры человеческого существования. Так как я существую как человек только благодаря тому, что постоянно «проецирую» себя в будущее, постигая и осуществляя новые возможности бытия, я никогда полностью не идентичен себе, но бытие всегда уже «брошено» вперёд раньше меня. Моё существование никогда не является тем, что можно воспринять как законченный объект, оно всегда вопрос новых возможностей, трудный для решения. Это равнозначно тому, чтобы сказать, что человеческое существование основано на истории или времени. Время не является средой нашего движения, какой для бутылки является море: это структура самой человеческой жизни, что-то, что влияет на меня до того, как я могу это измерить. Итак, понимание, перед тем как возникает сам вопрос о возможности понимания чего-либо конкретного, является лишь измере-

нием *Dasein*, внутренней динамикой моей собственной постоянной трансцендентальности. Понимание полностью определяется историей: оно всегда имеет дело с конкретной ситуацией, в которую я погружен и которую пытаюсь преодолеть.

Если человеческое существование определяется временем, то оно в равной степени определяется и языком. Язык для Хайдеггера не просто инструмент коммуникации, дополнительный способ выражения «идей» — это те самые рамки, в которых проходит человеческая жизнь, то, что выдвигает мир на передний план. «Мир», в его отчётливо человеческом смысле, есть только там, где есть язык. Для Хайдеггера язык это в первую очередь не то, что вы или я можете сказать: язык обладает собственным существованием, в котором человек может участвовать, и только участвуя в нём, мы можем стать людьми в полной мере. Язык всегда предсуществует индивидуальному субъекту как та область, в которой он разворачивается. Язык содержит в себе «истину» не столько как инструмент для обмена точной информацией, сколько как место «непотопляемости» реальности, где она делает себя доступной нашему созерцанию. При таком подходе к языку как к квазиобъективному событию, предшествующему нашим конкретным индивидуальностям, размышления Хайдеггера имеют параллели с теориями структурализма.

Итак, центральное место в системе Хайдеггера занимает не индивидуальный субъект, а само Бытие. Ошибка западной метафизической традиции состояла во взгляде на бытие как на разновидность объективного реального существования, а также в резком отделении его от субъекта. Хайдеггер стремится, скорее, вернуть досократическую мысль, которая существовала ещё до возникновения дуализма субъекта и объекта, и рассмотреть Бытие как включающее их обоих. Результатом этого притязания на проникновение в суть вещей является возникновение на удивление раблепного страха перед загадкой Бытия, что особенно заметно в его последних работах. Рационализм Просвещения с его безжалостно подавляющим, инструментальным отношением к Природе должен быть отвергнут ради возможности робко прислушаться к звёздам, небу и лесу, что, по едкому замечанию английского критика, несёт на себе все признаки впечатлительности селянина. Человек должен «торить дорогу» Бытию, став его служителем: он должен вернуться к земле, этому неисчерпаемому источнику, содержащему первичные смыслы. Хайдеггер, философ Шварцвальда, Чёрного Леса, является ещё одним романтиком, верящим в «естественное общество», хо-

тя в его случае итог этих взглядов был более мрачным, чем в случае Ливиса. Возвеличивание сельской жизни, принижение рассудка ради непосредственного «пред-понимания», торжество мудрого бездействия, соединённые с верой Хайдеггера в «подлинное» бытие-к-смерти, находящееся поверх примитивной жизни безликой массы, позволили ему в 1933 году открыто поддержать Гитлера. Явная поддержка продлилась недолго, но она скрыто содержалась во всех элементах его философии.

В этой философии, помимо всего прочего, особенно важно то, что теоретическое знание всегда возникает из контекста конкретных социальных интересов. Хайдеггерианская модель познаваемого объекта — это в значительной степени орудие: мы узнаем мир не умозрительно, но как систему взаимосвязанных вещей, которые, как молот, «всегда под рукой» как части некой практики. Знание глубоко соотнесено с действием. Но обратной стороной этой «крестьянской» практичности является погруженный в бездеятельные размышления мистицизм: когда молот ломается и перестает быть нам знакомым и привычным, и открывается его истинное бытие. Молот сломанный является в большей мере молотом, чем молот, годный к работе. Хайдеггер разделяет убеждение формалистов, что искусство является остранением: когда Ван Гог пишет пару крестьянских башмаков, он остраняет их, позволяя их глубокой подлинной «башмачности» предстать перед нами во всем блеске. Несомненно, для позднего Хайдеггера эта феноменологическая истина может заявить о себе только лишь в искусстве, так же как для Ливиса литература представляется поддерживающей ту форму бытия, которую современное общество будто бы утратило. Искусство, как и язык, не должно рассматриваться в качестве выражения индивидуальной личности: личность — это лишь место или средство, при помощи которого истина о мире говорит сама, и читатель стихотворения должен внимательно *слушать* эту истину. Толкование литературного текста, по Хайдеггеру, не укоренено в деятельности человека: во-первых, это не то, что мы можем *делать*, а то, чему мы должны позволить произойти. Мы должны пассивно раскрыть себя тексту, подчиняясь его тайному неисчерпаемому бытию, позволяя ему задавать нам вопросы. Иными словами, наша позиция по отношению к искусству должна быть чем-то вроде раболепия, которое Хайдеггер убеждает немецкий народ демонстрировать перед фюрером. Единственной альтернативой всеохватной рациональности буржуазного индустриального общества является, как оказывается, рабское самоотрицание.

Я сказал, что процесс понимания для Хайдеггера крайне историчен, но тут нужно кое-что уточнить. Его главная работа названа «Бытие и время», а не «Бытие и история», и между двумя понятиями есть важное различие. Прежде всего, «время» является более абстрактным понятием, чем история: оно предполагает скорее смену времен года или способ, которым можно прочувствовать очертания собственной жизни, — чем борьбу стран, развитие или уничтожение народов или создание и падение государств. «Время» по Хайдеггеру всё ещё сущностно метафизическая категория в том же смысле, в котором для других мыслителей «история» таковой не является. Продукт того, что мы реально совершаем — такое понимание я вкладываю в термин «история». Такого рода конкретная история едва ли имеет отношение к Хайдеггеру: несомненно, он различает *Historie*, историю, которая примерно означает «происходящее», и *Geschichte*, историю, в которой «происходящее» переживается как подлинно осмысленное. Моя собственная личная история приобретает подлинную осмысленность, когда я беру на себя ответственность за собственное существование, понимаю будущие возможности и живу с твердым осознанием неизбежности будущей смерти. Это может быть или не быть правдой, но, кажется, оно не имеет прямого отношения к тому, как я живу «исторически», в том смысле, что я привязан к отдельным индивидуальностям, социальным отношениям, а также определённым институтам. С олимпийских высот хайдеггерианской тягостно эзотерической прозы всё это выглядит, однако, довольно мелко. «Истинная» история является для Хайдеггера духовной, «подлинной» и «экзистенциальной» историей — усвоением ужаса и небытия, готовностью встретить смерть, «сосредоточением» сил, — она по сути подменяет собой историю в более здоровом и практическом смысле. Как указал венгерский учёный Дьёрдь Лукач, знаменитая «историчность» Хайдеггера в действительности ничем не отличается от аисторичности.

В конечном счете попытка Хайдеггера перевернуть статические, неизменные истины Гуссерля и западной метафизической традиции, историзируя их, терпит крах. Всё, что он предлагает взамен — другой вид метафизической данности, *Dasein*. Его работа представляет собой бегство от истории в той же мере, что и столкновение с ней; то же самое может быть сказано о фашизме, с которым он заигрывал. Фашизм — это безнадёжная, отчаянная попытка части монополистического капитала снять противоречия, которые стали неразрешимыми, причём эта попытка предполагает некую альтернативную историю, рассказ о крови, почве и «истинной» расе,

возвеличивание смерти и самоотрицания, рейха, который будет существовать тысячи лет. Не хочу сказать, что вся философия Хайдеггера является только лишь обоснованием фашизма, *но* полагаю, что он подготовил одно мнимое разрешение кризиса современной истории, в то время как фашизм подготовил иное, и между этими решениями есть много общих черт.

Хайдеггер описывает свои философские представления как «герменевтику Бытия», слово же «герменевтика» означает науку или искусство интерпретации. Форма философии Хайдеггера в целом отсылает нас к «герменевтической феноменологии», противопоставленной «трансцендентальной феноменологии» Гуссерля и его последователей. Она получила такое название в связи с тем, что основана на вопросах исторической интерпретации в целом, а не на трансцендентальном сознании⁷. Двумя самыми знаменитыми предшественниками Хайдеггера в герменевтике были Шлейермахер и Дильтей, его самый выдающийся преемник — современный немецкий философ Ганс-Георг Гадамер. В его ключевой работе «Истина и метод» (1960) мы оказываемся в центре проблем, которые никогда не переставали беспокоить современную теорию литературы. Каков смысл литературного текста? Насколько важен для понимания этого смысла авторский замысел? Можем ли мы надеяться на понимание произведений, которые чужды нам культурно и исторически? Возможна ли «объективная» интерпретация, или наше понимание связано исторической ситуацией? Всё это, как мы увидим, вопросы о чём-то большем, нежели простая «литературная интерпретация».

Для Гуссерля смысл — «интенциональный объект». Под этим он подразумевает, что смысл не сводится к психологическому акту говорения или слушания, но и не является полностью независимым от этих ментальных процессов. Смысл не объективен, как объективно кресло, но это и не чистая субъективность. Это разновидность «идеального» объекта, поскольку может быть выражен различными способами, но при этом остаться единственным. При таком подходе смысл литературного текста определён раз и навсегда:

⁷ См.: Palmer Richard E. *Hermeneutics*. Evanston, 1973. Другие работы по герменевтической феноменологии: Сартр Ж.-П. *Бытие и ничто*. М.: Республика, 2000; Мерло-Понти М. *Феноменология восприятия*. СПб.: Ювента, Наука, 1999; Рикёр П. *Фрейд и философия* (*Freud and Philosophy*. New Haven, London, 1970), также см.: Рикёр П. *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике* М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002.

он совпадает с «ментальным объектом», существовавшим в авторском сознании или «имевшимся в виду» автором во время письма.

Это, в сущности, установка, подхваченная американским представителем герменевтики Э.Д. Хиршем-мл., чья главная работа, «Достоверность интерпретации» (1967), многим обязана феноменологии Гуссерля. Хирш не считает, что, если смысл работы идентичен авторскому замыслу в момент письма, он будет единственно возможным. Может существовать ряд различных правомерных интерпретаций, но все они не должны выходить за пределы «системы типичных ожиданий и вероятностей», которые допускает авторская мысль. Хирш не отрицает, что литературное произведение может «иметь разный смысл» для разных людей в разное время. Но он утверждает, что в этом случае речь идет скорее о «значении» произведения, чем о его «смысле». Тот факт, что я могу представлять «Макбет» произведением, относящимся к ядерной войне, не может отменить другой факт: это не то, что вкладывал в «Макбет» сам Шекспир. «Значения» меняются на протяжении истории, в то время как «смысл» остается постоянным; авторы вкладывают «смыслы», а читатели определяют «значения».

Устанавливая тождество смысла текста с тем, что автор «имел в виду», когда писал его, Хирш не предполагает, что мы всегда должны знать намерения автора. Он может быть давным-давно мёртв или попросту забыть, что имел в виду. Из этого следует, что мы можем иногда случайно достичь «правильной» интерпретации текста, но никогда не сможем точно знать, так ли это. Это не слишком заботит Хирша до тех пор, пока держится его основное положение: литературный смысл абсолютен и непреложен, будучи полностью устойчивым к смене исторического контекста. Причины, по которым Хирш в принципе может защищать такую позицию, очень важны, так как его теория смысла, как и теория Гуссерля, пре-лингвистична. Смысл есть нечто зависимое от авторской *воли*: это призрачное, не передаваемое словами мысленное действие, которое затем «закрепляется» раз и навсегда в конкретном наборе материальных знаков. Он имеет дело скорее с сознанием, чем со словами. Непросто понять, что именно содержит такое бессловесное сознание. Возможно, читатель откликнется на эксперимент: на миг оторвется от книги и молча «осмыслит» нечто в своей голове. Что вы «осмыслили»? Отличалось ли это от слов, в которых вы только что сформулировали ответ? Считать, что смысл складывается из слов и не выражаемого словами акта волеизъявления или полагания — всё равно что полагать, будто каждый раз, когда я на-

меренно открываю дверь, я совершаю безмолвный акт воли к её открытию.

Существуют очевидные проблемы с попыткой определения того, что же происходит в чьей-то голове, и следующего за этим утверждения, что это и есть смысл написанного. Чтобы возникла одна вещь, автор должен перебрать в уме громадное количество разных вещей в момент письма. Хирш допускает это, но считает, что их нельзя путать с «вербальным смыслом». Однако чтобы подкрепить свою теорию, он вынужден осуществить довольно заметную редукцию всего, что автор мог подразумевать, к тому, что он называет смысловыми «типами», к поддающимся интерпретации разновидностям смыслов, до которых текст может быть сужен, упрощён, просеян критиком. Таким образом, наш интерес к тексту может существовать лишь в границах этой обширной типологии смыслов, из которой аккуратно исключено всё частное. Критик должен стремиться воссоздать то, что Хирш назвал «внутренним жанром» текста, подразумевая, приблизительно, общие условности и способы видения, которые направляют авторский замысел в процессе письма. Мало что помимо этого может быть доступно для нас: несомненно, невозможно вновь *в точности* обрести то, что Шекспир имел в виду под словами «cream-faced loon»⁸, поэтому нам приходится довольствоваться тем, что он, в целом, мог иметь в голове. Предполагается, что все отдельные детали произведения управляются такими общими закономерностями. Справедливо ли это в отношении деталей, сложных моментов или противоречивой природы литературного текста — уже другой вопрос. Чтобы навечно сберечь смысл произведения, спасая его от разрушительного действия истории, критике приходится контролировать его потенциально анархические детали, скрывая их за компендиумом «типичных» смыслов. Их позиция по отношению к тексту является авторитарной и законнической: всё, что не может быть собрано и отгорожено в пространстве «вероятного авторского смысла», бесцеремонно изгоняется за рамки этого огороженного пространства, а всё отгороженное бдительно подчиняется единственному управляющему замыслу. Устойчивый смысл священного текста был сбережён; то, что будут с ним делать, как будут использовать, становится лишь второстепенным вопросом «значения».

⁸ В переводе Лозинского — «сметаннолицый шут» (Макбет. Акт V. Сцена III). — *Прим. перев.*

Цель всей этой политики состоит в защите частной собственности. Для Хирша смысл является собственностью автора и не должен быть украден или нарушен читателем. Смысл текста не может быть обобществлён, разделён между различными читателями; он принадлежит исключительно автору, который должен иметь эксклюзивные права на распоряжение им даже после своей смерти. Интересно, что Хирш признаёт, что его собственная точка зрения в действительности довольно произвольна. Не существует ничего в самой природе текста, что обязывает читателя истолковывать его согласно авторскому смыслу, и это всё равно, что утверждать: если мы не отдаём предпочтение авторскому смыслу, то мы не обладаем «нормальной» интерпретацией и рискуем открыть ворота для критической анархии. То есть, как большинство авторитарных режимов, теория Хирша совершенно не способна рационально оправдать собственные установки. Вообще говоря, в предпочтении авторского смысла не больше разумных оснований, чем в утверждении, что нужно предпочесть прочтение критика с самыми короткими волосами или критика с самым большим размером обуви. Защита Хиршем авторского смысла имеет сходство с защитой титула землевладельца, которая похожа на юридическую защиту права на землю: если проследить процесс передачи по наследству достаточно глубоко, то наткнёшься на того, у кого эта земля была попросту отнята силой.

Даже если критики смогут достичь успеха в понимании авторского замысла, будет ли это веской причиной, по которой литературный текст имеет один определённый смысл? Что если мы ищем основание значения авторского замысла, затем – основание этого основания и так далее? Уверенность здесь возможна, только если авторские смыслы являются тем, что вкладывает в них Хирш: устойчивыми, вескими, равными себе явлениями, которые могут быть использованы, чтобы превратить произведение в безупречное единство. Но это весьма сомнительный путь поиска любого смысла. Смыслы отнюдь не такие устойчивые и определённые, как полагает Хирш, в том числе и авторские смыслы. Не признаваемая им причина этого состоит в том, что смыслы – продукты языка, в котором всегда есть что-то скользкое. Сложно узнать, что нужно сделать, чтобы получить «чистый» замысел или выразить «чистый» смысл; это происходит лишь из-за того, что Хирш рассматривает смыслы отдельно от языка и пытается верить в подобные химеры. Сам авторский замысел также является сложным текстом, который можно обсуждать, толковать и различным образом интерпретировать, как и любой другой.

Разграничение Хиршем «смысла» и «значения» представляется обоснованным при некотором условии. Маловероятно, чтобы Шекспир думал, что он пишет о ядерной войне. Когда Гертруда называет Гамлета «fat»⁹, возможно, она не имеет в виду, что у него лишний вес, как может предположить современный читатель. Но абсолютность оппозиции Хирша также лишена доказательности. Невозможно провести чёткую границу между тем, «что значит текст», и «тем, что текст значит для меня». Моё изложение того, что значил «Макбет» в конкретных условиях своего времени, также является *моим* мнением, неизбежно испытавшим влияние моего собственного языка и рамок моих культурных связей. Я никогда не смогу перевернуть своё видение смысла с ног на голову и постичь неким абсолютно объективным способом, что же действительно было в голове у Шекспира. Любое такого рода представление об абсолютной объективности является иллюзией; сам Хирш никогда не стремился к абсолютной достоверности, главным образом потому, что знал, что не сможет её достичь; взамен он должен был довольствоваться собственной реконструкцией «вероятного» авторского замысла. Но он не уделяет никакого внимания способам, которыми такая реконструкция может осуществляется внутри его собственных, обусловленных историческими обстоятельствами рамок смысла и восприятия. Несомненно, такой «историзм» является главной «мишенью» его полемики. Кроме того, он, как и Гуссерль, предлагает вневременную и абсолютно беспристрастную форму знания. А что его собственные работы далеки от беспристрастности — Хирш считает, что защищает вечные смыслы литературных произведений от современных идеологий, — то это ещё одно основание, чтобы отнести к таким взглядам с подозрением.

Мишенью Хирша, которую он не выпускает из поля зрения, является герменевтика Хайдеггера, Гадамера и других. С его точки зрения, настойчивое подчеркивание ими историчности смысла открывает путь к полному релятивизму. Согласно этому подходу, литературное произведение может означать одно в понедельник и совершенно иное — в пятницу. Интересно поразмыслить над тем, почему Хирш так боится этой возможности. Но чтобы остановить релятивистское разложение, он возвращается к Гуссерлю и полагает, что смысл неизменен, так как всегда является внутренней деятельностью личности в определённой временной точке. Сущест-

⁹ Акт V. Сцена 2. — *Прим. перев.*

вует один опровергающий это очевидный разумный довод. Если я говорю вам в конкретных обстоятельствах: «Закройте дверь», — и после того, как вы это делаете, нетерпеливо добавляю: «Конечно, я имел в виду: откройте окно», — вы будете иметь полное право указать на то, что английские слова «Закройте дверь» значат именно то, что они значат, что бы я ни намеревался ими обозначить. Я не хочу сказать, что невозможно представить контекст, в котором «Закройте дверь» значило бы что-то совершенно отличное от обычного смысла. Например, это могло бы быть иносказанием для фразы: «Больше никаких переговоров». Смысл предложения, как и любой другой смысл, не может быть раз и навсегда закреплён: с некоторой изобретательностью можно, вероятно, предположить обстоятельства, в которых он будет означать тысячу различных вещей. Но если сквозняк врывается в комнату, а на мне из одежды только купальный костюм, смысл слов будет, вероятно, ясен по ситуации, и даже если я оговорюсь или допущу странные ошибки во фразе, будет невозможно утверждать, что я имел в виду «Откройте окно». Это обычное осознание того, что смысл моих слов не определяется моими частными целями — я не могу просто захотеть, чтобы мои слова значили всё что угодно, как ошибочно полагал Шалтай-Болтай из «Алисы». Смысл языка является социальным вопросом; мы, бесспорно, ощущаем, что язык принадлежал обществу, в котором мы живём, ещё до того, как он начал принадлежать нам.

Хайдеггер осознал это, а Ганс-Георг Гадамер продолжил разрабатывать эти представления в «Истине и методе». Для Гадамера смысл литературного произведения никогда не исчерпывается намерениями его автора; по мере того как произведение переходит из одного литературного контекста в другой, могут отбираться новые смыслы, которых не мог предвидеть их автор или его современники. Хирш, с одной стороны, согласился бы с этим, но, с другой стороны, отнёс бы это к царству «значений»; для Гадамера же такая гибкость смысла является важным свойством самого произведения. Все интерпретации ситуативны, ограничены и вызваны исторически относительными критериями отдельной культуры; не существует возможности познания литературного текста «как он есть». Это тот «скептицизм», который Хирш считает наиболее слабым местом в хайдеггерианской герменевтике и против которого он борется в первую очередь.

Для Гадамера все интерпретации созданного в прошлом произведения представляют собой диалог между прошлым и настоящим.

Сталкиваясь с таким произведением, мы прислушиваемся, с хайдеггерианской мудрой покорностью, к незнакомому голосу, позволяя ему вопрошать о наших современных делах. Но то, что произведение «говорит» нам, будет, в свою очередь, зависеть от вопросов, которые мы можем ему задать из нашей выгодной позиции в истории. А также будет зависеть от нашей способности восстановить «вопрос», на который само произведение является «ответом», так как произведение — это всегда диалог со своей собственной историей. Любое понимание *производитительно*: это всегда «понимание по-другому», реализующее скрытые в тексте новые возможности, делающее его другим. Настоящее всегда понимаемо лишь через прошлое, с которым оно создаёт живое единство, и прошлое всегда понимается исходя из нашей собственной ограниченной точки зрения в настоящем. Понимание происходит, когда наш собственный «горизонт» исторических смыслов и предположений «сливается» с горизонтом, в который помещено само произведение. В этот момент мы проникаем в чуждый нам мир произведения искусства, но одновременно и забираем его в наше собственное царство, достигая более полного понимания самих себя. В процессе понимания произведения мы не «уходим из дома», а «возвращаемся домой» замечает Гадамер.

Сложно понять, почему всё это так раздражает Хирша. Наоборот, эти размышления выглядят даже слишком гладкими. Гадамер может отдавать и себя, и литературу вихрям истории, потому что все рассыпанные этими вихрями листья в конце концов вернутся домой — ибо подо всей историей, молча отмеряя прошлое, настоящее и будущее, движется единая сущность, известная как «традиция». Как и у Т. Элиота, все «ценные» тексты принадлежат этой традиции, которая говорит как через произведения прошлого, над которыми я размышляю, так и через меня, размышляющего над их «ценностью». Прошлое и настоящее, субъект и объект, чуждое и близкое — всё это безопасно слито друг с другом в Бытии, заключающем все противоположности. Гадамер не беспокоится, что наша скрытая культурная предвзятость, или «пред-понимание», может исказить для нас литературные произведения прошлого, так как это «пред-понимание» даётся нам из самой «традиции», лишь частью которой выступает само литературное произведение. «Предвзятое» мнение является скорее позитивным, чем негативным обстоятельством: Просвещение, с его мечтой о полностью объективном знании, дало начало современному «предубеждению против предубеждений». Созидательное предубеждение, в отличие

от мимолетного и искажённого, возникает из традиции и приводит нас к соприкосновению с ней. Авторитет самой традиции, связанный с нашей напряжённой саморефлексией, решит, какие из наших предубеждений легитимны, а какие нет, так же как историческая дистанция между нами и произведением прошлого отнюдь не является помехой для истинного понимания и даже помогает такому познанию, обнажая работу всех способов передачи его значения.

Можно было бы спросить Гадамера, какую именно «традицию» он имел в виду. Его теория держится лишь на серьёзном допущении, что существует единственная «господствующая» традиция и что все «ценные» произведения подкрепляют её; что история представляет собой континуум, лишённый решающих разрывов, противоречий или конфликтов; и что мы должны заботливо лелеять предубеждения, которые «мы» (кстати, кто это — «мы»?) унаследовали от традиции. Согласно его теории, история — это место, где «мы» всегда и везде дома, что произведение прошлого углубляет — а не, скажем, разрушает — наше нынешнее самопознание, и что чуждое — это хорошо скрытое близкое. Короче говоря, перед нами весьма удобная теория, демонстрирующая, что мир во всей своей полноте рассматривается с той точки зрения, для которой «искусством» являются главным образом классические памятники высокой немецкой традиции. Она едва ли имеет понятие об истории и традиции как угнетающих или освободительных силах, как об арене борьбы и господства. История для Гадамера — это не место борьбы, остановки и разрыва прямого движения, а «непрерывная цепь», полноводная река, чуть ли не клуб единомышленников. Исторические различия политкорректно признаются, но только благодаря тому, что они практически ликвидируются в процессе понимания, которое «преодолевают временную дистанцию, отделяющую интерпретатора от текста, преодолевает то смысло-отчуждение, которому неизбежно подпадает текст»¹⁰. Нет нужды пытаться преодолеть временную дистанцию, совершая чувственное путешествие в прошлое, как считали Вильгельм Дильтей и другие, так как эта дистанция уже преодолена благодаря мосту из обычаев, предубеждений и традиций. Традиция обладает авторитетом, которому мы должны подчиниться: существует лишь небольшая возможность для критического переосмысления этого автори-

¹⁰ Gadamer H.-G. Wahrheit and Methode. Tubingen, 1960. P.291. По-русски см.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 369.

тета, и нельзя допустить, что влияние авторитета может не быть благотворным. Традиция, убеждает нас Гадамер, «имеет оправдание за пределами аргументов разума»¹¹.

«Разговор, который и составляет нас»: так Гадамер однажды определил историю. Представители герменевтики рассматривают историю как живой диалог между прошлым, настоящим и будущим и терпеливо стремятся убрать препятствия на пути этой бесконечной взаимной коммуникации. Но они не могут вынести мысли о недопонимании, которое не просто мимоходом, которое не может быть исправлено более «прочувствованным» толкованием текста, но которое так или иначе *системно*, встроено в коммуникативные структуры обществ. Иными словами, герменевтика не может разобратся с проблемой идеологии — с тем, что бесконечный «диалог» человеческой истории так часто становится монологом власти имущих по отношению к бесправным, или с тем, что если и впрямь «диалог», то стороны — мужчины и женщины, например, — вряд ли занимают в нём равные позиции. Она отвергает осознание того, что дискурс всегда захватывается силой, которая не может быть милосердной, и что дискурс, в котором она наиболее явно этого не замечает, есть её собственный дискурс.

Герменевтика, как мы увидели, склонна сосредотачивать своё внимание на произведениях прошлого: теоретические вопросы, которые она ставит, возникают преимущественно в этой перспективе. Это не удивительно, учитывая, что своё начало она берёт в толковании Священного писания, но при этом очень существенно, так как предполагает, что главная роль критики сводится к пониманию классики. Сложно представить Гадамера в жарком споре с Норманом Мейлером¹². Этот уклон в традиционализм сопровождает предположение о том, что литературное произведение формирует органическое «единство». Герменевтический метод пытается подогнать каждый элемент текста к завершённой цельности, к процессу, обыкновенно определяемому как «герменевтический круг»: индивидуальные особенности понимаются в общем контексте, а общий контекст обретает понимание через эти особенности. Герменевтика, в целом, не рассматривает возможность того, что литературное произведение может быть неорга-

¹¹ Цит. по.: Lentricchia F. *After The New Criticism*. Chicago, 1980. P. 153.

¹² Мейлер, Норман (1923–2007) — американский драматург, писатель, журналист, сценарист и кинорежиссёр, дважды лауреат Пулитцеровской премии (за эссе «Белый негр» и «Песнь палача»). — *Прим. перев.*

низованным, неполным или внутренне противоречивым, хотя существует множество причин считать, что дело обстоит именно так¹³. Можно заметить, что Хирш, при всём его неприятии романтических «естественных» концепций, также разделяет то предубеждение, что литературный текст есть единое целое, из чего логически следует, что единство произведения находится во всеобъемлющем авторском замысле. На самом же деле не существует причины, почему автор не может иметь несколько противоречащих друг другу замыслов или почему его замысел не может быть внутренне противоречив, но Хирш не рассматривает подобные возможности.

Самая последняя разновидность немецкой герменевтики известна как «рецептивная эстетика» или «рецептивная теория», и, в отличие от Гадамера, она не сосредотачивается исключительно на произведениях прошлого. Рецептивная теория рассматривает роль рядового читателя в литературе и уже в силу этого обладает новизной. Ведь можно чётко разделить историю современной теории литературы на три стадии: поглощённость проблемой автора (романтизм и теория XIX века), исключительное внимание к тексту («новая критика») и знаковое смещение внимания на читателя, произошедшее в последние годы. Читатель, что удивительно, всегда пользовался в этой тройке наименьшими правами, хотя без него литературные тексты не могли бы существовать. Литературные тексты не существуют на книжных полках: значение возникает лишь в практике чтения. Чтобы литература появилась, читатель необходим точно так же, как и автор.

Что включает в себя акт чтения? Позвольте мне взять, буквально наугад, два первых предложения одного романа: «Что скажешь о новой паре? Хейнема, Пайт и Андже́ла, раздевались» (Джон Апдайк, «Супружеские пары»). Что мы можем отсюда извлечь? На миг мы оказываемся в замешательстве, возможно из-за очевидной несвязанности этих двух предложений, пока не осознаём, что перед нами литературная условность, благодаря которой мы можем соотнести отрывок прямой речи с персонажем, даже если это явно не следует из текста. Мы понимаем, что какой-то персонаж, возможно Пайт или Андже́ла Хейнема, делает открывающее текст заявление, но что позволяет нам это предположить? Процитированное предложение может и не быть произнесённым вслух: оно могло

¹³ См.: Macherey P. A Theory of Literary Production. London, 1978. Особенно часть 1.

бы быть сказано про себя, или это вопрос, заданный кем-то ещё, или разновидность эпиграфа, помещённого перед текстом романа. Возможно, оно адресовано Пайту и Анджеле кем-то ещё или неожиданным голосом с неба. Одна из причин, по которой последнее предположение выглядит неправдоподобным, состоит в том, что такой вопрос несколько тривиален для голоса с неба, и мы можем знать, что Апдайк в целом является писателем-реалистом, а реалисты обычно не очень любят прибегать к подобным уловкам; но все тексты писателя не обязательно создают последовательное целое, и, возможно, будет не очень благоразумным слишком опираться на такие допущения. Маловероятно, чтобы в реалистическом пространстве текста вопрос мог быть задан хором людей, говорящих в унисон, и ещё менее вероятно, чтобы он мог быть задан кем-то, кроме Пайта или Анджелы Хейнема, так как благодаря следующему предложению мы узнаём, что они раздевались, и можем предположить, что они являются супругами, и знать, что супруги, по крайней мере в этом пригороде Бирмингема, не имеют привычки совместно раздеваться перед кем-то третьим, что бы они ни делали по отдельности.

Вероятно, мы уже сделали достаточно выводов, прочитав эти два предложения. Мы можем заключить, к примеру, что слово «пара» относится к мужчине и женщине, хотя нет ничего, что говорило бы о том, что это не две женщины или два тигрёнка. Мы полагаем, что кто бы ни задал вопрос, если этот вопрос не может быть понят, то не будет нужды в том, чтобы на него отвечать. Мы можем подозревать, что вопрошающий ценит мнение адресата, хотя у нас нет достаточного контекста, чтобы судить, что вопрос не является насмешкой или яростным выпадом. Мы представляем себе, что слово «Хейнема», возможно, грамматически присоединяется к словам «Пайт» и «Анджела», чтобы указать на то, что это их фамилия, и это даёт нам существенное подтверждение тому, что они женаты. Но мы не можем исключить возможность того, что есть также группа людей, которых тоже зовут «Хейнема», как и Пайта с Анджелой, возможно, целый клан, и что они все раздеваются вместе в некоем просторном зале. То, что у Пайта и Анджелы одна фамилия, ещё не говорит о том, что они муж и жена: они могут быть братом и сестрой весьма свободных нравов, вступившими в кровосмесительные отношения, отцом и дочерью или матерью и сыном. Мы полагаем, что они разделись друг перед другом, хотя ничто пока ещё не говорило нам о том, что вопрос не был выкриком из одной спальни или пляжной кабинки в другую. Возможно, Пайт и Анджела ма-

ленькие дети, хотя относительно сложный вопрос делает это маловероятным. Всё же большинство читателей будет, вероятно, полагать, что Пайт и Анджела — супруги, разведшиеся вместе в своей спальне после некоего события, возможно, вечеринки, на которой они познакомились с молодожёнами, хотя ничего из этого не говорится прямо.

То, что перед нами два первых предложения романа, означает, конечно, что мы получим ответы на многие из этих вопросов по мере чтения. Но процесс обдумывания и возникновения умозаключений, к которому нас приводит наше незнание, в этом примере просто обнаруживается чуть более насыщенно и ярко по сравнению с тем, что мы постоянно делаем во время чтения. Пока мы читаем, нам приходится сталкиваться со многими трудностями, которые можно разрешить, лишь делая далеко идущие предположения. Мы получим различные *факты*, скрывающиеся от нас в этих предложениях, но нам всё же придётся конструировать различные их интерпретации, вызывающие сомнения. Чтение начала романа Апдайка вовлекает нас в сложный, в значительной степени бессознательный труд: несмотря на то, что мы редко это замечаем, мы постоянно заняты созданием гипотез о смысле текста. Читатель создает имплицитные связи, заполняет бреши, делает умозаключения и проверяет свои предположения. Сделать всё это значит использовать скрытое знание о мире в целом и литературной условности в частности. Сам текст, в действительности, является не более чем последовательностью «сигналов» читателю, приглашающих создать отрывок языка в поле смысла. В терминах рецептивной теории читатель «конкретизирует» литературное произведение, которое само по себе есть не более чем цепь организованных чёрных значков на странице. Без этого непрерывного активного читательского участия литературного произведения вовсе не существовало бы. Каким бы монолитным оно ни казалось, любое произведение для рецептивной теории фактически создано из «разрывов», как поверхность в современной физике, — например, разрывов между первым и вторым предложением в «Супружеских парах», где читатель должен возместить отсутствующие связи. Произведение полно «неопределённостей», элементов, которые зависят в своем воздействии от интерпретации читателя и которые могут быть истолкованы различными, а возможно, и противоречащими друг другу способами. Парадокс состоит в том, что чем большее количество информации содержит произведение, тем более неясным оно становится. Шекспировское «secret, black

and midnight hags»¹⁴, с одной стороны, сужает предмет, уточняя, о каких именно ведьмах идёт речь, делает образы более определёнными, но из-за того, что все три прилагательных богаты дополнительными смыслами, вызывающими различные реакции у различных читателей, текст стал менее определённым, хотя стремился к обратному.

Процесс чтения, с точки зрения рецептивной теории, всегда динамичен, это сложное движение и развёртывание во времени. Само литературное произведение существует лишь в качестве того, что польский теоретик Роман Ингарден называет набором «схем» или общих направлений, которые может реализовать читатель. Чтобы сделать это, читатель привнесёт в произведение определённые «пред-понимания», смутный контекст убеждений и ожиданий, внутри которых будут определяться различные особенности. По мере развития процесса чтения, однако, эти ожидания сами будут изменены тем, что мы узнаем, и герменевтический круг — движение от части к целому и обратно к части — начнёт своё вращение. Стремясь создать связное ощущение от текста, читатель будет отбирать и организовывать его элементы в последовательное целое, убирая одни вещи и выводя на первый план другие, уточняя определённые события определённым образом. Он будет пытаться удержать вместе различные точки зрения, присутствующие в произведении, или переходить от одной точки зрения к другой, чтобы выстроить всеобъемлющую «иллюзию». То, что мы узнали на первой странице, будет постепенно исчезать, «смещаться в ракурсе» памяти, возможно, чтобы получить полностью иное значение благодаря будущему знанию. Чтение — это не прямое линейное движение или простая процедура накопления: наши первоначальные представления образуют рамки из отношений, в которых объясняется всё, что произойдёт, но именно происходящее позже может ретроспективно трансформировать наше изначальное понимание, освещая одни его особенности и затемняя другие. Как уже было сказано, мы избавляемся от предположений, проверяем убеждения, строим всё более и более сложные выводы и прогнозы. Каждое предложение открывает уровни, которые подтверждаются, изменяются или подрываются последующими. Мы читаем, одновременно забегаая назад и вперёд, предсказывая и припоминая, вероятно, осознавая иные возможные

¹⁴ В переводе Лозинского — «чёрные полночные карги» (Макбет. Акт IV. Сцена I). — *Прим. перев.*

понимания текста, которые отвергло наше прочтение. Кроме того, вся эта замысловатая активность осуществляется одновременно на множестве уровней, ведь у текста есть «фон» и «передний план», он имеет различные повествовательные точки зрения, альтернативные пласты смыслов, между которыми мы непрерывно движемся.

Вольфганг Изер, представитель так называемой констанцской школы рецептивной эстетики, чьи теории имели сильный резонанс, говорит в своей работе «Акт чтения» (1978) о «стратегиях», которые текст заставляет осуществляться, и о «репертуаре» привычных тем и аллюзий, которые они содержат. Вообще, чтобы читать, нужно быть знакомым с литературными техниками и традициями, которые развёртываются в конкретном произведении. Мы должны понимать «коды», через которые обозначаются правила, методично управляющие способами производства смыслов. Обратимся ещё раз к знаку в лондонском метро: «На эскалаторе возьмите собаку на руки». Чтобы понять это сообщение, мне нужно сделать гораздо больше, чем просто прочесть слова друг за другом. Например, мне нужно знать, что эти слова принадлежат тому, что можно назвать «кодом референции» — что эти знаки не просто декоративные элементы языка, развлекающие едущих в метро людей, что они должны восприниматься в качестве соотносимых с поведением реальных собак и пассажиров на реальных эскалаторах. Я должен мобилизовать моё обобщённое социальное знание, чтобы понять, что этот знак был помещён сюда властями, что у этих властей есть сила покарать нарушителей, что я, как член общества, являюсь имплицитным адресатом, хотя ничто из этого не очевидно из слов как таковых. То есть я должен быть уверен в точных социальных кодах и контекстах, чтобы правильно понять сообщение. Но я также должен рассмотреть это во взаимодействии с определёнными кодами или традициями чтения — традициями, которые подсказывают мне, что под словом «эскалатор» подразумевается именно *этот* эскалатор, а не какой-то другой, находящийся в Парагвае. что «возьмите на руки» означает «возьмите *сейчас*» — и так далее. Я должен осознавать, что «жанр» знака делает крайне маловероятным, что двусмысленность в его тексте, о которой я говорил во введении, была намеренной. Здесь нелегко провести различие между «социальным» и «литературным» кодами: конкретизируя «эскалатор» в качестве «этого эскалатора», принимая связанные с чтением договорённости, которые исключают двусмысленность, это различие само зависит от целой сети социального знания.

Итак, я понял объявление, интерпретируя его в терминах конкретного кода, которые кажутся подходящими, но для Изера это не единственный процесс, который происходит при чтении литературы. Если бы существовала безупречная «подгонка» между кодами, управляющими литературными произведениями, и кодами, обращенными к их интерпретации, вся литература была бы такой же скучной, как знаки в лондонском метро. Самый действенный литературный текст для Изера — это тот, который вынуждает читателя обрести новое критическое понимание привычных для него кодов и ожиданий. Произведение ставит под сомнение и преобразует имплицитные убеждения, которые мы к нему применяем, разрушает наши обычные привычки восприятия и, таким образом, впервые за всё время их существования подводит нас к осознанию, что они такое. Оценка литературного произведения нарушает или преодолевает эти обычные способы поиска в большей мере, чем простое усиление наших исходных представлений, и, таким образом, учит нас новым кодам понимания. Здесь можно провести параллель с русским формализмом: в процессе чтения наши обычные представления «остраняются», подходя к точке, в которой мы можем их критиковать и исправлять. Если мы изменяем текст своими стратегиями чтения, то и он, в свою очередь, изменяет нас: как объекты в научном эксперименте, он может дать непрогнозируемый «ответ» на наши «вопросы». Вся специфика чтения, по мнению таких критиков, как Изер, состоит в том, что оно приводит нас к глубокому самоосознанию, провоцирует более критичный взгляд на нашу идентичность. Словно, пролагая через книгу свои собственные пути, мы читаем самих себя.

Рецептивная теория Изера базируется, по сути, на либеральной гуманистической идеологии — вере в то, что в процессе чтения мы должны проявлять гибкость и обладать широкими взглядами, должны быть готовы поставить свои убеждения под вопрос и позволить им изменяться. За этим положением скрывается влияние герменевтики Гадамера с его доверием к тому самопознанию, которое обогащает себя в контакте с непознанным. Но либеральный гуманизм Изера, как большинство подобных доктрин, менее либерален, чем кажется на первый взгляд. Он пишет, что читатель с твёрдыми идеологическими установками, вероятно, не сможет адекватно воспринять текст, так как едва ли сможет раскрыться навстречу трансформирующей силе литературных произведений. Это подразумевает, что, чтобы дать тексту нас преобразовать, мы должны сперва объявить наши убеждения временными. Правиль-

ный читатель *уже* должен быть либеральным: акт чтения создаёт именно тот тип человеческого субъекта, который заранее для него требуется. Есть ещё один парадокс: придерживаемся ли мы наших убеждений лишь «слегка», проверяем ли и разрушаем ли их текстом, в действительности, не так важно. Иными словами, фактически ничего не изменится. Читатель не подвергается радикальной критике, а лишь возвращается к самому себе как либеральному субъекту. Всё в читающем субъекте ставится под вопрос процессом чтения, кроме того, какой конкретно субъект находится перед нами (ибо ответ всегда — либеральный): эти идеологические ограничения нельзя критиковать, иначе развалится вся модель. В этом смысле множественность и бесконечная открытость процесса чтения допускаются благодаря тому, что они предполагают определённую разновидность закрытого единства, всегда остающегося на месте — единства читающего субъекта, который изменяется и переходит свои границы лишь за тем, чтобы более полно вернуться к себе. Как и у Гадамера, мы можем совершить вторжение на чужую территорию, потому что на самом деле всегда тайно пребываем дома. Разновидностью читателя, на которого литература оказывает воздействие наиболее глубоко, является человек, уже экипированный «правильными» способностями и ответными реакциями, искусный в обращении с определёнными критическими техниками и опознающий определённые литературные традиции. Но эта разновидность читателя менее всего нуждается во влиянии. Такой читатель «преобразован» уже изначально и готов пойти на риск дальнейших преобразований уже в силу этого факта. Чтобы «эффективно» читать литературу, вы должны задействовать некоторые критические способности, определить которые трудно, но именно их «литература» и не может подвергнуть сомнению, потому что само её существование напрямую от них зависит. То, что вы определяете как литературное произведение, всегда будет тесно граничить с тем, что вы считаете «подходящими» критическими техниками. «Литературность» произведения будет значить, в большей или меньшей степени, то, что оно может быть освещено такими методами критики. Но в таком случае герменевтический круг скорее порочен, чем эффективен: то, что вы извлекаете из произведения, будет в значительной мере зависеть от того, что вы в него вкладываете, и здесь остаётся мало место для какого-то «вызова» читателю. Казалось бы, Изер остерегается такого порочного круга, делая акцент на способности литературы разорвать и видоизменить коды читателя; но и само это, как мы уже видели, молча-

ливо предполагает как раз «податливого» читателя, которого эта способность стремится породить в процессе чтения. Замкнутость цикла между читателем и произведением отражает замкнутость академического института Литературы, который требует лишь определённой разновидности текстов и определённой разновидности читателей.

За видимой открытостью рецептивной теории скрываются доктрины унифицированной личности и закрытого текста. Роман Ингарден в своей работе «Литературное произведение искусства» (1931) догматически предполагает, что литературные произведения формируют органические целостности и момент «восполнения» читателем их «неопределённостей» приводит к полной гармонии. Читатель должен связать между собой различные сегменты и слои произведения, приведя их в должную форму, на манер детских книжек с картинками, которые раскрашиваются согласно прилагаемым инструкциям. Для Ингардена текст возникает сразу вместе со своими неопределённостями, и читатель должен «корректно» его конкретизировать. Это довольно серьёзно ограничивает деятельность читателя, превращая его временами в литературного разнорабочего, который делает какие-то мелкие, не требующие квалификации вещи, высвечивая случайно найденные «тёмные места». Изер — работодатель полиберальнее, предоставляющий читателю более высокую степень соучастия в тексте: различные читатели свободны в выборе различных способов восприятия произведения, и не существует единственно верной интерпретации, которая полностью исчерпает семиотический потенциал произведения. Но такое великодушие ограничено одним строгим правилом: читатель должен сконструировать текст так, чтобы достичь его внутренней *непротиворечивости*. Модель чтения Изера является функционалистской в своей основе: части должны точно подойти к целому. За этим, казалось бы, произвольным ограничением в действительности скрывается влияние гештальтпсихологии с её стремлением интегрировать дискретные восприятия в концептуальную целостность. В самом деле, это мнение столь глубоко распространено в современной критике, что сложно воспринимать его в качестве того, чем оно является, — в качестве догматической предрасположенности, не менее спорной и сомнительной, чем любая другая. Нет нужды полагать, будто литературные произведения являются или должны являться гармоническим целым, и многие наводящие на размышления противоречия и столкновения смыслов должны быть мягко «переработаны» литератур-

ной критикой, чтобы стать таковыми. Изер видит, что Ингарден в своём подходе чересчур устремлён к «органичности», и высоко оценивает модернистские многоплановые произведения отчасти из-за того, что они заставляют более напряжённо трудиться над их интерпретацией. Но в то же самое время «открытость» произведения, по Изеру, подлежит постепенному устранению — по мере того как читатель начинает строить рабочую гипотезу, которая может объяснить и представить во взаимосвязи всё большее количество элементов произведения.

Неопределённые места в тексте лишь подстёгивают нас к их уничтожению, замещению их устойчивыми смыслами. Они, как утверждает Изер, разоблачая этим авторитарность своей концепции, должны быть «нормализованы» — приручены и подчинены некой жёсткой смысловой структуре. Может показаться, что читатель занят не столько интерпретацией текста, сколько борьбой с ним, пытаясь загнать его анархически «полисемантический» потенциал в управляемые рамки. Изер довольно открыто говорит о «редукции» многозначного потенциала, превращении его в некую разновидность порядка — довольно забавно слышать это от «плюралистического» критика. Без названной процедуры существование унифицированного читающего субъекта будет подвергаться опасности, делая его неспособным вернуться к себе как к уравновешенному единству после «самокоррекционной» терапии чтения.

Литературную теорию всегда полезно проверить, задавая вопрос: «Как она сработает при анализе “Поминок по Финнегану” Джойса?» В случае Изера ответ будет однозначным: «Так себе». Надо сказать, впрочем, что теория Изера срабатывает в отношении «Улисса», но дело в том, что для критики Изера наиболее интересна реалистическая проза, начиная с XVIII века, и есть способы подогнать «Улисса» к этой модели. Будет ли мнение Изера о том, что самая ценная литература нарушает и смещает общепринятые коды, распространяться на современных читателей Гомера, Данте или Спенсера? Разве эта точка зрения не пристала более нынешним европейским либералам, для которых «системы мысли» — это, скорее, что-то негативное, чем позитивное, и которые поэтому склоняются к видам искусства, возникающим, чтобы эти системы подорвать? Разве «подлинная» литература не подтверждала (чаще, чем опровергала) коды своего времени? Подчёркивать в искусстве прежде всего силу негативную (трансгрессивную или острающую) означает — как у Изера, так и у формалистов, — определённую уста-

новку по отношению к социальным и культурным системам своей эпохи: установку, которая в современном либерализме равносильна сомнению в самих мыслительных системах. Сама возможность этого является красноречивым свидетельством того, что либерализм забывает об одной конкретной системе мышления — той, которая поддерживает его собственные позиции.

Дабы понять пределы либерального гуманизма Изера, мы можем вкратце противопоставить его другому теоретику рецепции, французскому критику Ролану Барту. Подход последнего в работе «Удовольствие от текста» (1973) настолько отличается от подхода Изера, насколько вообще, если изъясняться стереотипами, могут отличаться французский гедонист и немецкий рационалист. В то время как Изер обычно обращает внимание на реалистические произведения, Барт, напротив, предлагает к прочтению модернистский текст, растворяющий точные смыслы ради свободной игры слов, которая позволяет разрушить репрессивные системы мышления через непрерывное скольжение и парение языка. Такой текст требует скорее «эротики», чем «герменевтики»: так как не существует способа удержать его в пределах разума, читатель просто наслаждается соблазнительной игрой знаков, дерзким мельканием смыслов, появляющихся на поверхности только затем, чтобы вновь погрузиться в пучину. Подхваченный роскошным танцем языка, наслаждающийся текстурами слов как таковых, читатель и не думает искать удовольствие в выстраивании непротиворечивой системы, властном скреплении элементов текста во имя упрочения единства сознания — нет, он ищет мазохистского волнения в чувстве расколотости личности и её рассеянности по запутанным сетям произведения. Чтение похоже не на лабораторию, а на будуар. Далёкий от возвращения читателя к себе в финальном восстановлении самости, поставленной под сомнение актом чтения, модернистский текст взрывает неизбежную культурную идентичность посредством наслаждения, *jouissance*, что для Барта и блаженство от чтения, и оргазм.

Теория Барта, как мог заметить читатель, не свободна от проблем. Ведь есть нечто слегка раздражающее в этом самоублажающемся авангардистском гедонизме в мире, где другим не хватает не только книг, но и еды. Если Изер предлагает нам беспощадно «нормативную» модель, взнуздывающую безграничный потенциал языка, то Барт одаривает частным, не обеспокоенным чужими интересами, анархистским, по существу, опытом, который, возможно, есть лишь обратная сторона концепции Изера. Оба критика выда-

ют либеральную неприязнь к систематическому мышлению; оба, хотя и разными способами, игнорируют историческое положение читателя. Читатель, конечно, встречается с текстом не в пустоте: все читатели обладают социальной и исторической позицией, и то, как они интерпретируют литературные произведения, крайне обусловлено этим фактом. Изер знает о социальной стороне чтения, но предпочитает концентрироваться в основном на его «эстетических» аспектах. Более исторично мыслящий представитель констанцской школы Ханс Роберт Яусс стремится, в манере Гадамера, поместить литературное произведение в его исторический «горизонт», то есть в контекст культурных смыслов, в которых он был создан, а затем исследовать смену отношений между ним и меняющимися «горизонтами» его исторических читателей. Цель работы Яусса — создать новый тип истории литературы, сконцентрированный не на авторах, влияниях и литературных направлениях, но на литературе, определяемой и интерпретируемой различными моментами исторического «восприятия». Это не значит, что литературные произведения остаются неизменными, в то время как их интерпретации сменяют друг друга: сами тексты и литературные традиции активно изменяются согласно различным историческим «горизонтам», в которых они обретаются.

Более детальным историческим исследованием восприятия литературы является произведение Жан-Поля Сартра «Что такое литература?» (1948). Книга Сартра проясняет, что восприятие произведения никогда не бывает «внешним», вызванным книжными обзорами или продажами; это сущностный аспект самого произведения. Каждый литературный текст выстроен в расчёте на его потенциальную аудиторию, включая образ того, *для кого* он написан: любое произведение зашифровывает в себе то, что Изер называет «предполагаемым читателем», в каждом своём жесте подразумевая ожидаемого «адресата». «Потребление» в литературе, как и любом другом производстве, является частью самого процесса производства. Если роман открывается предложением: «Джек вышел из паба с красным носом и пошатываясь», то он уже предполагает читателя, понимающего достаточно сложный английский, знающего, что такое паб, и имеющего обусловленное культурой знание о связи алкоголя и покраснения лица. Это не значит только лишь, что писателю «необходима аудитория»: язык, которым он пользуется, уже выделяет одну часть возможной аудитории перед другой, и тут уж не остаётся большого выбора. Писатель может вовсе не держать в голове образ определённого читателя, он может быть абсо-

лютно безразличен к тому, кто читает его произведение, но определённый читатель уже подразумевается самим актом письма в качестве внутренней структуры текста. Даже когда я разговариваю сам с собой, моё высказывание не будет высказыванием в полной мере, если оно — а не я — не рассчитывает на потенциального слушателя. Вот и исследование Сартра ставит вопрос: «Для кого пишет писатель?», но это скорее исторический, чем «экзистенциальный» ракурс. Он прослеживает судьбу французского писателя с XVII века, когда «классический» стиль означал заключение соглашения между автором и аудиторией или определение ими общего набора посылок, — до привычного для XIX века самовосприятия литературы как неизбежно адресованной презируемой ею буржуазии. А заканчивает Сартр дилеммой современного «ангажированного» автора, который не может адресовать своё произведение ни буржуазии или рабочему классу, ни мифическому «человеку вообще».

Думается, рецептивная теория Яусса и Изера ставит острую эпистемологическую проблему. Если рассматривать текст «сам по себе», как скелет или набор схем, ожидающих, чтобы их конкретизировали различными способами различные читатели, как возможно обсудить все эти схемы, ещё не конкретизировав их? Говоря о «тексте как таковом», измеряя его как норму, противопоставленную конкретным интерпретациям, имеем ли мы дело с чем-то большим, чем наша собственная конкретизация? Требуется ли критика неких богоподобных знаний о тексте «самом по себе», знаний, отсутствующих у простого читателя, которому неминуемо приходится иметь дело с собственной неполной конструкцией текста? Иными словами, перед нами разновидность старой проблемы: как мы можем знать, выключен ли свет в холодильнике, когда дверь закрыта. Роман Ингарден признаёт это затруднение, но не может предложить для него адекватного решения; Изер предоставляет читателю привлекательную степень свободы, но при этом тот не свободен интерпретировать так, как пожелает. Интерпретация, чтобы быть интерпретацией именно *этого* текста, а не иного, должна быть, в известном смысле, логически спровоцирована самим текстом. Иными словами, произведение определяет степень обусловленности читательской реакции на него, иначе критика оказалась бы полной анархией. «Холодный дом» Диккенса был бы не более чем миллионом непохожих, часто противоположных прочтений романа, к которым пришли читатели, а «текст как таковой» был бы отброшен. А если литературное произведение не детермини-

рованная структура с некоторыми «тёмными местами», если всё в тексте неопределенно и зависит лишь от того, какой способ чтения читатель избрал, чтобы его сконструировать? В каком смысле мы сможем тогда говорить об интерпретации «того же самого» произведения?

Не все сторонники рецептивной теории находят это затруднительным. Американский критик Стэнли Фиш довольно весело соглашается с тем, что нет никакого «объективного» произведения, вот здесь на этом столе. «Холодный дом» есть не что иное, как все разнообразные прочтения этого романа, которые были или будут даны. Читатель — вот истинный писатель: неудовлетворённые статусом только лишь партнёров в литературном предприятии (единственное, что мог предложить Изер), читатели теперь ниспровергли писательскую власть и установили свою. Для Фиша чтение является не открытием значений текста, но переживанием того, что он *делает* с нами. У него прагматическое понимание языка: изменение привычного порядка слов, к примеру, может породить в нас чувство удивления, а может дезориентировать, и критика есть лишь развивающийся индивидуальный отклик читателя, постигающего слова на странице. То, что текст «делает» с нами, является, вообще-то, тем, что мы делаем с ним, это вопрос интерпретации; объектом критического внимания становится структура читательского опыта, а не «объективные» структуры, которые можно отыскать в самом произведении. Всё в тексте — его грамматика, смыслы, формальные единицы — является продуктом интерпретации, а не дано «фактически», и это поднимает интригующий вопрос о том, что же, по его мнению, интерпретирует сам Фиш, читая текст. Вот его ошеломляюще искренний ответ: он не знает, но думает, что не знает и никто другой.

В действительности, Фиш тщательно защищается от герменевтической анархии, к которой должна вести его теория. Чтобы избежать разложения текста на тысячу конкурирующих прочтений, он обращается к определённым «стратегиям интерпретации», которыми обладают все читатели в целом и которые будут направлять их личные отклики. Но историческим откликам тут места нет: «читатели в целом», единственные, кто «в курсе дела», — это те, кто взращён академическими институциями, а их восприятия не слишком отличаются друг от друга, предотвращая тем самым все разумные возражения с других сторон. Как бы там ни было, Фиш настаивает, что существование в самом произведении хотя бы чего-то, благодаря чему идея смысла в целом пребывает «имманентно» в языке

текста, дожидаясь своего освобождения в интерпретации читателя, является объективистской иллюзией. Он полагает, что Вольфганг Изер пал жертвой этой иллюзии.

Спор между Фишем и Изером является до известной степени всего лишь словесным. Фиш вполне прав, утверждая, что в литературе или в мире в целом нет ничего «данного» или «предопределённого», если под этим имеется в виду «неинтерпретированное». Не существует «грубых» фактов, не зависящих от налагаемых человеком смыслов; не существует явлений, о которых мы не знаем. Но это не то, что «данное» с необходимостью или обычно означает: не многие философы науки в наши дни не признают лабораторные данные продуктом интерпретации, разве что это интерпретации не в том же смысле, что дарвиновская теория эволюции. Есть различие между научной гипотезой и научными данными, хотя и то и другое, несомненно, является «интерпретацией», и непреодолимая пропасть между ними, которую представляет себе большинство традиционных философов науки, конечно, тоже является иллюзией¹⁵. Можно сказать, что восприятие семи чёрных знаков в качестве слова «соловей» — это интерпретация, или что восприятие чего-то как чёрного как семи или как слова тоже интерпретация, и быть правым; но если в большинстве случаев вы читаете эти знаки как означающие «соловый», вы будете неправы. Интерпретация, с которой каждый может согласиться, стоит в одном шаге от признания факта. Сложнее показать, что интерпретации «Оды соловью» Китса неверны. Интерпретация в этом втором, более широком смысле наталкивается на то, что философия науки называет «недоопределённостью теории», имея в виду, что любой набор данных может быть объяснён более чем одной теорией. Будут ли семь знаков, о которых я упомянул, относиться к слову «соловей» или «соловый» — это ничего не меняет.

То, что эти знаки указывают на конкретный вид птицы, довольно-таки произвольно: это всего лишь лингвистическая и историческая традиция. Если бы английский язык развивался по-другому, такой договорённости могло бы и не возникнуть или мог бы развиваться некий неизвестный язык, в котором эти знаки указывали бы на «дихотомию». Могут существовать культуры, видящие такие знаки лишь как чёрные точки, каким-то образом постоянно появляющиеся на белой бумаге, а не как «знаки» в нашем понимании. Кроме того,

¹⁵ См.: Hesse M. *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science*. Brighton, 1980. Особенно часть 2.

такая культура может обладать системой счёта, отличной от нашей, и воспринимать эти значки не как «семь», а как «три плюс неопределённое число». В её способе письма может не существовать разницы между словами «соловей» и «соловый». И так далее — в языке нет ничего данного нам свыше или установленного раз и навсегда. Например, «соловей» и «соловый», возможно, когда-то состояли в родственной связи, что совсем не воспринимается в наше время. Но интерпретация этих значков — вынужденное занятие, так как они постоянно используются людьми определённым способом в их социальных практиках общения, и сами эти практики общественной коммуникации *и есть* различные значения этого слова. Когда я идентифицирую слово как литературный текст, социальные практики отнюдь не исчезают. После прочтения произведения я могу почувствовать, что слово значит теперь нечто совсем иное, что оно больше указывает на «двойственность» толкования, чем на вид птицы, из-за изменения контекста смыслов, в которые оно было включено. Но идентификация слова в первую очередь вызывает некое осознание того, как оно используется в практике социальных отношений.

Заявление, что мы можем заставить литературный текст значить всё, что нам нравится, в какой-то степени оправданно. В конце концов, что может нам помешать? Буквально несть числа ситуациям, которые мы могли бы вообразить для слов, чтобы придать им иное значение. С другой стороны, эта идея является просто фантазией, рождённой в умах тех, кто провёл в аудиториях слишком много времени. Так как такие тексты принадлежат языку в целом, они имеют сложные отношения с другими лингвистическими практиками, каким бы разрушениям с их стороны они ни подверглись. Язык — не та вещь, с которой мы можем поступать, как нам вздумается. Если я не могу прочесть слово «соловей», не представив, как прекрасно было бы уехать из города на дарующую покой природу, то, значит, слова имеют определённую власть надо мной, и эта власть не испаряется волшебным образом, когда я встречаю её в стихотворении. Отчасти именно это имеют в виду, говоря: литературное произведение вынуждает нас его интерпретировать, в нём есть некая степень «имманентного». Язык — это поле социальных сил, которые привязывают нас к нашим корням, и всего лишь академическим заблуждением выступает взгляд на язык как на арену бесконечных возможностей, позволяющих избежать социальных привязок.

Так или иначе, интерпретация стихотворения в значительной степени *более свободна*, чем интерпретация объявлений в лондон-

ском метро. Она более свободна благодаря тому, что в последнем случае язык используется в практической ситуации, которая стремится установить определённые прочтения и воспрепятствовать легитимации остальных. Это, как мы увидели, является, без сомнения, абсолютным принуждением, но принуждением очень показательным. Помимо литературных произведений, существуют также практические ситуации, которые исключают определённые способы прочтения и разрешают другие — речь идёт о преподавании. Это академический институт, арсенал социально одобренных способов чтения произведений, который действует через механизм принуждения. Такие разрешённые способы чтения никогда, конечно же, не будут «естественными», но и никогда — просто академическими: они относятся к репрессивным формам оценки и интерпретации общества в целом. Они действенны не только при анализе стихов в университетской аудитории, но и при чтении в поезде популярного романа. Но чтение романа всё же отличается от чтения дорожных знаков, поскольку читатель романа не имеет готовых контекстов, чтобы сделать язык более доступным для себя. Роман, начинающийся с предложения: «Лок бежал из всех сил»¹⁶, имплицитно говорит читателю: «Я предлагаю вам представить ситуацию, в которой имеет смысл сказать: “Лок бежал из всех сил”». Роман понемногу воссоздаст для нас эту ситуацию, или вы, в качестве читателя, сами воссоздадите её для романа. Даже здесь нет основания для абсолютной свободы интерпретации: пока я говорю на английском языке, общее использование таких слов, как «бежал», направляет мои поиски подходящих по смыслу контекстов. Но я не настолько стеснён, как при чтении таблички «Выхода нет», и это одна из причин, по которой люди имеют серьёзные расхождения о смысле языка, принимаемого ими за «литературу».

Взяться за эту книгу меня заставила необходимость вызова идее «литературы» как неизменного объекта. Вообще-то, я всегда доказывал, что литературные ценности не настолько незыблемы, как иногда думают. Мы увидели, что литературное произведение гораздо легче «пригвоздить», чем мы зачастую полагаем. Одним из гвоздей может быть чёткое определение авторского замысла: мы затронули некоторые проблемы такой тактики, обсуждая Хирша. Другой возможный гвоздь — обращение Фиша к общим «стратегиям интерпретации», разновидности знаний, которыми читатели, по

¹⁶ См.: van Dijk T.A. Some Aspects of Textual Grammars. The Hague, 1972.

крайней мере академические читатели, вероятно, обладают. Существует академический институт, который веско определяет, какая стратегия чтения в целом допустима в качестве безусловно верной. Это «институт литературы», включающий издателей, литературных редакторов и обозревателей наравне с академическими исследователями. Но в рамках этого института может существовать *борьба* интерпретаций, с которой, кажется, не считается модель Фиша — борьба не только между тем или иным прочтением Гёльдерлина, но поединок пониманий самих категорий, договорённостей и стратегий интерпретации. Некоторые преподаватели или литературные обозреватели, вероятно, осуждают анализ Гёльдерлина или Беккета, отличающийся от их собственного. Гораздо большая часть, однако, может осуждать исследования потому, что они кажутся им «нелитературными» из-за нарушения общепринятых границ и процедур «литературной критики». Литературная критика обычно не предписывает конкретного способа чтения, пока он остаётся «литературно критичным»; но то, что считать литературной критикой, определяет институт литературы. Таким образом, либерализм института литературы, как воспринимал его Вольфганг Изер, в целом слеп к собственным сущностным границам.

Некоторые критики и литературоведы испугаются мысли о том, что литературный текст не обладает единственным «верным» смыслом, но, наверное, их не так уж и много. Более вероятно, что их увлекла бы та мысль, что смыслы не скрыты в тексте, как зуб мудрости скрыт в десне, терпеливо ожидая своего извлечения, но что читатель обладает активной ролью в этом процессе. Не так много людей сегодня были бы удивлены представлением о том, что читатель не подходит к тексту с культурно девственной позиции, безусловно свободной от предыдущих социальных и литературных обстоятельств, как в высшей степени непредубеждённый духовно, как белый лист, на который текст будет переносить собственное содержание. Большинство из нас признаёт, что никакое чтение не является «чистым» и свободным от исходных посылок. Но некоторые продолжают попрекать читателя его виной. Одна из основных мыслей этой книги состоит в том, что не существует «чистой» реакции на литературу: все эти реакции, не только реакции на *форму* литературы, но и на все аспекты произведения, которые то и дело помещаются в резервацию «эстетики», глубинно смыкаются с разными социальными и историческими личностями, коими мы являемся. В анализе различных теорий литературы, который я сделал до настоящего момента, я пытался продемонстрировать, что в них

на кон ставится гораздо больше, нежели только взгляд на литературу, что проповедование всех этих теорий в той или иной степени есть определённый способ прочтения социальной реальности. Они в прямом смысле *виновны*, все эти «литературные теории»: от заботливого стремления Мэтью Арнольда успокоить рабочий класс до нацизма Хайдеггера. Разрыв с институтом литературы не означает предложения иного подхода к изучению Беккета: он означает разрыв с самими способами, которыми определяются литературные методы, литературная критика и поддерживаемые ими социальные ценности.

В теоретическом арсенале литературоведения XX века имеется ещё один огромный гвоздь, способный прибить литературное произведение раз и навсегда. Этот гвоздь называется структурализмом, и мы переходим к его рассмотрению.

СТРУКТУРАЛИЗМ И СЕМИОТИКА

Во «Введении» мы оставили американскую теорию литературы во власти «новой критики», оттачивающей всё более изощрённые техники и ведущей арьергардные бои с наукой и индустриализацией. Но, по мере развития американского общества после 50-х гг. XX в., когда оно вырабатывало всё более жесткие сциентистские и управленческие способы мышления, потребовалась и более амбициозная форма литературно-критической технократии. «Новая критика» хорошо выполнила свою задачу, но оказалась слишком умеренной и специфичной в качестве жесткой академической дисциплины. Будучи предельно сконцентрирована на изолированном литературном тексте, на изящном пестовании чувственности, она оставляла в стороне более широкие, базисные аспекты литературы. Как быть, к примеру, с *историей* литературы? Необходима была теория, которая сохранила бы *формалистическую* склонность «новой критики», её настойчивое восприятие литературы как эстетического объекта, а не общественной практики — и сделала бы из этого что-то весьма системное и «научное». Ответ был найден в 1957 г. в виде «обобщения» литературных жанров канадцем Нортропом Фраем в книге «Анатомия критики».

Фрай был убежден, что критика, к сожалению, является ненаучной путаницей и нуждается в точном определении своего места. Критика — это субъективная оценка и праздные домыслы, и она требует упорядоченности, свойственной объективным системам. С точки зрения Фрая, это возможно, потому что сама литература является такой системой. Но это не просто случайное собрание манер письма, разбросанных на протяжении всей истории, — если присмотреться более внимательно, можно увидеть, что литература работает по объективным законам, поэтому критика также могла бы стать более системной через их формулирование. Законами являются различные схемы, архетипы, мифы и жанры, которыми структурируются литературные тексты. В основе всей литературы лежат четыре «нарративные категории»: комическое, романтическое, трагическое и ироническое, — которые могут быть рассмотрены в соответствии с четырьмя *мифами*: о весне, лете, осени

и зиме. Теория литературных «модусов» может быть описана так: в мифе герой превосходит остальных, отличаясь от них по качеству, в романтических произведениях — по степени, в «высоких миметических» жанрах трагедии и эпоса он превосходит всех по степени, но зависим от условий существования, в «низких миметических» жанрах комедии и реализма — равен нам, в сатире — ниже нас. Трагедии и комедии можно подразделить на «высокие миметические», «низкие миметические» и иронические. Трагедия повествует об изоляции человека, комедия — об интеграции. Символика относится к одной из трех повторяющихся схем — апокалиптической, демонической и аналогической. Вся система может быть приведена в движение циклической теорией истории литературы: литература идет от мифа к иронии и возвращается к мифу. К 1957 мы находились в фазе иронии с некоторыми признаками приближающегося возвращения мифа.

Чтобы обосновать свою систему литературы (вышеописанное всего лишь её часть), Фрай должен, во-первых, очистить её от оценочных категорий как от субъективной трескотни. Когда мы анализируем литературное произведение, мы говорим о литературе; когда мы даем ему оценку, мы говорим о нас самих. Система должна исключить также любую другую историю, кроме истории литературы: тексты вырастают из других текстов, а не из внешнего по отношению к литературной системе материала. Выгодность теории Фрая состоит в том, что он, на манер «новой критики», сохраняет литературу не тронутой историей, рассматривает её как «экологически чистую» циркуляцию текстов, но, в отличие от «новой критики», воспринимает литературу как *замещение* истории — со всем глобальным размахом и целокупной структурой последней. Мифы и модусы литературы являются трансисторическими, разрушающими историю, превращающими ее в однообразие и набор повторяющихся вариаций на одни и те же темы. Чтобы система осталась устойчивой, она должна быть строго закрытой: ничему внешнему не позволено проникать в неё и путать её категории. Вот почему «научный» импульс Фрая требует даже более жёсткого формализма, чем «новая критика». «Новая критика» полагала, что литература познавательна в широком смысле, что она порождает некое знание о мире. Фрай настаивает на том, что литература является «автономной вербальной структурой», полностью отрезанной от всяких связей за ее собственными пределами; изолированным, обращенным внутрь себя измерением, которое «вмещает жизнь и реальность в систе-

му словесных отношений»¹. Система живет перестановкой своих символических единиц, соотносясь именно с ними, а не с любым родом реальности за её пределами. Литература — это не способ познания реальности, а род коллективных утопических мечтаний на протяжении истории, выражение фундаментальных человеческих желаний, которые дали толчок самой цивилизации, но никогда не были полностью удовлетворены в ее рамках. Литература — не самовыражение отдельных авторов, которые суть не более чем функции универсальной системы, — она берет свое начало в коллективном субъекте человечества, который воплощается в «архетипах» — фигурах универсального знания.

Работа Фрая подчеркивает в литературе утопическое начало, так как она отмечена глубоким страхом столкновения с социальной реальностью, прямо-таки отвращением к истории. В литературе, и только в ней одной, можно избавиться от отталкивающей «овнешненности» референциального, предметного языка и найти себе духовное прибежище. Согласно этой теории, *мифы* есть преурбанистические образы естественных циклов, ностальгические воспоминания о доиндустриальной истории. История, по Фраю, — это зависимость и предопределенность, и литература остается единственным местом, в котором мы можем быть свободны. Спрашивается, какой вид истории нам достался, раз подобные теории могут хоть отдаленно выглядеть убедительными? Очарование подачи материала Фраем состоит в искусной комбинации крайнего эстетизма с успешно классифицирующей «научностью» и последующим сохранением литературы в качестве образной альтернативы современному обществу вкупе с одновременным приспособлением критики к условиям этого общества. Теория Фрая резко отвергает всякую литературоведческую болтовню, с компьютерной точностью бросая каждое произведение в предназначенную для него мифологическую щель, но сопровождая это в высшей степени романтическими упованиями. С одной стороны, здесь крайний «антигуманизм», делающий смысловым центром не человеческую личность, а литературную систему. С другой стороны, это работа христианского гуманиста (Фрай был священником), для которого желание — динамическая сила, движущая литературу и цивилизацию, — может в конечном счете осуществиться лишь в царстве божьем.

Как и несколько теоретиков литературы, которых мы уже рассмотрели, Фрай полагает, что литература — лишь заместитель рели-

¹ Frye N. *Anatomy of Criticism*. New York, 1967. P. 122.

гии. Литература становится, по сути, смягчающим средством для недостатков религиозной идеологии; она снабжает нас различными мифами, которые значимы для общественной жизни. В «Критическом пути» (1971) Фрай противопоставляет консервативные «мифы состояний» и либеральный «миф свободы» и стремится умело балансировать между ними: авторитарные тенденции консерватизма должны быть скорректированы мифом свободы, в то время как консервативное чувство порядка будет смягчать тенденцию либерализма забывать о социальной ответственности. Коротко говоря, то, как воплощается мощная мифологическая система от Гомера до царства Божия, является чем-то вроде равновесия между либеральным республиканцем и консервативным демократом. Единственная ошибка, как сообщает нам Фрай, совершается революционерами, которые наивно заблуждаются, интерпретируя миф о свободе как исторически реализуемую цель. Революционность — это всего лишь ошибка в соотношении мифа и реальности, такая же, как ошибка ребенка, который принимает актрису за настоящую принцессу. Удивительно, что литература, отделённая от низкой практики, становится в конце концов способной примерно сказать нам, за кого отдать голос. Фрай продолжает либеральную гуманистическую традицию Арнольда, желая, как он говорит, чтобы общество было «свободным, бесклассовым и культурным». Под «бесклассовым» он имеет в виду, как и Арнольд до него, общество, полностью разделяющее либеральные ценности среднего класса, разделяемые им самим.

В этом широком смысле работу Нортропа Фрая можно охарактеризовать как «структуралистскую», и она показательно совпадает по времени с развитием «классического» структурализма в Европе. Структурализм, в соответствии со своим названием, имеет дело со структурами, а точнее, с изучением общих законов, благодаря которым эти структуры работают. Так же как и Фрай, он стремится *свести* феномен индивидуальности к простым примерам таких законов. Но структурализму присуща характерная доктрина, которую невозможно обнаружить у Фрая: убеждение, что отдельные составляющие любой системы имеют смысл только в случае достойного взаимодействия друг с другом. Это вовсе не следует из простого убеждения, что на вещи нужно смотреть «структурно». Можно рассматривать стихотворение как «структуру» и при этом все еще исходить из того, что каждый его элемент значим сам по себе. Допустим, стихотворение содержит образ солнца и образ луны, и вас интересует, как эти два образа соединяются друг с другом в структу-

ру. Но вы являетесь настоящим структуралистом только тогда, когда утверждаете, что значение каждого образа в целом важно исключительно в его взаимодействии с другим образом. Образы не имеют «субстанциального» значения — лишь «относительное». Вам не нужно выходить за рамки стихотворения, вспоминать все, что вы знаете о солнце и луне, чтобы понять эти образы. Они все объясняют и определяют друг друга.

Попытаюсь проиллюстрировать это простым примером. Предположим, что мы анализируем рассказ, в котором мальчик покидает дом после ссоры с отцом, уходит в лес в разгар дня и падает в глубокую яму. Отец отправляется на поиски сына, всматривается в яму, но из-за темноты не может ничего разглядеть. В этот момент солнце поднимается в зенит, освещает глубину ямы своими лучами и позволяет отцу спасти свое дитя. После счастливого примирения они вместе возвращаются домой.

Возможно, перед нами не самый захватывающий сюжет, но его преимуществом является простота. Очевидно, он может быть проинтерпретирован различными способами. Психоаналитический критик может обнаружить намеки на Эдипов комплекс и указать на то, что падение ребенка в яму есть наказание за его бессознательное желание разрыва со своим отцом: возможно, в форме символической кастрации или символического возврата в материнское чрево. Критик гуманистического направления может прочесть сюжет как острую драматизацию сложностей, скрытых в человеческих взаимоотношениях. Другой критик может увидеть, что весь сюжет является развитием довольно очевидной игры слов «сын»/«солнце». Но структуралистский критик попытается свести эту историю к схеме. Первое значимое единство, «мальчик, спорящий с отцом», может быть прочитано как «низкое бунтует против высокого». Путь мальчика в лес является движением по горизонтальной оси, по контрасту с вертикальной осью «верх/низ», и может быть обозначен как «середина». Падение в яму, ниже уровня земли, вновь символизирует «низ», а солнце в зените — «верх». Освещая яму, солнце в некотором смысле опускается «вниз» и переворачивает первую схему, в которой «низкое» боролось против ситуации «высокого». Примирение отца и сына возвращает равновесие «низкого» и «высокого», и совместный путь домой обозначает «середину», указывает на достижение положенного срединного положения. Испытав триумф, структуралист приводит в порядок свои правила и переходит к анализу другого сюжета.

Примечательно, что такой вид анализа, как и формализм, выносит за скобки наличное *содержание* рассказа и концентрируется исключительно на форме. Вы можете поменять местами сына и отца, яму и солнце, добавить совершенно другие элементы — мать и дочь, птицу и крота, — но у вас останется *та же* история. Пока структура *отношений* между элементами сохраняется, не имеет значения, какой конкретно элемент вы выберете. Перед нами не психоаналитическое или гуманистическое прочтение, опирающееся на элементы, имеющие *устойчивое* значение, понять которое мы можем только с помощью знания за пределами текста. Конечно, существует здравый смысл, согласно которому солнце всегда высоко, а яма всегда глубока, и это значимый для содержания момент. Но если мы рассматриваем повествовательную структуру, которая требует символической роли «медиатора» между двумя элементами, то медиатором может быть что угодно — от кузнечика до водопада.

Отношения между различными элементами истории могут быть обобщены как параллелизм, оппозиция, инверсия, эквивалентность и так далее. И до тех пор, пока эта структура внутренних отношений остается неизменной, индивидуальные элементы являются заменимыми. По поводу метода можно сделать еще три замечания. Во-первых, для структурализма абсолютно неважно, что рассказанная история вряд ли может считаться образцом высокой художественной литературы. Метод достаточно безразличен к культурной ценности объекта: анализу может подвергнуться все что угодно, от «Войны и мира» до «War Cry»². Перед нами метод анализа, а не оценки. Во-вторых, структурализм есть умышленный вызов здравому смыслу. Он избегает «явного» значения и пытается вместо этого найти обособленные структуры внутри текста, не проявляющиеся на поверхности. Он не оценивает текст напрямую, но «вытесняет» его в категорию объектов совсем иного рода. В-третьих, если конкретное содержание заменяемо, возможна точка зрения, в соответствии с которой допустимо заявить, будто «наполнение» сюжета и есть его структура. Это равнозначно воззрению, что повествование в известном смысле есть повествование о себе самом: его «предмет» — собственные внутренние отношения, собственные схемы смыслопорождения.

Литературный структурализм пышно расцвел в 1960-е годы как попытка применить к литературе методы и открытия основателя структуральной лингвистики Фердинанда де Соссюра. Так как по-

² Вероятно, имеется в виду Печатный орган Армии спасения. — *Прим. перев.*

пуляризированные выводы его эпохального «Курса общей лингвистики» (1916) стали общедоступны, я попробую вкратце описать некоторые из его основных утверждений. Соссюр смотрел на язык как на систему знаков, которые нужно изучать в «синхронии» — иными словами, изучать как законченную систему в данный момент времени, — а не в «диахронии», историческом развитии системы. Каждый знак рассматривается как созданный из «означающего» (звуковой оболочки или ее графического эквивалента) и «означаемого» (смыслового понятия). Три черные буквы *к-о-т* являются означающим, которое вызывает в сознании носителя языка означаемое «кот». Отношения между означающим и означаемым являются произвольными: нет изначальной причины, по которой эти три буквы должны значить «кот», помимо культурной и исторической традиции. Противопоставьте этому французское «*chat*». Отношения между знаком в целом и тем, к чему он отсылает (тем, что Соссюр называет «референтом», то есть реальным четырехлапым существом, покрытым мехом), также произвольны. Каждый знак в системе имеет значение только через его противопоставленность другим знакам. «Кот» имеет значение не сам по себе, но лишь потому, что он не «рот», «лот» или «крот». Не имеет значения, как варьируется означающее, пока оно сохраняет свое отличие от остальных означающих. Вы можете произносить слово на разные лады, лишь бы сохранялось различие. «В языке, — говорит Соссюр, — нет ничего, кроме различий»³, значение не присуще знаку неким мистическим образом, оно возникает в результате его функционирования, противопоставления другим знакам. Соссюр считал, что лингвистика в конечном счете придет к бессмысленной путанице, если обратится к изучению реальной речи, или *parole*, как он ее называл. Он не собирался исследовать, что конкретно говорят люди. Он, в первую очередь, занимался объективной структурой знаков, которая делает их речь возможной и которую он называл *langue* (язык). Соссюр не изучал и реальные объекты, о которых говорят люди. Чтобы изучение языка было наиболее эффективным, референты знаков должны оставаться за рамками исследования.

В целом, структурализм — попытка применения этой лингвистической теории к объектам и деятельности, отличным от язы-

³ См. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. Извлечения // Звегинцев В.А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. Часть 1. М., 1960. С. 351. — Прим. перев.

ка как такового. Можно анализировать миф, состязание борцов, систему племенного родства, ресторанное меню или живопись маслом как системы знаков, и структуралист в своем анализе будет пытаться выделить набор фундаментальных закономерностей, с помощью которых знаки составляются в значения. Он будет последовательно игнорировать то, что конкретно эти знаки «говорят», и концентрировать свое внимание именно на отношениях одного знака к другому. Структурализм, как определил его Фредрик Джеймисон⁴, — это попытка «представить любое явление заново в терминах лингвистики»⁵. Это демонстрирует, что язык, с его проблемами, тайнами и скрытыми смыслами, стал одновременно парадигмой и объектом одержимости в интеллектуальной жизни XX в.

Соссюровский взгляд на лингвистику повлиял на русский формализм, хотя формализм не есть в точности структурализм. Он рассматривает литературные тексты «структурно», исключает из сферы своего внимания референт, чтобы изучить знак как таковой, но при этом не имеет дела конкретно со значениями как системой различий или с «глубинными» законами и структурами, лежащими в основе литературного текста. Однако один из русских формалистов, лингвист Роман Jakobson, выступил связующим звеном между формализмом и современным структурализмом. Jakobson был лидером Московского лингвистического кружка, формалистской группы, основанной в 1915 г., а в 1920 г. эмигрировал в Прагу и стал одним из серьезнейших теоретиков чешского структурализма. Пражский лингвистический кружок был основан в 1926 г. и действовал до начала Второй мировой войны. Позже Jakobson еще раз эмигрировал, на этот раз в Соединенные Штаты, где во время Второй мировой войны встретился с французским антропологом Клодом Леви-Строссом; их интеллектуальное общение дало толчок развитию современного структурализма.

Влияние Jakobsona может быть по праву обнаружено в формализме, чешском структурализме и современной лингвистике. Его важнейшим вкладом в поэтику, которую он рассматривал как часть лингвистики, стала следующая идея: «поэтика» есть главным обра-

⁴ Джеймисон Фредрик — американский литературовед-марксист, автор работ «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» (отрывок в: Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004), «Политическое бессознательное», «Марксизм и форма», «Тюрьма языка» (на русский язык не переводились). — *Прим. перев.*

⁵ Jameson F. The Prison-House of Language. Princeton, NJ, 1972. P. 7.

зом бытие языка, находящегося в состоянии отчетливого самоосознания. Поэтическая функция языка «поддерживает осязательность знаков», пробуждает внимание к их материальным качествам, а не к простому их использованию в качестве составляющих коммуникации. В «поэтике» знак отделен от своего объекта: обычные отношения между знаком и референтом разрушены, что позволяет знаку получить определенную независимость от объекта и продемонстрировать собственную ценность в качестве объекта. Любая коммуникация, по Якобсону, включает шесть элементов: адресат, адресант, послание, совместный код, который делает это послание понятным, «контакт», или физическая среда коммуникации, и «контекст», в котором находится послание. Любой из этих элементов может доминировать в конкретном акте коммуникации: язык воспринимается адресантом как «эмотивный» – или выражающий состояние души; с точки зрения адресата, он «конативен», то есть нацелен на произведение эффекта; если коммуникация касается контекста, она «референциальна», если ориентирована на сам код – «металингвистична» (ситуация, в которой двое обсуждают, поняли ли они друг друга); наконец, коммуникация, нацеленная на контакт как таковой, будет «фатической» («Вот и поговорили»). Поэтическая функция доминирует, когда коммуникация фокусируется на самом сообщении – когда сами слова важны больше, чем то, что, кем и почему сказано⁶.

Якобсон также развил предложенное Соссюром противопоставление метафоры и метонимии. В метафоре один знак *заменен* другим по принципу схожести: «страсть» становится «пламенем». В метонимии один знак *ассоциируется* с другим: «борт» становится «самолетом», потому что он его часть, они физически смежны. Мы можем создавать метафоры, потому что в нашем распоряжении ряды знаков, находящиеся в отношении «эквивалентности»: «страсть», «пламя», «любовь» и так далее. Когда мы говорим или пишем, мы отбираем один знак из ограниченного ряда эквивалентов, а затем помещаем его в предложение. В поэзии, однако, мы проявляем внимание к «эквивалентности» в процессе *сочетания* слов так же, как и в процессе их подбора. Мы объединяем слова, которые семантически, ритмически, фонетически или иным другим способом эквивалентны. Поэтому Якобсон мог сказать в своем знамени-

⁶ См.: Closing Statement: Linguistics and Poetics // Style in Language. Cambridge Mass., 1960. ed. Sebeok Thomas A. Рус. пер.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.

том определении, что «поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации»⁷. Иначе говоря, в поэзии «сходство накладывается на смежность»: слова соединяются не просто благодаря значению, которое они передают, как в обычной речи, но с расчетом на структуры схожести, противопоставления, параллелизма и так далее, создаваемые их звучанием, значением, ритмом и коннотациями. Некоторые формы литературы, например реалистическая проза, имеют тенденцию к метонимичности, соединяя знаки на базе их ассоциации друг с другом. Другие формы, такие, как романтическая и символистская поэзия, крайне метафоричны⁸.

Пражская лингвистическая школа — Роман Jakobson, Ян Мукаржовский, Феликс Водичка и другие — является формой перехода от формализма к современному структурализму. Они развивали идеи формализма, но более четко систематизировали их в соответствии с общей схемой сосюрровской лингвистики. Стихи рассматривались как «функциональные структуры», в которых означающее и означаемое управляются единым сложным набором отношений. Знаки должны изучаться в контексте собственных отношений, а не как отражение внешней реальности: сосюрровский упор на производное отношение между знаком и референтом, словом и вещью помогает отделить текст от окружающей действительности и создать из него автономный объект. Но литература пока еще соотносилась с миром через формалистскую концепцию «остранения»: искусство остранивает и подрывает традиционные знаковые системы, обращает наше внимание на процессы языка как такового и, таким образом, обновляет наше восприятие. Не принимая язык за чистую монету, мы обновляем и наше сознание. Однако чешские структуралисты в большей мере, чем формалисты, настаивали на структурном единстве произведения: ее элементы должны быть собраны в функциональное динамическое целое с тем или иным уровнем текста (Пражская школа называла его «доминантным»), действуя-

⁷ Ibid. P. 358. (Jakobson P. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 204.)

⁸ Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances // Jakobson R., Halle M. Fundamentals of Language. The Hague, 1956. Рус. пер.: Jakobson P. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 110–132. Также см.: Jakobson P. Два вида афатических нарушений и два полюса языка // Jakobson P. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 27–52.

щим как определяющее влияние, которое деформирует все остальное или погружает его в собственное силовое поле.

Пока что пражские структуралисты могли казаться лишь несколько более строгой научной версией «новой критики» — не более того; и в этом утверждении есть зерно истины. Но хотя артефакт рассматривался ими как закрытая система, то, что *считать* артефактом, ставилось в зависимость от социальных и исторических обстоятельств. Ян Мукаржовский понимает призыв к искусству лишь как противостояние более общему фону обозначений, только как систематическое «отклонение» от лингвистической нормы. Когда этот фон меняется, меняется, соответственно, оценка и интерпретация всего произведения. Как утверждает Мукаржовский в работе «Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты» (1936), нет ничего, что бы обладало эстетической функцией вне зависимости от места, времени и личности, оценивающей произведение, и нет ничего, что не могло бы обладать такой функцией при соответствующих условиях. Мукаржовский разделяет материальное «произведение искусства»: книгу, картину или скульптуру — и «эстетический объект», который состоит лишь из человеческой интерпретации этих реальных фактов.

Со времен работ Пражской школы термин «структурализм» начал в той или иной степени объединяться со словом «семиотика». «Семиотика», или «семиология», обозначает систематическое изучение знаков, и именно этим и занимаются структуралисты в литературе. Само слово «структурализм» указывает на *метод* исследования, который может быть применен к большому количеству объектов, от футбольного матча до способа производства, семиотика же показывает конкретное *поле* для изучения — системы, которые в обычном смысле рассматриваются как знаковые: стихи, пение птиц, светофоры, медицинские симптомы и т.д. Но дисциплины накладываются друг на друга, поскольку структурализм рассматривает как систему знаков то, что обычно так не воспринимается (например, системы родства в традиционных обществах), а семиотика в целом использует структуралистские методы.

Философ Чарльз Пирс, американский основоположник семиотики, разграничивает три вида знаков. Существуют «иконические» знаки, такие, где знак имеет некое сходство с тем, что он обозначает (к примеру, фотография человека), «индексы», когда знак каким-либо образом ассоциируется с тем, что он обозначает (дым от огня, сыпь при кори), и «символы», которые, как и у Соссюра, имеют произвольную или определяющуюся обычаем связь с референтом.

Семиотика применяет также другие разнообразные классификации: разделение на «денотацию» (то, что значит знак) и «коннотацию» (прочие знаки, ассоциирующиеся с данным); на код (определяемые некоторыми правилами структуры, производящие значения) и послания, передаваемые им; на «парадигматику» (весь класс знаков, которые могут заменять друг друга) и «синтагматику» (знаки, собранные в «цепь»). Она говорит о метаязыках, в которых одна знаковая система обозначает другую знаковую систему (примером могут служить отношения между литературой и литературной критикой), «полисемических» знаках, которые имеют более одного значения, и огромном количестве других технических концепций. Чтобы увидеть, что такой анализ представляет собой на практике, мы можем кратко рассмотреть исследования ведущего советского семиолога, лидера так называемой Тартуской школы Юрия Лотмана.

В своих работах «Структура художественного текста» (1970) и «Анализ поэтического текста» (1972) Лотман рассматривает поэтический текст как систему из нескольких слоев, в которых значение рождается лишь из контекста, определяемого набором подобиий и оппозиций. Различия и параллелизмы в тексте сами по себе являются относительными терминами и могут быть поняты только в своих отношениях с другими. В поэзии природа означающего, схемы звуков и ритмов, расставленные знаками на страницах, определяют означаемое. Поэтический текст «семантически насыщен», он конденсирует больше «информации», чем любой другой дискурс. В то время как для современной теории коммуникации увеличение «информации» в целом ведет к уменьшению «коммуникации» (я не могу «понять» всего, что мне сообщают), для теории поэзии это не срабатывает благодаря уникальной структуре ее внутренней организации. Поэзия обладает минимумом «избыточности» — чрезмерности знаков, которые присутствуют в дискурсе, чтобы облегчить коммуникацию, а не передать информацию, — но при этом может производить более богатый набор значений, чем другие формы языка. Стихи плохи, замечал Лотман, когда они не несут достаточно информации, потому что «красота есть информация». Каждый литературный текст сделан из набора систем (лексической, графической, метрической, фонологической и так далее) и приобретает свои свойства через постоянные столкновения и напряжение между этими системами. Каждая из них представляет собой «норму», от которой другие отклоняются, устанавливая таким образом код — ожидания, которые они нарушают. Метр, к примеру, создает кон-

кретную схему, которую синтаксис стихотворения может обойти и нарушить. С этой точки зрения, каждая система в тексте «остраняет» другие, разрушая их регулярность и создавая более яркий контраст. Наше восприятие грамматической структуры стихотворения может, к примеру, усилить наше понимание его значения. Как только одна из систем стихотворения угрожает стать слишком предсказуемой, другая разрушает её и порождает в её рамках новое значение. Если два слова ассоциируются друг с другом из-за сходного звучания или положения в метрической схеме, это приведет к острому осознанию схожести или противоположности их значений. Литературное произведение обогащает и трансформирует простые словарные значения и создает новые через столкновения и сгущение различных их уровней. А так как любые два слова могут быть сопоставлены на базе неких общих особенностей, эти возможности практически безграничны. Любое слово в тексте связано через сеть формальных структур с несколькими другими словами, и его значение всегда «сверхдетерминировано», всегда является результатом нескольких разных детерминаций, собранных вместе. Конкретное слово может соотноситься с прочими в одном случае через ассоциацию, в другом через синтаксическую тождественность, морфологический параллелизм и так далее. Таким образом, каждый знак участвует в нескольких разных «парадигматических схемах» или системах одновременно, и это единство великолепно организуется «синтагматической» цепочкой ассоциаций, «поперечной», а не «вертикальной» структурой, в которую располагаются знаки.

Итак, поэтический текст для Лотмана — это «система систем», отношение отношений. Эта самая сложная форма возможного дискурса, собирающая вместе несколько систем, каждая из которых содержит свои собственные моменты напряжения, параллелизмы, повторения и оппозиции и непрерывно модифицирует остальные. Стихотворение, в действительности, может быть лишь перечитано, а не просто прочитано, поскольку некоторые из его структур могут быть восприняты лишь ретроспективно. Поэзия задействует в полную силу свое означающее, заставляет слово работать на пределе под интенсивным давлением окружающего мира и таким образом реализует свой богатейший потенциал. То, что мы воспринимаем в тексте, воспринимается лишь благодаря контрасту и отличиям: элемент, у которого нет отношений дифференциации с другим, будет невидим. Даже *отсутствие* конкретных механизмов может производить значения: если коды, которые создает стихотворение, заставляют нас ожидать рифму или счастливый конец, но так и не

воплощаются, это называется, по определению Лотмана, «минус-приемом», эффект которого может проявиться наряду с другими значениями. Литературное произведение постоянно порождает и разрушает ожидания, это сложное взаимодействие регулярности и случайности, нормы и отклонения, рутинной схемы и драматических перемен.

Несмотря на это уникальное словесное богатство, Лотман не разделял мнения, будто поэзия и литература могут быть определены через присущие им языковые свойства. Значение текста не является только внутренним: оно также определяется отношениями текста к более широкой системе значений, к другим текстам, кодам и нормам в литературе и обществе в целом. Значение всегда соотносится с читательским «горизонтом ожидания» — Лотман хорошо усвоил уроки рецептивной теории. Именно читатель через действие конкретных «кодов восприятия», находящихся в его личном распоряжении, воспринимает элемент произведения как «устройство»; устройство не является просто внутренней особенностью, оно представляет собой нечто такое, что воспринимается через определенный код и противостоит конкретному текстовому фону. То, что для одного поэтический прием, может быть повседневной речью для другого.

Очевидно, что литературоведение прошло немалый путь с тех времён, когда от него требовалось лишь восхищаться красотами поэтического воображения. Семиотика является теорией литературы, преобразованной методами структурной лингвистики. Она становится более конкретной и менее импрессионистской и, что доказывают работы Лотмана, скорее более, чем менее живо, по сравнению с традиционной критикой, обращается с богатством формы и языка. Но структурализм трансформировал не только изучение поэтики — он революционно повлиял на изучение нарративов, способов повествования. Более того, он создал новую науку — нарратологию, в которой наиболее влиятельными практиками стали литовец Альгирдас Греймас, болгарин Цветан Тодоров, а также французские критики Жерар Женетт, Клод Бремон и Ролан Барт. Современный структуралистский анализ нарративов начался с пионерских работ по изучению мифов французского антрополога-структуралиста Клода Леви-Стросса, который рассматривал совершенно разные мифы как вариации определенного числа базовых тем. Под неохватной разнородностью мифов существуют простые, неизменные универсальные структуры, к которым может быть сведен любой конкретный миф. Мифы являются разновидностью языка: можно выйти

на уровень индивидуальных единиц («мифем»), соответствующий уровню базовых звуковых единиц языка (фонем), приобретающих значение только в конкретных комбинациях. Правила, которые управляют таким комбинированием, могут быть рассмотрены как разновидность грамматики, как набор отношений под поверхностью нарратива, конституирующих настоящее «значение» мифа. Эти отношения, полагает Леви-Стросс, свойственны человеческому сознанию как таковому. Таким образом, изучение корпуса мифов должно определяться не содержанием нарратива, а универсальными ментальными операциями, которые его структурируют. Эти ментальные операции, такие, как наложение бинарных оппозиций, подводят нас к сути мифа: они являются механизмами, которыми мы мыслим, способами классификации и организации действительности, и это, а не создание конкретной сказки, является их целью. То же самое, убежден Леви-Стросс, можно сказать о тотемических и родственных системах, которые являются не столько ранними социальными и религиозными институтами, сколько сетью коммуникации, коды которой позволяют передавать «сообщения». Сознание, осуществляющее все эти мыслительные операции, не является индивидуальным субъектом: сами мифы думают за людей, а не наоборот. Они не имеют начала в отдельном сознании, так же как и конца им не видно. Итак, одно из следствий структурализма — «децентрализация» индивидуального субъекта, который больше не рассматривается как начало и конец смысла. Мифы — это квазиобъективное коллективное существование, они следуют собственной «конкретной логике», вполне игнорируя причуды индивидуального мышления и редуцируя любое конкретное сознание к простой функции их самих.

Нарратология основана на экстраполяции этой модели от неписанных «текстов» племенной мифологии на другие виды повествования. Русский формалист Владимир Пропп дал ей многообещающее начало в своей «Морфологии волшебной сказки» (1928), которая сводит все волшебные сказки к семи «кругам действия» и тридцати одному фиксированному элементу, или «функции»⁹. Лю-

⁹ Каждый герой сводит ряд функций в собственный «круг действия». Например, функции «перемещение героя», «ликвидация недостачи», «спасение», «разрешение трудной задачи», «трансфигурация героя» образуют круг действия волшебного помощника. Таким образом Пропп выделяет семь действующих лиц: вредитель, даритель, волшебный помощник, искомый персонаж, отправитель, ложный герой и герой. — *Прим. перев.*

бая конкретная сказка просто комбинирует эти «круги действия» (герой, помощник, искомый персонаж и так далее) определенным образом. Учитывая строгую экономичность теории, редуцировать можно было и дальше. А. Греймас в своей «Структурной семантике» (1966) находит схему Проппа еще слишком эмпирической и пытается абстрагировать ее далее через концепцию *актанта*, который не является ни специфическим сюжетом, ни персонажем, но лишь только структурной частицей. Шесть актантов — Субъект и Объект, Отправитель и Получатель, Помощник и Противник — могут включать разнообразные круги действия Проппа с ещё более элегантной простотой. Цветан Тодоров испытывает такой же «грамматический» анализ на примере «Декамерона» Боккаччо, рассматривая персонажей как существительные, их качества — как прилагательные и действия — как глаголы. Таким образом, каждая история из «Декамерона» может быть прочитана как разновидность развернутого предложения, комбинирующего эти элементы различными способами. Так же, как произведение при этом становится собственной квазилингвистической структурой, для структурализма любое литературное произведение, будучи актом описания некой внешней реальности, в то же время исподволь бросает взгляд на процессы собственного конструирования. В конечном счете структурализм является не только новым анализом всего, на это раз всего как языка — он переосмысливает все так, как будто язык есть главный предмет его анализа.

Чтобы сделать наше рассмотрение нарратологии более понятным, мы можем наконец обратиться к работам Жерара Женетта. В своем «Повествовательном дискурсе» (1972) Женетт разграничивает *récit*, то есть актуальный порядок событий в тексте, *histoire*, то есть такую последовательность событий, какой ее воспринимает читатель благодаря тому, как она передана в тексте, и *narration* — последнее связано с самим актом повествования. Первые две категории соответствуют классическому для русского формализма противопоставлению фабулы и сюжета: детективный рассказ обычно начинается с обнаружения тела и заканчивается ретроспективным рассказом о том, как преступление было совершено. Но этот сюжет переворачивает фабулу — истинную хронологию событий. Женетт видит пять центральных категорий нарративного анализа. «Порядок» означает временной порядок повествования, то, как он может управляться «пролепсисом» (предвосхищением), «аналепсисом» (ретроспекцией) или «анахронией», которая показывает несоординированность сюжета и фабулы. «Временная длитель-

ность» может обозначать то, как нарратив вводит эпизоды, растягивает их, уплотняет, подводит итоги, слегка останавливается и так далее. «Повторяемость» затрагивает вопросы о том, возникает ли событие в сюжете единожды и рассказывается один раз, либо случается однажды, но изображается несколько раз, либо случается несколько раз и столько же изображается, либо случается несколько раз, но показывается единожды. Категорию «модальности» можно подразделить на «дистанцию» и «перспективу». Дистанция касается отношений повествования с его собственной тканью: служит ли материал изложению истории («диегесис») или ее представлению («мимесис»), говорит ли нарратив прямо, косвенно или в свободной форме? «Перспектива» — это то, что традиционно может быть названо «точкой зрения». Она также может подразделяться различными способами: повествователь может знать больше или меньше своих героев, или их знания могут находиться примерно на одном уровне. Повествование может быть «нефокализированным», передаваться всеведущим повествователем, находящимся за пределами действия; или оно может быть «внутренне фокализированным», исходить от персонажа с фиксированной позицией, от персонажа с меняющейся позицией или от нескольких персонажей с разными точками зрения. «Внешняя фокализация» возможна, когда нарратор знает меньше героев. Существует также категория «залога», которая относится к самому акту повествования и определяет, какой тип повествователя и нарратива предполагается текстом. Здесь возможны различные комбинации между «временем повествования» и «временем повествователя», между актом рассказа и событиями, о которых рассказывается. Можно рассказать о событиях до, после или (как это бывает в романе в письмах) по мере их появления. Нарратор может быть «гетеродиегетическим» (то есть отсутствующим в собственном нарративе), «гомодиегетическим» (внутри своего повествования, как в произведениях от первого лица) или «автодиегетическим» (когда он не просто находится внутри повествования, но и выступает одним из главных его персонажей). Это лишь часть классификации Женетта — но один из важных аспектов дискурса, на который она обращает внимание, — это разграничение *наррации* — акта или процесса порождения текста — и *нарратива* — того, что конкретно повествуется. Когда я рассказываю о самом себе, как в автобиографии, «Я», которое повествует, кажется, с одной стороны, идентичным с «Я», которое я описываю, но, с другой стороны, отличным от него. Позже мы увидим, как любопытно этот парадокс проявился вне литературы.

Чего добился структурализм? Прежде всего, он представляет собой беспощадную *демистификацию* литературы. Не так легко после Греймаса и Женетта услышать свист и звон рапир или почувствовать, что вы после прочтения «Полых людей»¹⁰ знаете, каково это — быть чучелом. Неприкрыто субъективные рассуждения были разоблачены критикой, которая осознала, что литературное произведение, как и любой другой продукт языка, является *конструктом*, механизмы которого могут быть классифицированы и проанализированы, как объекты любой другой науки. Романтическое убеждение в том, что стихи, как и люди, обладают жизненной энергией, душой, с которой нельзя обращаться легкомысленно, было жестоко разоблачено как остаток скрытой теологии, суеверная боязнь рациональных изысканий, которая сделала из литературы фетиш и закрепила авторитет «естественно» чувствительной элиты критиков. Более того, структуралистский метод имплицитно оспаривает претензию литературы на то, чтобы быть уникальной формой дискурса. Поскольку глубинные структуры могут быть скрыты и от Микки Спиллейна¹¹, и от сэра Филипа Сидни¹² (в чем они похожи), нелегко отводить литературе привилегированный онтологический статус. С пришествием структурализма мир великих эстетических и гуманистических литературных школ Европы XX в. — мир Кроче, Курциуса, Ауэрбаха, Шпитцера и Уэллека¹³ — рухнул в одночасье. Эти люди, с их внушительной эрудицией, богатым воображением и огромным рядом аллюзий, внезапно возникли уже в исторической перспективе — как просветители высокого европейского гуманизма, который предшествовал смятению и мировому пожару середины XX в. Кажется очевидным, что такая богатая культура не может быть создана вновь, — так что перед нами выбор между тем, чтобы учиться у нее

¹⁰ «Мы полые люди, чучела, а не люди...» — начальные строки поэмы Т. Элиота «Полые люди». — *Прим. перев.*

¹¹ Спиллейн Микки — американский писатель-детективщик, создал более 20 романов, изданных общим тиражом в 140 млн экземпляров. — *Прим. перев.*

¹² Сидни Филип (Philip Sidney; 1554–1586) — английский поэт и общественный деятель, автор манифеста «В защиту поэзии».

¹³ См.: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1920; Curtius E. R. European Literature and the Latin Middle Ages. London, 1979; Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Университетская книга, 2000; Spitzer L. Linguistics and Literary History. Princeton, NJ, 1954; Wellek R. A History of Modern Criticism. London, 1966.

и пойти дальше или предаться ностальгии, поклоняясь тем немногим следам, что остались от той эпохи, осуждать «современность», в которой карманные издания положили конец высокой культуре и где нет больше домашних слуг, чтобы стеречь дверь, пока ты читаешь в уединении.

Акцент структурализма на «сконструированности» человеческого смысла стал большим скачком. Значение оказалось не частным опытом и не предопределенным богом явлением, а продуктом определенных коллективных систем обозначения. Тайное буржуазное убеждение в том, что отдельный субъект был источником всего и началом всех значений, получило от него крепкий удар. Язык предшествует личности, он в гораздо меньшей степени продукт личности, чем личность — продукт языка. Значение не «естественно», оно не вопрос простого взгляда или видения, как и не нечто навсегда данное. Способ, которым мы интерпретируем мир, есть функция языка, коим мы владеем, и здесь нет ничего неизменного. Значения стали не тем, что интуитивно разделяют, а затем выражают в различных языках и текстах все мужчины и женщины: значения, которые мы способны артикулировать, зависят от письма или речи, которыми мы пользуемся в первую очередь. Здесь были заложены семена социальной и исторической теории смысла, глубоко повлиявшей на современную мысль. Уже не существовало возможности рассматривать реальность лишь как нечто «снаружи», как фиксированный порядок вещей, который язык просто отражает. Если придерживаться последней позиции, должны существовать узы между словами и вещами, определенный набор соответствий между двумя измерениями; язык открывает нам то, что налично в мире, и это не дозволялось оспаривать. Такой рационалистический или эмпирический взгляд на язык сильно пострадал от структурализма. Если, как заметил Соссюр, отношения между знаком и референтом являются произвольными, на чем тогда основывается любая теория «соответствий»? Реальность не отражается языком, но *производится* с его помощью: перед нами особый способ «изготовления» мира, глубоко укорененный в знаковых системах, которыми мы располагаем или, точнее, которые располагают нами. Однако возникает подозрение, что структурализм не эмпиричен, что он является еще одной формой философского идеализма — его взгляд на реальность как сущностный продукт языка был просто более поздней версией классической доктрины идеализма о том, что мир конструируется человеческим сознанием.

Структурализм шокировал литературный истеблишмент своим пренебрежением к индивидуальному, своим беспристрастным подходом к литературным тайнам и четким несоответствием здравому смыслу. То, что структурализм оскорбляет здравый смысл, всегда было существенным аргументом в его пользу. Здравый смысл исходит из того, что вещи, как правило, имеют одно значение и что это значение обычно явно, очевидно дано в самих объектах, с которыми мы сталкиваемся. Мир гораздо приятнее, если мы понимаем его, и наш способ его восприятия естествен, самоочевиден. Мы знаем, что Солнце вращается вокруг Земли, потому что мы можем это наблюдать. В разное время здравый смысл требовал сжигать ведьм, вешать овцекрадов и избегать евреев из страха заразиться от них ужасной инфекцией, но такое положение вещей само по себе не отвечает здравому смыслу, считающему себя исторически неизменным. На людей, споривших с тем, что наглядное значение обязательно реально, всегда смотрели с подозрением. Коперника сменил Маркс, который понял, что истинный смысл социальных процессов происходит «за спиной» у его индивидуальных участников, а после Маркса Фрейд утверждал, что настоящий смысл наших слов и действий лишь в незначительной степени осознается нашим разумом. Структурализм — современный наследник убеждения, что реальность и наш опыт оторваны друг от друга; в качестве такового оно угрожает идеологической безопасности тех, кто хотел бы держать весь мир под своим контролем, видеть единственные значения на поверхности предметов и передавать их в безупречном зеркале своего языка. Это подрывает эмпиризм литературных гуманистов — убеждение, что наиболее «реально» то, что дается нам в опыте, и что местом концентрации этой богатой, тонкой совокупности опыта является сама литература. Как и у Фрейда, здесь открывается шокирующая правда о том, что наш самый интимный опыт есть всего-навсего структурный эффект.

Я сказал, что структурализм содержит семена социально-исторической теории смысла, но они, в общем-то, оказались неспособны прорасти. Если знаковые системы, в которых живут индивиды, могут быть рассмотрены как культурно изменяемые, то глубинные закономерности, управляющие работой этой системы — нет. Самые «жесткие» формы структурализма считали эти закономерности универсальными, встроенными в коллективное сознание, трансцендирующее любую данную культуру. Леви-Стросс полагал, что они укоренены непосредственно в структурах человеческого мозга. Одним словом, структурализм весьма внеисторичен: законы со-

знания, которые он утверждает как изолированные — параллелизм, оппозиции, инверсии и остальные, — действуют как бы «вообще» и оторваны от конкретных обстоятельств человеческой истории. С такой олимпийской высоты все сознания выглядят тождественными. Охарактеризовав лежащие в основании литературного текста управляющие им системы, структуралисты могли лишь расслабиться и призадуматься, что можно делать дальше. Поскольку их фундаментальным жестом было выключение в скобки, вопрос отношения текста к реальности, которую он описывает, или условий, которые его порождают, или конкретного читателя, который его изучает, для структурализма не стоял. Чтобы обнаружить природу языка, Соссюр, как мы видели, первым делом исключил или забыл то, о чем язык говорит: референт, или реальный объект, который обозначается знаком, был удален, чтобы сама структура знака могла быть лучше исследована. Интересно то, как это похоже на метод Гуссерля заключать в скобки реальный объект с целью лучше понять способы познания его разумом. Структурализм и феноменология, как бы они ни различались в своей основе, вырастают из ироничного акта отбрасывания материального мира во имя лучшего понимания этого мира. Для каждого, кто верит, что важно *практическое* значение сознания, что оно неразрывно ограничено способами наших действий в реальности, любое движение в эту сторону обречено на провал. Это похоже на убийство человека с целью изучить циркуляцию его крови с максимальным удобством.

Но дело тут было не просто в заключении в скобки «мира вообще»: встал вопрос, как найти точку опоры в этом столь бедном на достоверности мире. Лекции, составившие «Курс общей лингвистики» Соссюра, были прочитаны в самом сердце Европы между 1907 и 1911 гг., на пороге исторического коллапса, которого сам Соссюр не увидел. Это были те самые годы, когда Эдмунд Гуссерль в одном из европейских центров, недалеко от соссюрсовской Женевы, формулировал суть феноменологии. Примерно в то же время — или чуть позже — крупнейшие писатели английской литературы XX в. — Йейтс, Элиот, Паунд, Лоуренс, Джойс — развивали свои замкнутые символические системы, в которых традиция, теософия, мужское и женское начала, средневековая культура и мифология должны были составить фундамент для сложных «синхронических» структур, этих исчерпывающих моделей для контроля и объяснения исторической реальности. Сам Соссюр утверждал существование «коллективного сознания», предопределяющего систему языка, *langue*. Несложно увидеть у большинства английских писателей

бегство от современной истории к мифу; сложнее его обнаружить в учебнике по структурной лингвистике или эзотерическом философском произведении.

Наиболее очевидно описанное движение выявляется, возможно, в тех случаях, когда структуралисты наталкиваются на проблему исторической изменчивости. Соссюр смотрел на развитие языка таким образом, будто одна синхроническая система сменяется другой, подобно тому как один высокопоставленный представитель Ватикана заявил, что независимо от того, уложится ли предстоящее высказывание папы по вопросу контроля рождаемости в прежнее учение, нет ли — Церковь все равно перейдет от одной устойчивой доктрины к другой. Для Соссюра историческая смена была тем, что бьет по индивидуальным элементам языка, но может только через них косвенно воздействовать на целое: язык как целое реорганизуется, чтобы приспособиться к таким переменам, — так мы привыкаем жить с деревянной ногой или так Традиция Элиота выбирает нового члена клуба шедевров. Под этой лингвистической моделью лежит определенный взгляд на человеческое общество: перемены разрушительны, они искажают гармонию сущностно бесконфликтных систем, которые пошатнутся лишь на миг, вновь достигнут баланса и приспособят изменения для своего развития. Лингвистические изменения для Соссюра подобны несчастному случаю: они действуют «слепо». Как можно понять суть процесса изменения, пришлось объяснять формалистам. Якобсон и его коллега Юрий Тынянов рассматривали историю литературы как создающую саму себя систему, в которой при любом установленном положении вещей некоторые формы и жанры становятся доминантными, в то время как другие — второстепенными. Литературное развитие берет свое начало в смене иерархических систем, при которой бывшие доминанты отходят на второй план — и наоборот. Динамику этого процесса увидели в «остранении»: если доминирующая литературная форма утратила новизну и стала «неразличимой» — например, некоторые из ее приемов проникли в другие жанры в качестве литературных штампов, что затуманивает отличия между разными манерами письма, — то второстепенная литературная форма покажется в этой ситуации «остраненной». Исторические изменения были причиной последовательной перестройки закрепленных элементов внутри системы: ничто не исчезает, просто через изменение отношений между элементами происходит изменение формы. Как замечают Якобсон и Тынянов, история системы сама является системой: диахронию можно изучать синхронически. Само

общество состоит из целого набора систем («рядов», как называют их формалисты), каждая из которых управляется собственными внутренними законами и развивается относительно автономно от других. Между различными системами существуют, однако, «корреляции»: в любой данный момент времени ряды обладают несколькими возможными путями развития, но каждый такой путь является результатом корреляции между самой литературной системой и историческими рядами. Это предположение приняли не все поздние структуралисты: в их декларативно «синхроническом» подходе к объекту исследования исторические изменения становились иногда столь же мистически необъяснимыми, как и романтический символ.

Структурализм порвал с консервативным литературоведением по нескольким направлениям, оставаясь при этом во многом связанным с ним. Его поглощённость языком была, как мы увидели, радикальной в своих основаниях, но это все та же давно знакомая навязчивая академическая идея. Был ли язык действительно *всем*? А как насчет труда, сексуальности, политической власти? Эти реалии могут быть сложно переплетены в рамках дискурса, но они, конечно, не сводятся к нему. Какие политические условия определяют «передний край» самого языка? Был ли структуралистский взгляд на литературный текст как закрытую систему действительно отличающимся от исследования «новой критикой» изолированного объекта? Что произошло с концепцией литературы как социальной *практики*, формы *производства*, которая вовсе не обязательно исчерпывается самим продуктом? Структурализм мог проанализировать этот продукт, но он избегает вопроса о материальных условиях его создания, так как это может обозначать отказ от мифа о его «источнике». Не так уж много структуралистов интересовались тем, как именно потребляется этот продукт: что происходит с людьми, когда они читают литературные произведения, какую роль играют эти произведения в социальных отношениях в целом. Так или иначе, не было ли структуралистское требование рассматривать природу как знаковую систему лишь другой версией работ об «органическом единстве»? Леви-Стросс говорил о мифах как воображаемых решениях реальных социальных противоречий, Юрий Лотман использовал образ кибернетики, чтобы показать, как стихи формируют сложную органическую целокупность, Пражская школа открыла функционалистский взгляд на произведение, в котором все части неумолимо работают для общей пользы. Традиционная критика иногда смотрела на произведение как на окно в душу его создателя;

кажется, что структурализм прорубил окно в универсальное сознание. «Материальность» самого текста, этот сложный лингвистический процесс, стала опасно близка к уничтожению: внешняя сторона произведения стала не более чем покорным отражением скрытых глубин. То, что Ленин однажды назвал «реальностью явлений», рисковало быть просмотренным сквозь пальцы: все внешние черты произведения могли быть сведены к «сути», единственному центральному значению, которое показывает все аспекты произведения, и эта суть — не душа автора или Святой Дух, но «глубинная структура» сама по себе. На самом деле текст стал просто воспроизведением глубинной структуры, а структуралистская критика — воспроизведением этого воспроизведения. Наконец, если традиционная критика составляла духовную элиту, структурализм начал формировать элиту научную, вооруженную эзотерическим знанием, весьма далеким от обычного читателя.

Вместе с помещением реального объекта за рамки исследования там же оказывается и человеческий субъект. На самом деле именно это двойное движение и отличает структурализм. Произведение не отсылает к объекту и не является выражением индивидуального субъекта; и то и другое исключалось, и между ними болталась только некая система правил. Эта система обладает собственной независимой жизнью и вряд ли соблаговолит интересоваться индивидуальными намерениями. Сказать, что у структурализма проблемы с субъектом, будет слишком мягко: субъект просто уничтожен, сведен до функции безличной структуры. Иными словами, новый субъект есть *сама система*, оказавшаяся наделённой всеми свойствами (автономность, саморегуляция, единство и т.д.) традиционной личности. Структурализм «антигуманистичен»; нет, его сторонники не отнимают у детей конфеты, но отвергают миф о значении, начинающемся и заканчивающемся в «опыте» индивидуума. В гуманистической традиции значение — это то, что я создал, или то, что мы создали вместе. Но как еще мы можем создать значение, если не по правилам, которые уже существуют? Как бы глубоко мы ни копали, как бы сильно ни охотились за «исконным» значением, мы всегда найдем уже готовую структуру. Эта структура не может быть рассмотрена как простой *результат* речи, ибо как бы мы смогли связано разговаривать без ее наличия? Мы бы никогда не смогли обнаружить «первый знак», с которого это все началось, потому что, как пояснил Соссюр, один знак предполагается другим, от которого он отличается, а тот — следующим. Если язык и был когда-то создан, как рассуждает Леви-Стросс, он был создан «одним махом». Ком-

муникативная модель Романа Jakobsona, как помнит читатель, начинается с адресанта, который служит источником передачи сообщения. Но откуда появляется адресант? Чтобы уметь передать сообщение, он уже должен находиться в языке и получить от языка возможность говорить.

Рассматривать язык таким образом — чрезвычайно ценный шаг вперед по сравнению с представлением о нём как «выражении» индивидуального сознания. Но это также создает ряд трудностей. Так как рассмотрение языка через призму индивидуального опыта — не лучший способ его понять, приходится включать в картину других человеческих субъектов и их помыслы, а это именно то, что структуралисты выводят из поля зрения. Давайте вернемся на мгновение к ситуации, которую я обрисовал ранее, прося закрыть дверь, когда порыв ветра пронесся по комнате. Тогда я сказал, что значение моих слов не зависит от частного намерения, которое у меня должно быть: это значение есть скорее функция самого языка, чем процесс у меня в голове. В конкретной практической ситуации слова лишь кажутся обозначающими то, что я хочу от них по своей прихоти. Но что если бы я попросил вас закрыть дверь, перед тем потратив двадцать минут на привязывание вас к стулу? Что если дверь уже закрыта или вообще нет никакой двери? В таком случае, конечно, будет оправданным вопрос: «Что вы имеете в виду?» Это не значит, что вы не поняли значения моих *слов*; это значит, что вы не поняли *значения* моих слов. Словарь вам тут не поможет. Вопрос «Что вы имеете в виду?» в действительности является вопросом о помыслах субъекта, и если я не понимаю этого, то просьба закрыть дверь во многом становится бессмысленной.

Вопрос о помыслах, однако, не обязательно является просьбой проникнуть в голову и понаблюдать за происходящими там ментальными процессами. Не обязательно рассматривать намерения так, как это делал Хирш, то есть как частный по своей сути «ментальный акт». Спросить в такой ситуации «Что вы имеете в виду?» значит, на самом деле, спросить, что делает мой язык способным мне служить: это способ постижения самой ситуации, а не попытка приспособиться к призрачным импульсам внутри моего черепа. Понимание моих помыслов есть встраивание моей речи и моего поведения в значимый контекст. Когда мы понимаем «помысел» конкретного языкового отрезка, мы интерпретируем его в качестве в некотором смысле «сориентированного», структурированного для достижения определенного эффекта. Ничто не может быть воспринято обособленно от практических условий, в которых дей-

ствует язык. Это скорее взгляд на язык как на практику, чем как на объект, и, конечно, не может быть никакой практики без человеческого субъекта.

Такой способ рассмотрения языка чужд структурализму, по крайней мере его классической разновидности. Соссюр, как я уже упомянул, интересовался не тем, что конкретно говорят люди, но структурой, которая позволила им это сказать: он изучал скорее *langue* (язык), чем *parole* (речь), рассматривая модель как объективный социальный факт, а все остальное — как изменчивую, непостижимую манеру речи индивида. Но такой взгляд на язык уже несет в себе определенный спорный способ осмысления отношений между индивидом и социумом. Он видит систему обусловленной, а индивид — свободным; он воспринимает социальное воздействие и детерминанты не как силы, действующие в нашей конкретной речи, но как монолитные структуры, стоящие над нами. Он предполагает, что речь, её индивидуальная манера, действительно является индивидуальной манерой, а не нашей неизбежно социальной и «диалогической» связью с другими говорящими и слушающими на поле общественных ценностей и устремлений. Соссюр очищает язык от социальности как раз там, где она наиболее важна: в точке лингвистического производства, актуальной речи, письма, слушания и чтения конкретных социальных индивидов. Ограничения языковой системы оказываются заранее данными и зафиксированными как аспекты *языка*, а не как силы, которые мы производим, видоизменяем, трансформируем в актах коммуникации. Также можно заметить, что соссюровская модель индивида и общества, как и многие классические буржуазные модели, не имеет промежуточных точек, нет никакой связи между отдельным говорящим и лингвистической системой в целом. Тот факт, что «некто» может быть не только «членом общества», но и женщиной, управляющим в магазине, католиком, матерью, иммигрантом или борцом за разоружение, просто ускользает. Лингвистическое следствие из этого — мы обитаем в разных «языках»; некоторые из них, возможно, находятся в противоречии друг с другом — но это тоже игнорируется.

Отход от структурализма был частично, используя термин французского лингвиста Эмиля Бенвениста, движением от «языка» к «дискурсу»¹⁴. «Язык» — это речь или письмо, показанные «объективно», как цепочка знаков, не связанная с субъектом. «Дис-

¹⁴ Benveniste E. Problems in General Linguistics. Miami, 1971. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Под ред. Ю. С. Степанова. М.: Прогресс, 1974.

курс» означает речь, погруженную в *высказывание*, включая говорящих и пишущих субъектов и, кроме того, по крайней мере потенциально, читателей или слушателей. Это не просто возвращение к деструктуралистскому периоду, когда мы считали, что язык принадлежит нам так же, как брови; это и не возобновление интереса к «договорной» модели языка, согласно которой язык — лишь вид инструмента, используемого отдельными индивидами, чтобы выразить их доязыковой опыт. Это «рыночный» взгляд на язык, тесно связанный с историческим ростом буржуазного индивидуализма: значения принадлежат мне как продукты потребления, а язык лишь набор знаков, которые, как деньги, позволяют обмениваться значениями-товарами с другим частным собственником значений. В этой эмпирической теории языка довольно сложно узнать, является ли то, что обменивается, настоящим товаром: если я закрепляю за имеющимся у меня понятием определённый словесный знак и отправляю весь этот пакет кому-то другому, кто смотрит на этот знак и находит через свою собственную языковую систему соответствующее понятие, то как я могу быть уверен, что он совмещает знаки и понятия точно тем же способом, что и я? Возможно, мы систематически не понимали друг друга все это время. Лоуренс Стерн написал роман «Тристрам Шенди», используя комический потенциал этой эмпирической модели вскоре после того, как она стала в Англии стандартным философским взглядом на язык. Перед критиками структурализма не стоял вопрос о возвращении к тому печальному положению, когда мы рассматривали знаки как понятия вместо того, чтобы говорить об обладании понятиями как об определённых способах обращения со знаками. И всё же теория значений, которая изгнала из себя субъекта, была весьма курьёзной. Ограниченность предыдущих теорий значения заключалась в их догматическом упорстве, с которым помыслы говорящего или пишущего всегда были первостепенными для интерпретации. Но и в борьбе против подобного догматизма не было нужды притворяться, будто этих помыслов не существуют вовсе; необходимо было просто указать на произвольность требования всегда считать их *структурирующими* дискурс.

В 1962 г. Роман Jakobson и Клод Леви-Стросс опубликовали анализ стихотворения Бодлера «Кошки», который стал чем-то вроде образца высшего пилотажа в структуралистском анализе¹⁵. С цепко-

¹⁵ Рус. пер. см.: Jakobson P., Levi-Strauss K. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 231–256. — *Прим. перев.*

стью частого гребня авторы выискивают эквивалентности и оппозиции на семантическом, синтаксическом, фонетическом уровнях стихотворения — вплоть до отдельных фонем. Но, как указал Майкл Риффатер в своем известном возражении по поводу этого разбора, некоторые структуры, которые выделяют Якобсон и Леви-Стросс, едва заметны даже для самого бдительного читателя. Более того, анализ никак не учитывает *процесс чтения*: он схватывает текст синхронически, скорее как объект в пространстве, чем как движение во времени. Конкретное значение в стихотворении заставляет нас ретроспективно пересмотреть то, что мы уже знаем; повторяющееся слово или образ значат отнюдь не то же самое, что они значили в первый раз, в силу самого факта повторения. Ни одно событие не происходит дважды именно потому, что оно уже однажды произошло. Эссе о Бодлере, утверждает Риффатер, также не замечает ключевых оттенков значений слов, каковые можно понять лишь выходя за рамки текста к тем культурным и социальным кодам, в которых он создан. Но такой ход, конечно, запрещен структуралистской позицией авторов. В истинно структуралистской манере они исследуют стихотворение как «язык»; Риффатер, обращаясь к процессу чтения и культурной ситуации, в которой произведение становится понятным, пошел в сторону рассмотрения его в качестве «дискурса».

Одним из самых известных критиков соссюрдовской лингвистики был русский философ и теоретик литературы Михаил Бахтин, который под именем своего коллеги В. Н. Волошинова опубликовал в 1929 г. новаторскую работу, озаглавленную «Марксизм и философия языка». Бахтину мы обязаны также самой убедительной до сих пор критикой русского формализма — в работе «Формальный метод в литературоведении», опубликованной под именем П. Н. Медведева в 1928 г.¹⁶ Остро выступая против соссюрдовской «объективистской» лингвистики, но критикуя также и «субъективистские» альтернативы, Бахтин переводит внимание с абстрактной системы языка к конкретным высказываниям в определенном социальном контексте. Язык в своей основе «диалогичен»: он может быть понят только в рамках неизменной ориентации на другого. Знак представляет собой не столько фиксированную единицу (как сигнал), сколько активный компонент речи, модифицированный и трансформированный в своем значении различными социальными

¹⁶ Указанные работы см. в книге: Бахтин М. М. Тетралогия. М.: Лабиринт, 1998. 608 с.

ми тенденциями, оценками и оттенками значений, которые он конденсирует в определенных социальных условиях. Поскольку подобные оценки и оттенки значений постоянно изменяются, поскольку «лингвистическое сообщество» на самом деле *гетерогенно*, то есть составлено из многих конфликтующих интересов, знак для Бахтина не столько естественный элемент в данной структуре, сколько средоточие борьбы и противоречий. Речь идёт не о том, «что означает знак», а об изучении всей его многоликой истории, конфликтов между социальными группами, классами, индивидами и дискурсами, стремящимися завладеть знаком и наполнить его собственными значениями. Коротко говоря, язык есть поле идеологического состязания, а не монолитная система. Знаки на самом деле есть материальные медиумы идеологии, поскольку без них никакое значение или идея не могут существовать. Бахтин отдавал должное «относительной автономии языка», – тому факту, что он не может быть сведен к сфере чистого отражения социальных интересов. Но он настаивал, что не существует языка, который бы не затрагивал определенные социальные отношения, и эти социальные отношения граничат с политической, идеологической и экономической сферами. Слова многообразны, а не замершие в однозначности: это всегда слова, адресованные одним субъектом другому, и этот практический контекст может ограничить или изменить их значения. Более того, так как все знаки материальны – почти так же материальны, как тела и автомобили, – и так как без них не существует человеческого сознания, теория языка Бахтина основана на материалистической теории познания. Человеческое сознание состоит из активных, материальных, семиотических связей одного субъекта с другими, это вовсе не герметичное внутреннее царство, оторванное от этих связей. Сознание, как и язык, одновременно «снаружи» и «внутри» субъекта. Язык рассматривается не как «выражение», «отражение» или абстрактная система, но скорее как материальное средство производства, трансформирующее материальную природу знака в процессе социального конфликта или диалога.

Некоторые значимые работы нашего времени, касающиеся значения, следуют этой радикальной антиструктуралистской перспективе¹⁷. Она также связана с направлением в англосаксонской лингвистической философии, которое, впрочем, избегает

¹⁷ Pecheux M. *Language, Semantics and Ideology*. London, 1981; Fowler R. *Literature as Social Discourse*. London, 1981; Kress G., Hodge R. *Language as Ideology*. London, 1979; Halliday M. A. K. *Language as Social Semiotic*. London, 1978.

соприкосновения с такой чуждой концепцией, как «идеология». Этому направлению — теории речевых актов — было положено начало в работах английского философа Д. Остина, и особенно в его произведении, игриво озаглавленном «Как производить действия при помощи слов» (1962)¹⁸. Остин заметил, что не всё в нашем языке действительно описывает реальность: кое-что в нем «перформативно»¹⁹, направлено на совершение действия. Существуют «иллокутивны» акты, где действие содержится в высказывании: «Я обещаю вести себя хорошо» или «Настоящим объявляю вас мужем и женой». Существуют также акты «перлокутивны», оказывающие воздействие *через* высказывание: можно уверить, убедить, утешить словами. Затем, что интересно, Остин пришел к допущению, что язык в целом действительно перформативен: даже изложение факта, или «констативная» речь, является актом сообщения или подтверждения, и для процесса коммуникации информирование является не меньшим действием, чем именование корабля. Чтобы «иллокутивный» акт состоялся, необходимо соблюдение некоторых конвенций: нужно быть человеком, которому позволено делать подобные заявления, нужно относиться к ним серьезно, обстоятельства должны быть соответствующими, процедуры должны быть проведены по всем правилам — и так далее. Я не могу крестить барсука, не говоря уже о том, что я не священник. (Я говорю о крещении, так как обсуждение Остином соответствующих состояний, правильных процедур и всего остального имеет немаловажное сходство с теологическими дебатами о таинствах.) Значимость всего этого для литературы становится ясной, когда мы понимаем, что литературные произведения сами по себе могут быть речевыми актами или их имитацией. Литература может показаться описанием мира, а иногда действительно им является, но ее настоящая функция — перформативность: она использует язык в определенных условиях, чтобы произвести на читателя определенный эффект. Она добивается чего-то в акте говорения: это — сам язык как разновидность материальной практики, речь как общественная деятельность. Рассматривая «констативные» утверждения, правдивые или ложные, мы склонны обычно недооценивать свойственную им реальность и эффективность; литература возвращает нас к ощущению действенности языка са-

¹⁸ Рус. пер.: Остин Д. Как производить действия при помощи слов // Остин Д. Избранное. М.: Дом интеллектуальной книги, Идея-Пресс, 1999. С. 13–138.

¹⁹ См. прим. 6 ко второй главе. — *Прим. перев.*

мым драматическим образом, поскольку совершенно неважно, существует ли на самом деле то, что она объявляет существующим.

Многое в теории речевых актов кажется проблематичным – как в ней самой, так и применительно к литературе. Отнюдь не очевидно, что такая теория, чтобы обрести твёрдую почву под ногами, не прибегнет в конце концов к доброму старому «интенциональному субъекту» феноменологии; другая проблема состоит в том, что её подход к языку носит какой-то подозрительно юридический характер: кому что и при каких условиях дозволено говорить²⁰. Объектом анализа Остина является, как он говорит, «тотальный речевой акт в тотальной речевой ситуации»; но Бахтин показал, что в такие акты и ситуации вложено гораздо больше, чем предполагает теория речевых актов. Кроме того, опасно брать ситуацию «живой речи» в качестве модели для литературы. Для литературы тексты, конечно, не являются буквальными речевыми актами: Флобер в действительности не разговаривает со мной. В любом случае перед нами «псевдо-», или «виртуальные», речевые акты – имитации речевых актов, более или менее воспринимаемые самим Остином как «несерьёзные» и ущербные. Ричард Оман²¹ взял эту характеристику литературного текста – как имитации или представления речевых актов, которые на самом деле никогда не имели места, – в качестве способа определения литературы как таковой, хотя это на самом деле не покрывает всего того, что в целом обозначается словом «литература»²². Мыслить литературный дискурс в терминах человеческого субъекта не означает в первую очередь мыслить его в терминах *конкретных* субъектов: настоящий исторический автор, определенный исторический читатель и так далее. Знание об этом может быть важным, но литературное произведение не является конкретным «живым» монологом или диалогом. Это отрывок языка, обособленный от любых специфически «живых» отношений и, таким образом, подлежащий «переписыванию заново» и новой интерпретации со стороны разных читателей. Само произведение не может «предугадать» собственную будущую историю интерпретаций, не может контролировать и ограничивать подобные про-

²⁰ См.: Derrida J. Limited Inc. // Glyph, 2. Baltimore and London, 1977.

²¹ Оман Ричард – современный американский филолог-марксист, общественный деятель, активно выступающий за широкую доступность образования. – *Прим. перев.*

²² См. Ohmann R. Speech Acts and the Definition of Literature // Philosophy and Rhetoric. 4. 1971.

чтения, как мы можем сделать или, по крайней мере, попытаться сделать в разговоре лицом к лицу. Такая «анонимность» является частью структуры произведения, а не просто несчастным случаем, выпавшим на его долю. При таком подходе существование «автора» — «источника» своих собственных значений, обладающего над ними «верховой властью», — является мифом.

Даже если это так, литературное произведение может конструировать то, что называется «субъективными позициями». Гомер не ожидал, что именно я буду читать его поэму, но его язык, в силу того, как он сделан, неизбежно предполагает «позицию» читателя и точку зрения, с которой та может быть интерпретирована. Понять стихи означает воспринять их язык, «ориентированный» на читателя с конкретной позицией: в процессе чтения мы постигаем, какими способами этот язык пытается достичь своего замысла («интенции»), какими риторическими приемами он пользуется, какие исходные послылки управляют этими разновидностями поэтических тактик, какой взгляд на реальность подразумевается текстом. Ничто из этого не нуждается в идентификации с замыслом, посылом и допущениями конкретного исторического автора в момент написания произведения, что становится ясным, если попытаться прочесть «Песни невинности и опыта» Уильяма Блейка как «выражение» чувств самого Уильяма Блейка. Мы можем ничего не знать об авторе, или произведение может иметь нескольких авторов (кто был автором Книги Исаяи или «Касабланки»?), или вероятный автор может писать с конкретных позиций в конкретном обществе. Драйден не мог писать верлибром и все же был поэтом. Понимание этих свойств, посылки, тактик и направленности текста нужны для понимания замысла произведения. Эти тактики и предпосылки могут не быть логически последовательными: текст может допускать конфликтующие или просто противоречивые «субъективные позиции», с которых он может быть прочитан. Когда мы читаем стихотворение Блейка «Тигр», процесс достижения знания о том, откуда возникает язык и на что он направлен, неотделим от процесса формирования «субъективной позиции» читателя. Какого рода читателя подразумевают тон стихотворения, риторические тактики, источник образности, весь арсенал образов и допущений? Какого рода чтения ожидает от нас стихотворение? Ожидает ли оно, что мы примем написанное как есть, утвердив себя тем самым в позиции признания и одобрения, или же оно приглашает нас к позиции более критической и аналитической? Другими словами, здесь ирония или сатира? А может, и пуще того: текст пыта-

ется занять неопределенное положение между двумя альтернативами, извлекая из нас некое согласие и одновременно разыскивая то, чем его можно подорвать?

Рассматривать отношения между языком и человеческой субъективностью в таком разрезе — значит соглашаться со структуралистами в избегании того, что может быть названо «гуманистическим» заблуждением — наивного представления, будто литературный текст является лишь чем-то вроде транскрипции живого голоса реального человека, говорящего нам что-то. Такой подход всегда стремится указать на отличительную особенность литературы — её *закреплённость в письме* — как на несколько смущающую: печатный текст, во всей его холодной безличности, ставит между нами и автором громоздкое сооружение. Если б мы только могли поговорить с Сервантесом лично! Такая позиция «дематериализует» литературу, старается редуцировать материальную плотность её языка до сокровенной духовной встречи с живыми «личностями». Это сопровождается либеральным подозрением ко всему, что не может быть немедленно сведено к «межличностным» отношениям — от феминизма до фабричного производства. В конечном счете такой подход не рассматривает литературное произведение как *текст*. Но если структурализм и избежал гуманистических заблуждений, то он добился лишь того, что попал в противоположную ловушку: упразднение человеческого субъекта в той или иной степени. Для структуралистов «идеальным читателем» произведения был бы некто, кто имел бы в своем распоряжении все коды, которые приводят любое произведение в состояние исчерпывающей доступности. Таким образом, читатель есть разновидность отражения в зеркале самого произведения — некто, кто понимает, «как это было». Идеальный читатель должен быть полностью оснащен техническим аппаратом для дешифровки произведения, быть точным в применении этого аппарата и быть свободным от препятствующих ограничений. Если эта модель принимается в крайней форме, читатель не должен иметь социального положения, класса, пола, должен быть свободным от этнических характеристик и от ограничений в культурных предпочтениях. В действительности же сложно найти читателей, которые бы вполне удовлетворяли всем этим требованиям, но структуралисты полагают, что идеальный читатель не должен допускать таких банальностей, как собственное существование. Ведь речь идет просто об удобной эвристической (или исследовательской) выдумке, служащей для того, чтобы узнать, каково это: прочесть конкретный текст «единственно верно». Другими

словами, читатель просто функция самого текста: дать исчерпывающее описание текста — то же самое, что дать полную характеристику читателя, требующегося для его понимания.

Идеальный читатель, или «сверхчитатель», указанный структурализмом, есть трансцендентальный субъект, свободный от любых ограничивающих социальных факторов. Эта концепция испытала большое влияние идей американского лингвиста Ноама Хомского о лингвистической «компетенции», которая означает врождённую способность, позволяющую нам постигнуть лежащие в основании языка правила. Но даже Леви-Стросс не смог прочесть тексты так, как прочел бы сам Всевышний. Есть правдоподобное предположение о том, что первоначально структуралистские штудии Леви-Стросса имели больше общего с его политическими взглядами на восстановление Франции после войны, и в них не было никакой богоподобной самоуверенности²³. Структурализм, помимо прочего, является ещё одной литературной теорией, обречённой на попытки заменить религию чем-то более эффективным — в данном случае, современной религией науки. Но поиски чистого, объективного чтения литературного произведения ясно показывают всю сложность проблемы. Кажется невозможным искоренить некоторые элементы интерпретации, в частности субъективность, даже при самом строгом анализе. Как, например, структуралист идентифицирует различные «знаковые единицы», стоящие в тексте на первом месте? Как он решает, что определённый знак или набор знаков создает базовое единство, без обращения к исходным схемам культуры, которые структурализм в своих крайних формах хочет проигнорировать? Для Бахтина весь язык лишь потому, что он является материей социальной практики, неизбежно нацелен на оценку. Слова не просто указывают на объекты, но предполагают отношение к ним: тон, которым вы говорите «Передайте мне сыр», может показать, как вы воспринимаете меня, себя, сыр и всю ситуацию, в которой мы оказались. Структурализм допускает, что язык движется благодаря таким «коннотативным» изменениям, но он никогда полностью не вовлечен в них. Структурализм, несомненно, стремится к отказу от всяких оценочных суждений по поводу того, «хорошо», «плохо» или «безразлично» данное конкретное произведение. Эта позиция связана с тем, что такой подход воспринимается им как ненаучный; связана она и с усталостью от беллетристической изысканности. Таким образом, нет принципиальной

²³ Clarke S. The Foundations of Structuralism. Brighton, 1981. P. 46.

причины, почему не быть структуралистом, всю жизнь изучающим автобусные билеты. Сама по себе наука не дает вам ключа к разгадке, что важно, а что — нет. Скромность, с которой структурализм уклоняется от оценки, похожая на скромность бихевиористской психологии с ее застенчивостью, мягкими выражениями, многословными уклонениями от любой разновидности языка, за которой ощущается человек, — более чем красноречива. Она показывает, до какой степени структурализм был одурочен отчужденной теорией науки — этой мощной доминантой позднего капиталистического общества.

То, что структурализм в некотором роде примкнул к целям и делам такого общества, является достаточно очевидным, если взглянуть на положение, которое он занял в Англии. Консервативная английская литературная критика логично разделилась по поводу структурализма на два лагеря. С одной стороны оказались те, кто видел в нем конец привычной для нас цивилизации. С другой — те некогда или до сих пор консервативные критики, что с разной степенью достоинства вскочили на этот экипаж, давно покинувший Париж. Тот факт, что структурализм уже вышел из моды в Европе за несколько лет до этого, мало их напугал: разрыв в десяток лет или около того, вероятно, обычен для идей, пересекающих Ла Манш. Можно сказать, что критики ведут себя как интеллектуальные аналоги чиновников по делам иммигрантов: их работа — пребывать в Дувре и, как только появляются новомодные идеи из Парижа, проверять их образцы, кажущиеся более или менее совместимыми с традиционными литературоведческими техниками, и подавать знак, принимать ли их благосклонно и пропускать ли в страну взрывоопасное содержимое (марксизм, феминизм, фрейдизм), которое прибыло с ними. Все те, что не покажутся тошнотворными среднему классу пригородов, получают разрешение на работу; «менее одаренные» отправятся назад следующим пароходом. Некоторые из критических техник действительно были острыми, тонкими и полезными: для Англии это уже прогресс по сравнению с тем, что было ранее, и это лучше всего показывает интеллектуальную смелость, невиданную со дней движения «Скрутини». Некоторые новые индивидуальные прочтения текстов отмечались как чрезвычайно убедительные и строгие, и соединение французского структурализма с английским «чувством языка» оказалось очень ценным. Все это — из-за крайней избирательности по отношению к структурализму, что не всегда осознается и потому должно быть подчеркнуто.

Смысл этого разумного импорта структуралистских концепций состоит в сохранении литературоведения в качестве рода деятельности. Некоторое время было очевидно, что оно испытывает определённую нехватку идей, нуждается в «долгосрочной перспективе», будучи удручающе слепым одновременно к новым теориям и собственным скрытым смыслам. Если ЕС может помочь Великобритании в плане экономики, то структурализм может сделать то же самое в интеллектуальной сфере. Структурализм функционировал как вид программы помощи для интеллектуально недоразвитых стран, снабжая их мощным оборудованием, которое может пробудить к жизни собственное слабое производство. Он обещал дать всему академическому литературному предприятию более твердые точки опоры, позволяя превозмочь так называемый «кризис гуманитарных наук». Он обеспечил новый ответ на вопрос «Чему мы учим?» (и «Что мы изучаем?»). Старый ответ — «Литературу», как мы увидели, не полностью нас удовлетворяет: грубо говоря, он предполагает слишком сильный субъективизм. Но если то, чему мы учим и что изучаем, не столько «литературная работа», сколько «литературная система» — цельная система кодов, жанров и традиций, при помощи которых мы опознаем и интерпретируем литературные произведения, — тогда мы открыли новый достойный предмет изучения. Литературоведение может стать *метафритикой*: ее роль состоит в первую очередь не в интерпретации или оценке, но в том, чтобы сделать шаг назад и проверить логику наших утверждений, проанализировать то, в чем мы уверены, узнать, какие коды и модели мы применяем, когда утверждаем что-либо. «Заниматься изучением литературы, — утверждает Джонатан Каллер, — не значит сделать еще одну интерпретацию “Короля Лира”, но значит углубить чье-то понимание традиций, лежащих в основе института литературы, механизмы действия этого института и модели его дискурса». Структурализм — это способ освежить институт литературы, сделать его *raison d'être*²⁴ более достойным и захватывающим, нежели восторги по поводу солнечного заката.

Смысл, однако, может быть не только в понимании института, но и в его изменении. Каллер допускает, что изучение того, как работает литературный дискурс может быть самоцелью, не нуждающейся в дальнейшем обосновании; но нет причины полагать, что «традиции, лежащие в основе института литературы, механизмы действия этого института» должны быть менее критикуе-

²⁴ Смысл существования, разумное основание (фр.) — Прим. перев.

мы, чем разглагольствования о закате, и вопрос о такой критической позиции означает усиление влияния самого института. Все эти традиции и механизмы, как пытается показать эта книга, являются идеологическим продуктом конкретных исторических обстоятельств, кристаллизующими наш взгляд (и не только «литературный») на вещи, который не так неопровержим, как мы привыкли считать. В нейтральном, на первый взгляд, критическом методе может быть скрыта целая общественная идеология, и пока изучение этих методов остается на прежнем уровне, мы рискуем получить немногим более, чем низкопоклонничество перед институтом. Структурализм продемонстрировал, что нет ничего невинного в кодах; но также нет ничего невинного в избрании их объектом чьего-либо анализа. Зачем это делать? Чьи интересы они призваны обслуживать? Нужно ли давать изучающим литературу представление о том, что существующие традиции и механизмы крайне спорны, или лучше заявить, что они создают нечто вроде нейтральной технической мудрости, которой должен обладать каждый изучающий литературу? Что мы имеем в виду под «компетентным» читателем? Существует ли только один вид компетентности и по чьим и каким критериям она измеряется? Можно представить себе, что блестящая, заставляющая задуматься интерпретация стихотворения может быть сделана тем, кто не обладает достаточной «литературной компетенцией» в её «традиционном» определении, — тем, кто прочитал текст, не следуя воспринятым герменевтическим процедурам, но относясь к ним с пренебрежением. Чтение необязательно «некомпетентно», если оно игнорирует традиционные критические схемы анализа: многие прочтения некомпетентны с разных точек зрения, потому что они следуют таким правилам слишком дотошно. Не так просто оценить «компетентность», когда мы рассматриваем, как литературная интерпретация затрагивает ценности, убеждения и предположения, не ограниченные царством литературы. Плохо, когда литературный критик провозглашает, что он готов быть терпимым к чужим взглядам, но не к техникам анализа: и то и другое очень тесно связано.

Некоторые идеи структурализма допускают, что критик выявляет «соответствующие» коды для расшифровки текста и применяет их, так что коды текста и коды читателя постепенно сходятся в точке единого понимания. Но это слишком просто для полного знания о том, что на самом деле включает в себя процесс чтения. Применяя коды к тексту, мы можем обнаружить, что они подвергаются пересмотру и трансформации в процессе чтения; продолжая чтение

по тем же самым кодам, мы обнаруживаем, что сейчас они производят «другой» текст, изменяющий код, при помощи которого мы читаем, и так далее. Этот диалектический процесс принципиально безграничен; и он подрывает любое допущение о том, что однократное определение частных кодов текста фактически завершает работу. Литературные тексты производят коды и выходят за их пределы точно так же, как и подтверждают их: они могут научить нас новым способам прочтения, а не только расширению возможностей тех, которые мы уже изучили. «Идеальный», или «компетентный», читатель является статической концепцией: она стремится подавить правду о том, что суждения о «компетентности» являются культурно и идеологически относительными и все прочтения включают мобилизацию внешних по отношению к литературе посылок, для изучения которых модель «компетентности» до смешного неадекватна.

Даже на уровне техники, однако, концепция компетентности представляется ограниченной. Компетентным является читатель, который может применить по отношению к тексту конкретные правила; но каковы правила для применения правил? Кажется, правило, как указующий перст, показывает нам путь, по которому надо двигаться; но твой перст «указует» только в рамках моей интерпретации того, что ты делаешь, благодаря которой я смотрю на указанный тобой объект, а не на перст. Указание не является «самой собой разумеющимся» действием, да и правила не несут на себе печать строгого применения: если они неумолимо детерминируют наш способ их применения, это уже не «правила». Следование правилам включает их творческую интерпретацию, и подчас непросто сказать, применяю ли я правила тем же манером, что и вы, или даже применяем ли мы одно и то же правило. Применение правил не является просто делом техники: оно граничит с более широкой интерпретацией реальности, с обязательствами и предпочтениями, которые сами по себе не сводятся к подчинению правилу. Правило может заставить искать параллели в стихотворении, но что считать параллелизмом? Если вы не согласны с тем, что я считаю параллелизмом, вы не нарушаете никаких правил; я могу лишь привести доводы, обращаясь к авторитету литературного сообщества, говоря: *«Вот что я понимаю под параллелизмом»*. Если вы спросите, почему вы должны следовать в первую очередь этому конкретному правилу, я могу только вновь обратиться к авторитету литературного сообщества и сказать: *«Мы так делаем»*. На что вы всегда можете ответить: *«Ну, сделайте по-другому»*. Следование правилам,

которые определяют компетентность, не позволит мне воспринять все это и применить по отношению к тексту: существуют тысячи вещей, которые можно проделать с текстом. Это не значит, что вы являетесь «анархистом»: анархист, в широком и популярном смысле, — это не тот, кто ломает правила, но тот, кто создает основания для слома правил, тот, для кого ломать правила является правилом. Вы лишь бросаете вызов институту литературы, и, даже если у меня была бы возможность препятствовать этому на различных уровнях, я, естественно, не смог бы этого сделать через обращение к «компетентности», которое как раз и ставится под вопрос. Структурализм может исследовать существующие практики и апеллировать к ним, но каков его ответ тому, кто скажет: «Сделайте по-другому»?

ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ

Соссюр, как помнит читатель, доказывает, что в языке смысл является функцией различения. «Кот» — это «кот», так как он не «рот» и не «ток». Но как далеко может тянуться эта цепь различий? «Кот» является самим собой также благодаря тому, что он не «год» или «дог», а «дог» является самим собой, так как он не «дом» или «лот». Где же остановиться? Казалось бы, в языке этот процесс возникновения различий может идти по кругу бесконечно. Но если это так, то как быть с идеей Соссюра о том, что язык выстраивает закрытую, устойчивую систему? Если каждый знак является собой благодаря тому, что он не является всеми остальными знаками, он оказывается состоящим из потенциально бесконечной сети различий. Определение знака тогда становится более каверзным занятием, чем можно предположить. *Langue* Соссюра предлагает *разграниченную* структуру значения, но где именно в языке вы проведете эту черту?

Другой способ сформулировать суть взгляда Соссюра на дифференциальную природу значения — сказать, что значение всегда является результатом отделения, или «артикуляции», знаков. Означающее «лодка» отсылает нас к «идее лодки» — или означаемому «лодка», потому что оно отделяет себя от означающего «щетка». Иначе говоря, означаемое является продуктом отличия двух означающих. Но оно также является продуктом отличия многих других означающих: «бородка», «сковородка» и так далее. Это ставит под вопрос ту точку зрения Соссюра, что знак — это чётко симметричное единство между одним означающим и одним означаемым. Ведь означаемое «лодка» действительно является продуктом сложного взаимодействия означающих, которому не видно конца. Значение — это скорее побочный результат потенциально бесконечной игры означающих, чем крепко привязанная к отдельному означаемому идея. Означающее не приводит нас точно к означаемому, как зеркало показывает изображение: в языке не существует гармоничной, однозначной последовательности соответствий между уровнем означающих и уровнем означаемых. Не существует закреплённого разграничения между означающими

и означаемыми, что осложняет смысл еще больше. Если вы хотите знать смысл (или означаемое) означающего, то можете заглянуть в словарь, но все, что вы там найдете, будет в большей мере означающим, чьи означаемые вы вновь можете поискать, и так далее. Процесс, который мы обсуждаем, не только бесконечен в теории, но и в некотором смысле цикличен: означающие продолжают преобразовываться в означаемые и так далее, и вы никогда не достигните конечного означаемого, которое само не является означающим. Если структурализм отделял знак от референта, то продемонстрированный способ мышления — его весьма часто называют «постструктурализмом» — делает следующий шаг: он отделяет означающее от означаемого.

Можно по-другому сформулировать ту же самую мысль: значение не *присутствует* напрямую в знаке. Так как значение знака связано с тем, чего в нём *нет*, его значение всегда в некотором смысле отсутствует. Значение, если хотите, рассыпано или распределено по длинной цепи означающих: оно не может быть просто захвачено врасплох, оно никогда полностью не представлено в любом единичном знаке, но является скорее разнообразностью постоянного мерцания как присутствия, так и отсутствия. Чтение текста больше похоже на слежение за постоянным мерцанием, чем на подсчёт бусин в ожерелье. Нам никогда не удастся ухватить значение еще и по другой причине: потому, что язык является темпоральным процессом. Когда я читаю предложение, его смысл оказывается некоторым образом «подвешенным», отложенным, всё ещё не наступившим: одно означающее отсылает к другому, другое — к третьему, прежние означающие видоизменяются последующими, и хотя предложение может закончиться, языковой процесс не останавливается. Значение всегда становится большим, чем исходное. Я овладеваю смыслом предложения во все не через механическое нагромождение одного слова на другое: чтобы создать относительно связные смыслы, слова должны содержать в себе отпечаток других, уже исчезнувших, и быть открытыми для влияния тех, которые придут вслед за ними. Каждый знак в цепи значений некоторым образом проведен через все остальные, чтобы создать сложную сеть, которая в принципе безгранична, и в этой протяженности ни один знак не является «чистым» или «полностью интерпретируемым». В то же время можно обнаружить в любом знаке, пусть даже лишь бессознательно, следы других слов, которые он исключил, чтобы быть собой. «Кот» становится самим собой, лишь отталкивая «рот» и «ток», но эти

другие возможные знаки всё ещё неким образом заключены в нём, так как они важны для выстраивания его идентичности.

Смысл, можно сказать, никогда поэтому не равен сам себе. Это результат процесса разделения или сочленения, в котором знаки именно потому становятся собой, что они не становятся другими знаками. Это всегда нечто условное, отложенное, лишь готовящееся появиться. Еще одна причина, по которой смысл никогда не равен самому себе, состоит в том, что знаки всегда должны быть повторяемыми или воспроизводимыми. Мы бы не назвали «знаком» метку, которая попадаетеся нам лишь однажды. Таким образом, то, что знак может быть воспроизведён, является частью его идентичности; но это, одновременно, и разрушает его идентичность, так как она также может быть воспроизведена в различных контекстах, которые изменяют содержание его значения. Сложно понять, *что* он означает «изначально», каков «изначальный» контекст: мы просто встречаем знак во множестве различных ситуаций, и он должен сохранять безусловное постоянство, объединяющее все эти ситуации, чтобы оставаться идентифицируемым знаком, потому что контексты всегда различны и никогда не бывают *абсолютно* одинаковыми, полностью тождественными. «Кот» (или «кошка») в английском языке может означать покрытое мехом четырёхлапое существо, злорадного человека, плеть, американца, перекладину для поднятия корабельного якоря, двойной треножник, короткую заострённую палку и так далее. Но даже когда это слово значит лишь «покрытое мехом четырёхлапое животное», значение никогда не будет оставаться тем же самым в различных контекстах: означаемое будет изменяться различными цепочками означающих, с которыми оно переплетено.

Из всего вышесказанного следует, что язык — гораздо менее устойчивое явление, чем предполагали классические структуралисты. Вместо того чтобы быть чётко определённой, ясно выделяемой структурой, содержащей симметричные соединения означающих и означаемых, он походит скорее на расползающуюся бесконечную сеть, где идет постоянный обмен и циркуляция элементов, где ни один элемент не определяется полностью и любой элемент вызывает изменения и оставляет след на всех остальных элементах. Если дело обстоит именно так, то это серьёзный удар по надёжным традиционным теориям значения. Ведь такого рода теории считали функцией знаков отражение или внутреннего опыта, или объектов реального мира, с целью «показать» чьи-то мысли и переживания или описать, как выглядит реальность. Мы уже

рассмотрели некоторые из проблем, связанные с идеей «репрезентации» в нашей предыдущей беседе о структурализме, но сейчас возникают новые затруднения. Для теории, которую я только что обрисовал, ничто полностью не представлено в знаках: убеждение, что я могу быть полностью представлен в том, что говорю или пишу, является иллюзией, так как использование знаков всегда влечёт за собой то, что мои значения так или иначе распределены, разделены и никогда не соответствуют сами себе. В действительности иллюзия — не только мои значения, но и я *сам*, так как язык — это, скорее, нечто, из чего я составлен, чем инструмент, который я использую. Идея о том, что я существую как стабильная и единая сущность, также является фикцией. Я не только никогда не смогу быть полностью представлен другим, но и никогда не могу полностью предстать даже перед самим собой. Когда я пытаюсь понять собственный разум или постичь свою душу, мне также необходимы знаки, и из этого следует, что я никогда не узнаю на опыте «полноту единения» с самим собой. Это не значит, что я обладаю чистыми, безукоризненными значениями, суждениями или опытом, которые только затем искажаются и преломляются в некорректном посредничестве языка. Поскольку язык — сам воздух, которым я дышу, у меня никогда не может быть полностью чистых, безукоризненных значений или опыта.

Я могу убедиться, что дело обстоит именно так, если прислушаюсь к собственному голосу, когда говорю, а не когда записываю свои мысли на бумагу. В акте говорения кажется, что мое «совпадение» с собой разительно отличается от того, что происходит, когда я пишу. Сказанные мною слова немедленно предстают перед моим сознанием, и мой голос становится их сокровенным, непосредственным медиумом. Наоборот, в процессе письма мои смыслы кажутся освободившимися из-под моего контроля: я совершаю свои размышления через обезличенное посредничество письменных знаков, и так как письменный текст обладает прочным материальным существованием, он всегда может быть передан другому лицу, воспроизведен, процитирован и использован способами, которые я не могу предвидеть и предполагать. Кажется, что письмо лишает меня моего бытия: это вторичный способ коммуникации, бледная, механистическая копия речи, и, таким образом, оно всегда отделено от моего сознания. Вот почему западная философская традиция, от Платона до Леви-Стросса, заклеила письмо как всего лишь безжизненную, отчуждённую форму выражения и всецело прославляла живой голос. За этим предубеждением лежит

специфический «мужской» взгляд: мужчина способен самопроизвольно создавать и выражать собственные значения, чтобы полностью овладеть собой и контролировать язык как прозрачную среду своего внутреннего бытия. Очевидный недостаток этой теории состоит в том, что «живой голос» на самом деле так же материален, как и печатный текст; произнесённые знаки, точно так же как и написанные, функционируют при помощи процессов различия и разделения, поэтому говорение может быть точно так же названо формой письма, как и письмо — формой говорения.

Западная философия была «фоноцентрической», сосредоточенной на «живом голосе», и глубоко подозрительной к письменной фиксации; кроме того, она была в широком значении «логоцентрической», приверженной вере в некое окончательное «Слово», представление, сущность, истину или реальность, которые раскроют нам фундамент всего нашего мышления, языка и опыта. Она нуждалась в знаке, который придаст смыслы всем остальным — в «трансцендентальном означающем», — а также в закреплённом, бесспорном смысле, который соберёт все наши знаки воедино («трансцендентальное означаемое»). Огромное количество кандидатов на эту роль — Бог, Идея, Мировой Дух, Я, субстанция и так далее — периодически выдвигались на первый план. Так как каждый из этих концептов нацелен *лечь в основу* нашей системы языка и мышления, он сам должен быть за пределами этой системы, не запятнанный ее игрой лингвистических различий. Он не может подразумеваться в самом языке, который упорядочивает и связывает его. Он должен некоторым образом предшествовать этим дискурсам, должен существовать ещё до того, как они возникли. Это должен быть смысл, но не такой, как остальные смыслы, не продукт игры различий. Он должен показывать лишь смыслы смыслов, быть опорой или рычагом всей системы мышления, знаком, вокруг которого вращаются все остальные, покорно его отражающие.

То, что такой трансцендентальный смысл является фантазией — хотя, возможно, необходимой фантазией, — есть один из выводов теории языка, которую я обрисовал. Не существует концепта, который бы не вовлекался в бесконечную игру обозначения, включающую следы и фрагменты иных идей. Правда, что вне этой игры означающих некоторые смыслы возводятся в привилегированное положение социальной идеологией или формируют центры, вокруг которых остальные смыслы принуждены вращаться. Возьмём наше общество и рассмотрим Свободу, Семью, Демократию, Неза-

висимость, Власть, Порядок и так далее. Иногда такие смыслы кажутся *началом* всех остальных, источником, из которого те истекают; но это, как мы видели, довольно курьёзный подход, ибо, чтобы такой смысл был возможен, другие знаки уже должны существовать. Сложно мыслить об истоке и не желать пойти ещё дальше. В иные времена такие смыслы мыслились не как начало, но как *цель*, к которой все другие значения должны неуклонно двигаться. «Телеология», размышления о жизни, языке и истории в терминах *telos*'а, или конца, являются способом упорядочивания и размещения смыслов в иерархии обозначения, наведение между ними порядка в свете конечной цели. Но любая подобная теория, понимающая язык или историю как простую линейную эволюцию, упускает из виду паутинообразное скопление знаков, которое я описал, начало и конец, присутствие и отсутствие, прямой путь и отклоняющиеся движения языка в его конкретных процессах. Это то паутинообразное сцепление, которое постструктурализм называет словом «текст».

Жак Деррида, французский философ, чьи взгляды я изложил выше, наклеивает ярлык «метафизического» на любую систему мышления, опирающуюся на неопровержимое основание, первоначало или универсальную причину, на коих может быть сконструирована вся иерархия смыслов. Это не значит, что он верит, будто мы способны легко избавиться от сильного желания изобрести эти первоначала, ибо такой импульс глубоко встроен в нашу историю и не может — по крайней мере, пока — быть истреблен или проигнорирован. Деррида и собственную работу мог оценивать как неизбежно «заражённую» метафизическими мыслями, хоть он и пытается от них ускользнуть. Но если изучить эти первопричины более подробно, можно увидеть, что они всегда могут быть «деконструированы»: показаны как продукты конкретной системы смыслов, а не как её внешняя опора. Такого рода первопричины в большинстве случаев определены тем, что они исключают: они часть класса «бинарных оппозиций», столь любимых структурализмом. Так, для общества, в котором доминируют мужчины, мужчина является основным элементом, а женщина — исключенной оппозицией ему. И пока такое разграничение крепко удерживается на своём месте, вся система функционирует эффективно. «Деконструкция» — название, присвоенное критической операции, через которую такие разграничения могут быть частично расшатаны — или обнаружены, чтобы расшатать друг друга в переработке текстовых смыслов. Женщина для мужчины — это противополож-

ность, «Другой»: она не-мужчина, неполноценный мужчина, она определяется как негативная ценность по отношению к сущности мужчины. Но равно и мужчина становится собой лишь в непрерывном отталкивании этого Другого или, наоборот, в определении себя в противопоставлении ему, и целокупная идентичность мужчины, таким образом, схвачена и подвержена риску в том самом жесте, которым тот пытается найти и утвердить своё уникальное, независимое существование. Женщина не просто Другой, внешний для его кругозора, но Другой, близко соотнесённый с ним как образ того, чем он не является. Поэтому мужчина нуждается в таком Другом, даже если при этом с презрением его отвергает; он вынужден обеспечивать реальной идентичностью того, кого сам расценивает как ничто. Не только его собственное существование паразитически зависит от женщины, от акта её подчинения и исключения, — причина, по которой такое исключение необходимо, состоит в том, что женщина в конце концов не так уж и отлична от мужчины. Возможно, она занимает место знака чего-то в самом мужчине, того, что он должен подавить, исключить из собственного существования, перевести в отчуждённую область за пределами себя. Возможно, то, что снаружи, также в некотором роде находится внутри, а то, что отчуждено, также является глубинно присущим — мужчина так нуждается в бдительном поддержании спокойствия безусловной границы между двумя царствами, потому что она всегда может быть нарушена, то и дело бывает нарушена и гораздо менее стабильна, чем кажется.

Деконструкция, иначе говоря, поняла, что бинарные оппозиции, с которыми стремился работать классический структурализм, демонстрируют возможность увидеть типичные элементы идеологий. Идеологии предпочитают проводить жёсткую грань между тем, что допустимо, и тем, что недопустимо, между собой и другими, правдой и ложью, разумом и бессмыслицей, здравомыслием и сумасшествием, центром и периферией, поверхностью и глубиной. Такие метафизические размышления, как я сказал, не могут просто исчезнуть: мы не можем выбросить себя из этой бинарной традиции мышления во вне-метафизическое измерение. Но с помощью определённых техник анализа текста — «литературного» или «философского» — мы можем начать потихоньку распутывать клубок этих оппозиций, показывать, как одна противоположность скрыта в другой. Структурализм был в целом удовлетворён, если мог раздробить текст на бинарные оппозиции (высокое/низкое, темное/светлое, Природа/Культура и так далее) и раскрыть ло-

гику их действия. Деконструкция пытается показать, как такие оппозиции, чтобы удержать своё место, иногда осуществляют инверсию, или свертываются, или нуждаются в том, чтобы вынести на поля текста мелкие детали, которые могут обнажить их или нанести им вред. Типичная манера Деррида в прочтении текста — схватить некоторые очевидно периферийные фрагменты работы (сноски, повторяющееся незначительное слово или образ, случайная аллюзия) и цепко работать с ними до тех пор, пока они не будут угрожать выявить оппозиции, которые управляют текстом в целом. Тактика деконструирующей критики состоит в том, чтобы показать, как тексты сопротивляются собственной логической системе. Деконструкция показывает это через замыкание на симптоматических точках, через апорию¹ или смысловой тупик, где текст сталкивается с затруднениями, становится «разорванным», начинает противоречить самому себе.

Это не только эмпирическое наблюдение над конкретными формами письма, это универсальное предположение о природе письма как таковой. Если теория смысла, с которой я начал эту главу, полностью правомерна, тогда есть нечто *в самом письме*, что в конечном счёте ускользает от системы и логики. Существует непрерывное мерцание, вытеснение и диффузия смысла — то, что Деррида называет «рассеиванием», — которое не может быть легко восполнено категориями структуры текста или категориями традиционного критического подхода. Письмо, как любой процесс языка, работает благодаря различиям, но различие само по себе не является *концептом*, это не то, что может быть *осмыслено*. Текст может «показать» нам природу смысла и обозначить то, что не может быть сформулировано как утверждение. Весь язык, по Деррида, демонстрирует «избыток» точного значения, всегда угрожающий выйти за пределы и освободиться от разума, который пытается вместить его в себя. «Литературный» дискурс — это место, где всё проявляется более очевидно, но это также правомерно и для других разновидностей письма. Деконструкция отвергает оппозицию литература/не-литература, как и любое другое абсолютное различие. Появление концепта «письмо», таким образом, ставит под сомнение саму идею структуры: структура всегда предполагает центр, постоянные правила, иерархию смыслов и солидное основание, и именно они и ставятся под вопрос пись-

¹ В широком смысле апория (*греч.*) — непреодолимое затруднение, вызванное противоречием между умозаключением и опытными данными. — *Прим. перев.*

мом с его бесконечным различием и откладыванием. Другими словами, мы миновали эру структурализма и подошли к господству постструктурализма, манеры мышления, которая объединяет деконструктивные операции Деррида, работы французского историка Мишеля Фуко и произведения французского психоаналитика Жака Лакана, а также феминистского философа и критика Юлии Кристевой. Я не обсуждаю подробно в этой книге работы Фуко, но мое «Заключение» было бы невозможно без них, без их серьёзного влияния.

Эволюцию от структурализма к постструктурализму можно понять, если сжато рассмотреть работы французского критика Рола на Барта. В своих ранних работах, таких как «Мифологии» (1957), «О Расине» (1964), «Основы семиологии» (1964) и «Система моды» (1967)², Барт находится в привилегированном положении структуралиста, анализируя с беззаботной лёгкостью означающие системы моды, стриптиза, трагедий Расина, бифштекса и чипсов. В важной работе 1966 года — «Введение в структурный анализ повествовательных текстов»³ — он, руководствуясь методом Якобсона и Леви-Стросса, разбивает повествовательную структуру на особые единицы, функции и «признаки» (индикаторы психологии персонажей, «атмосферы» и так далее). Хотя эти единицы последовательно появляются в самом повествовании, задача исследователя состоит в том, чтобы распределить их по категориям во вневременных рамках интерпретации. Даже в относительно ранний период, однако, структурализм Барта разбавлен другими теориями: намеки на феноменологию в «Мишле сам о себе» (1954)⁴, на психоанализ в «О Расине» — и одобрен его литературным стилем. Изящный, шаловливый, новаторский стиль прозы Барта явно указывает на «избыток» письма по сравнению со строгостью структуралистского

² Рус. пер. см.: Барт Р. Мифологии. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2004; Барт Р. Из книги «О Расине» // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 142–232; Барт Р. Основы семиологии // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 247–310; Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. — *Прим. перев.*

³ Рус. пер. см.: Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 196–238. — *Прим. перев.*

⁴ Barthes R. Michelet par lui-même. P.: Seuil, 1954. — *Прим. перев.*

исследования: это пространство свободы, где он может развиваться, частично освобождаясь от тирании смысла. Его работа «Сад, Фурье, Лойола» (1971)⁵ является интересной смесью раннего структурализма и поздней любовной игры, поиска в творчестве Сада непрерывной систематической перемены любовных позиций.

Язык всегда был предметом размышлений Барта, в особенности соссюрсовское представление о том, что знак всегда является чем-то вроде исторического и культурного соглашения. «Здоровый» знак для Барта — тот, что обращает внимание на собственную произвольность, не пытается выдать себя за «естественный» и в самом моменте передачи значения сообщает нечто о своём относительном, искусственном статусе. Импульс, стоящий за этим убеждением в ранних работах Барта, является политическим: знаки, выдающие себя за естественные и утверждающие себя как единственный возможный взгляд на мир, называются авторитарными и идеологическими. Одна из функций идеологии — сделать социальную реальность «естественной», заставить её казаться такой же чистой и неизменной, как сама Природа. Идеология пытается превратить культуру в Природу, и «естественный» знак здесь — одно из орудий. Склонение перед флагом или согласие с тем, что западная демократия воплощает истинный смысл слова «свобода», становятся самым очевидным, самым непосредственным поведением в мире. Идеология, с этой точки зрения, является разновидностью современной мифологии, царства, которое очистило себя от неопределённости смысла и возможности выбора.

По мнению Барта, литературная идеология, соответствующая этой «естественной установке», называется реализмом. Реалистическая литература стремится скрыть социально относительное и искусственное происхождение языка: она помогает подкрепить ошибочное мнение, что перед нами «обычный» язык, который так или иначе является естественным. Этот «естественный» язык представляет нам реальность «такой, как она есть», — в отличие от романтизма и символизма, деформирующих реальность в субъективные формы, но представляющих мир таким, каким мог бы его знать сам Бог. Знак рассматривается не как изменяемая сущность, детерминированная определенными правилами конкретной изменяемой знаковой системы, а скорее как полупрозрачное окно, показывающее нам объект или чьё-то сознание. Сам по себе он лишен каких-либо качеств и бесцветен: его единственная функция —

⁵ Рус. пер. см.: Барт Р. Сад, Фурье, Лойола. М.: Праксис, 2006. — *Прим. перев.*

изображать нечто другое, стать средством передачи смысла, понимаемого совершенно независимо от него самого, и знак должен соотноситься как можно меньше с тем, что он сообщает. В идеологии реализма, или «репрезентации», слова связываются с мыслями или объектами сущностно правильными и неоспоримыми способами: слово становится единственным подходящим инструментом для взгляда на объект и для выражения мысли.

Реалистический, или репрезентативный, знак для Барта опасен по своей сути. Он отбрасывает собственный статус знака, чтобы подпитывать иллюзию того, что мы воспринимаем реальность без вмешательства в неё. Знак — это «отражение», «выражение» или «представление», отрицающее *продуктивный* характер языка: он скрывает то, что мы обладаем «миром» во всей его полноте только благодаря наличию у нас языка, который этот «мир» обозначает, а воспринимаемое нами как «реальное» привязано к изменяемым структурам смысла, в которых мы существуем. «Двойной» знак Барта — знак, обращающийся к собственному материальному бытованию в то самое время, когда он передает значение, — приходится внуком «остранённому» языку формалистов и чешских структуралистов, «поэтическому» слову Якобсона, которое выставляет напоказ собственное откровенное лингвистическое бытие. Я сказал «внук», а не «сын», так как прямыми отпрысками формализма были скорее социалистические художники Веймарской республики — и Бертольт Брехт среди них, — которые использовали «эффект остранения» в политических целях. В их руках способы остранения, разработанные Шкловским и Якобсоном, стали не просто вербальной функцией: они сделались политическими, кинематографическими и театральными инструментами для «денатурализации» и «о-чуждения» политического общества, чтобы показать, как поистине сомнительно то, что каждый воспринимает в качестве «несомненного». Эти художники были также преемниками большевистских футуристов и других русских авангардистов, преемниками Маяковского, Левого фронта искусств и советских культурных революционеров 1920-х гг. У Барта есть восторженное эссе о театре Брехта в его «Критических очерках» (1964), и он был одним из самых первых горячих сторонников этого театра во Франции.

Будучи структуралистом, ранний Барт верит в возможности литературоведческой науки, хотя она, как он замечает, может быть скорее лишь наукой «форм», чем наукой «содержаний». Подобный научный критицизм может, в некотором роде, ставить це-

люю постичь объекты, «каковы они на самом деле»; но разве это не противоречит враждебности Барта по отношению к нейтральному знаку? В конце концов, критик также вынужден пользоваться языком, чтобы анализировать литературный текст, и нет причины верить, что этот язык избавится от структур, которые Барт выделил в репрезентативном дискурсе. Каковы отношения между дискурсом критики и дискурсом литературного текста? Для структуралиста критика является формой «метаязыка» — языка, описывающего другой язык и возвышающегося над ним с позиции незаинтересованного исследователя. Но, как признается Барт в «Системе моды», окончательный метаязык невозможен: другой критик всегда может последовать за вами и взять вашу критику за объект своего исследования, и так далее до бесконечности. В своих «Критических очерках» Барт говорит о критике, что она «полностью, насколько это только возможно, покрывает текст своим собственным языком»; в «Критике и истине» (1966) критический дискурс рассматривается как «вторичный язык», который критик «надстраивает над первичным языком произведения»⁶. В этом же эссе берёт начало характеристика самого литературного языка в узнаваемых теперь постструктуралистских терминах: это язык «без дна», нечто, похожее на «чистую неопределенность», подкрепленную «пустым смыслом». Если это так, тогда сомнительно, что методы классического структурализма могут с этим полностью совладать.

«Работа разрушения» проявляется в поразительном исследовании Бартом рассказа Бальзака «Сарразин» — «S/Z» (1970). Литературное произведение больше не относится к устойчивым объектам или определённым структурам, и язык критики отказался от всех претензий на научную объективность. Самый интригующий текст для критики не тот, который может быть *прочитан*, но тот, что можно *написать* — текст, который поощряет критиков его препарировать, переносить в другие дискурсы, вести собственную полупроизвольную игру смыслов наперекор самому произведению. Читатель или критик меняет роль потребителя на роль производителя. Не то чтобы «всё позволено» в интерпретации: Барт осторожно замечает, что произведение не может значить всё что угодно; но литература в меньшей степени объект, которому критики должны подчиниться, скорее она — свободное пространство, в котором можно играть. «Переписываемый»

⁶ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика М.: Прогресс, 1989. С. 361.

текст, как правило, модернистский, не имеет ни определенного смысла, ни устойчивого означаемого, но при этом он неоднороден и рассеян, это неисчерпаемая сеть или галактика означающих, плавный узор кодов и фрагментов кодов, в которых критики могут протоптать тропинки для собственных странствий. Здесь нет начала и конца, нет последовательности, которая не могла бы быть отменена, нет иерархии текстовых «уровней», говорящих, что именно более или менее значимо. Все литературные тексты сотканы из других литературных текстов — не в том обыкновенном понимании, что они несут отпечатки чьего-то «влияния», но в более радикальном смысле: каждое слово, фраза или сегмент повторяют другие работы, которые предшествуют или окружают конкретное произведение. Не существует ничего такого, как литературная «оригинальность», «первичное» литературное произведение: вся литература «интертекстуальна». Таким образом, индивидуальная манера письма не имеет чётко определённых границ: она постоянно расщепляется на слова, сгруппированные вокруг неё, порождает сотни различных перспектив, которые убывают вплоть до точки исчезновения. Произведение не может закрыть эту трещину, отвергнуть свою заданность через апелляцию к автору: «смерть автора» стала девизом, который современные критики могут уверенно провозгласить⁷. В конце концов, биография автора является просто ещё одним текстом, который не нуждается в приписывании ему особой привилегии — этот текст также может быть деконструирован. Перед нами язык, который говорит внутри литературы, во всем её роящемся «полисемическом» множестве, — но не сам автор. Если существует место, где это бурлящее многообразие текста моментально фокусируется, то это не автор, а *читатель*.

Когда постструктуралисты говорят о «письме» или «текстуальности», обычно это специфическое ощущение от письма и текста, которое присутствует в их сознании. Движение от структурализма к постструктурализму является в некотором смысле, как выразил это сам Барт, движением от «произведения» к «тексту»⁸. Это переход от рассмотрения стихотворения или романа как замкну-

⁷ См.: Barthes R. The Death of the Author // Stephen Heath (ed.). Image-Music-Text: Roland Barthes. London, 1977. Рус. пер. см. во второй сноске к данной главе.

⁸ См.: Barthes R.: From Work in Text // Image-Music-Text: Roland Barthes. Рус. пер. см.: Барт. Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика М.: Прогресс, 1989. С. 413–423.

той системы с точными смыслами, определяющими задачи критика по её дешифровке, к взгляду на неё как на нередуцируемую множественность, бесконечную игру означающих, которые никогда не могут быть полностью закреплены за единым центром, сущностью смысла. Это явно радикально меняет практику самой критики, что и иллюстрирует «S/Z». Метод Барта в этой книге состоит в разделении рассказа Бальзака многочисленными способами на определённое число единиц, или «лексий», и применении к ним пяти кодов: «проайретического» (повествовательного), «герменевтического», связанного с раскрытием в рассказе загадок, «культурного», исследующего запас социального знания, при помощи которого создано произведение, «семиотического», имеющего дело со скрытыми смыслами изображаемых людей, мест и предметов, и «символического» кода, составляющего схему сексуальных и психоаналитических отношений в тексте. Ничто из этого пока не выглядит расходящимся со структуралистской практикой. Но деление текста на единицы измерения является более или менее произвольным; эти пять кодов просто отобраны из неопределённого количества возможных вариантов, они не упорядочены иерархически, но применяются, иногда два или три раза, все вместе к одной и той же единице и воздерживаются от конечных выводов о произведении, приведения его к любому виду связного восприятия. Более того, они демонстрируют его рассеивание и фрагментарность. Текст, утверждает Барт, это в меньшей степени структура, это, скорее, открытый процесс «конструирования», и его создает именно критика. Новелла Бальзака кажется произведением реалистическим, не совсем поддающимся семиотическому насилию, которому Барт его подвергает: его критический разбор не воссоздает объект, но решительно переписывает и преобразовывает всё, что мы должны о нём знать. Посредством этого открывается, однако, аспект произведения, который до недавнего времени оставался незамеченным. «Сарразин» показан как «предельный» для литературного реализма текст, произведение, в котором господствующие установки изображены в качестве тайного источника тревоги: повествование вращается вокруг фрустрирующего акта наррации, кастрации, загадочного источника капиталистического богатства и глубокого смятения, являющегося следствием фиксированных сексуальных ролей. В качестве *coup de grâce*⁹

⁹ Смертельный удар, прекращающий страдания тяжелораненого (фр.) — Прим. перев.

Барт может утверждать, что самое «содержание» новеллы относится к его собственному методу анализа: рассказ описывает кризис литературной репрезентации, сексуальных отношений и экономического обмена. Во всех этих случаях буржуазная идеология репрезентативного знака начинает заходить в тупик, и с этой точки зрения, через очевидно жёсткую интерпретацию и её виртуозное исполнение, повествование Бальзака может быть прочитано как распространяющееся за пределы своего конкретного исторического момента начала XIX в. прямо к тому модернистскому периоду, в рамках которого пишет Барт.

Действительно, структуралистскую и постструктуралистскую критику породило в первую очередь именно литературное движение модернизма. Некоторые из поздних работ Барта и Деррида сами являются модернистскими литературными текстами, экспериментальными, загадочными, богатыми и многозначными. Для постструктурализма не существует чёткого разделения на «критику» и «творчество»: обе эти манеры относятся к письму как таковому. Структурализм появился, когда язык стал предметом навязчивой увлеченности интеллектуалов, а это было в свою очередь вызвано глубоким кризисом языка, ощущавшимся в Западной Европе на рубеже веков. Как можно писать в индустриальном обществе, где дискурс вырождается в простой инструмент науки, коммерции, рекламы и бюрократии? И в любом случае для какой публики можно писать, если читатели пресыщены «массовой», скудной на смыслы культурой, действующей как успокоительное средство? Может ли литературное произведение быть одновременно произведением искусства и предметом потребления на свободном рынке? Можем ли мы далее разделять самонадеянный рационализм или эмпиризм среднего класса середины XIX в., утверждающий, что язык пристёгнут к миру? Как возможно письмо без каркаса из коллективных убеждений, общих для автора и публики, и как в идеологической суматохе двадцатого столетия такой общий каркас может быть заново изобретён?

Вопросы, подобные этим, уходят корнями в реальные исторические условия современного творчества, которое столь наглядно, столь убедительно вывело на передний план проблемы языка. Формалистская, футуристская и структуралистская увлечённость острашением и обновлением слов, возвращением отчуждённому языку богатств, которых тот был лишен, всё это было различными способами дать ответ на одну и ту же историческую дилемму. Но также возможно предложить сам язык в качестве альтернати-

вы освобождения от мучительных социальных проблем — и, смиренно или победоносно, отказаться от традиционного представления о том, что кто-то пишет *про* что-то и *для* кого-то, и сделать сам язык объектом анализа. В своём мастерском раннем эссе «Нулевая степень письма» (1953) Барт составляет схему исторического развития, в которой письмо для французских символистов XIX в. становится «интранзитивным» актом: не письмо ради конкретной цели на определённую тему, как в эпоху «классической» литературы, но письмо как собственное основание и предмет собственной страсти. Если объекты и события реального мира воспринимаются как скучные и отчуждённые, если история кажется потерявшей направление и впавшей в хаос, всегда возможно заключить это «в скобки», «исключить референт» и вместо этого начать исследовать сами слова. Письмо обращается само на себя в глубоком акте нарциссизма, и в то же время оно потревожено и омрачено социальным чувством вины за свою собственную беспомощность. Неизбежно являющееся соучастником тех, кто низвёл его значение до ненужного товара, оно, тем не менее, проявляет щепетильность по отношению к собственной свободе от влияния социальных смыслов, настаивая на чистоте молчания, как это было с символистами, или на поисках строгой нейтральности, «нулевой степени письма», которая надеется быть чистой и незапятнанной, но в реальности, как в случае Хемингуэя, окажется таким же литературным стилем, как остальные. Нет сомнения, что «вина», о которой говорит Барт, — это вина самого института Литературы, института, который, как он замечает, способствует дифференциации языков и классов. «Литературно» писать в современном обществе — значит неизбежно участвовать в заговоре такого разделения.

Структурализм лучше всего рассматривать как симптом описанного мною социального и лингвистического кризиса и одновременно как реакцию на него. Структурализм спасается, убегая от истории к языку — акт довольно иронический, поскольку, по мнению Барта, не так уж много действий могли бы быть более исторически значимыми, чем это. Но, постоянно припирая историю и референт к стенке, структурализм в то же время ищет возвращения чувства «неестественности» знаков, при помощи которых живут мужчины и женщины, и таким образом обнаруживает острое сознание их исторической изменчивости. С таким подходом структурализм может вновь вернуться к той самой истории, с отказа от которой он начал. Так это или нет, однако, зависит от того, ис-

ключается референт временно или навсегда. С появлением постструктурализма реакционным в структурализме стало вовсе не избегание истории, а не что иное, как само понятие структуры. Для Барта в «Удовольствии от текста» (1973) все существовавшие ранее теории, идеологии, конкретные смыслы, общественные взгляды и их возникновение в основе своей являются террористическими, и письмо — это ответ на них. Письмо, или чтение-как-письмо, является последним неколонизированным анклавом, в котором интеллектual может играть, спасая роскошь означающих и опрометчиво пренебрегая тем, что происходит в Елисейском дворце и на заводе «Рено». В процессе письма структурная тирания смыслов может быть мгновенно разбита и смещена в сферу свободной игры языка, пишущий/читающий субъект может быть освобожден от смиренной рубашки единственной идентичности и погрузиться в рассредоточенность собственного «я». Текст, заявляет Барт, «является (должен являться) тем самым беспардонным субъектом, который показывает зад Отцу-политику»¹⁰. О да, мы прошли долгий путь от Мэтью Арнольда...

Это обращение к политическому Отцу не случайно. «Удовольствие от текста» было опубликовано через пять лет после социального взрыва, который основательно потряс французских политических отцов. В 1968 г. студенческое движение прокатилось по Европе, борясь с авторитаризмом образовательных институтов, а во Франции на короткое время угрожало и самому капиталистическому государству. Драматизм момента состоял в том, что государство балансировало на краю пропасти: его полиция и армия дрались на улицах со студентами, которые боролись вместе с рабочим классом, постепенно выковывая свою солидарность. Студенческое движение, погружённое в тупиковые препирательства между социализмом, анархизмом и ребяческим позёрством, не было способно выдвинуть последовательных политических лидеров и было отброшено назад и разобщено; преданное своими сдавшимися сталинистскими лидерами, рабочее движение не смогло взять власть. Шарль де Голль вернулся после стремительного бегства, и французское государство перегруппировало свои силы во имя патриотизма, закона и порядка.

Постструктурализм был продуктом той смеси эйфории и крушения иллюзий, раскрепощения и утраты свободы, карнавала

¹⁰ Барт. Р. Удовольствие от текста // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 507.

и трагедии, которая возникла в 1968 г. Не сумевший разрушить структуры государственной власти постструктурализм нашёл возможным вместо этого низвергнуть структуры языка. В конце концов никто ведь не даст за это по голове. Студенческое движение внезапно заполнило улицы, а затем так же внезапно ушло в подполье дискурса. Его врагами, как и у позднего Барта, стали любые логически последовательные системы убеждений — все формы политической теории и организации, которые стремились анализировать общество в целом и действовать на основании этого анализа. Именно такая политика воспринималась как не оправдавшая надежд: система оказалась слишком сильной, и «тотальные критики» называли жёсткий сталинистский марксизм частью проблемы, а не её решением. Все такого рода систематические размышления теперь подозревались в подрыве устоев: самого концептуального смысла, в противоположность выражению сексуальных желаний и анархистской спонтанности, боялись как репрессивного. Чтение для позднего Барта — не познание, но эротическая игра. Допустимыми формами политической активности теперь казались лишь локальные, размытые стратегии: работа с заключёнными и другими маргинализированными социальными группами, разработка конкретных проектов в культуре и образовании. Женское движение, враждебное классическим формам организаций левого толка, развивало либертарианскую, «децентрированную» альтернативу, отвергавшую почти любую систематизированную теорию как мужскую. Причём как самую серьёзную ошибку многие постструктуралисты рассматривали убеждение, что такие локальные проекты и отдельные акты должны привести к полному пониманию механизмов монополистического капитализма: понимание может быть лишь жёстко «тотальным», как и сама система. Власть везде — эта изменчивая, подвижная сила, просачивающаяся через поры общества, — но она обладает центром не в большей степени, чем литературный текст. С «системой как целым» невозможно бороться, потому что на самом деле «системы как целого» нет. Но можно вмешиваться в социальную и политическую жизнь в любом месте, где это принесёт тебе удовольствие: так Барт нашинковал бальзаковский рассказ «Сарразин» ради произвольной игры кодов. Не вполне ясно, как можно *понять*, что системы как целого не существует, если общие идеи подвергаются табуированию. Также непонятно, как такая точка зрения может быть одинаково жизнеспособной в Париже и других частях света. В странах

так называемого «третьего мира» мужчины и женщины, руководствуясь общим пониманием логики империализма, искали независимости для своих государств от политического и экономического господства Европы и США. Они пытались сделать это во Вьетнаме в одно время с подъёмом европейского студенческого движения и, несмотря на «общие теории», смогли доказать несколькими годами позже, что добились большего, чем парижские студенты. Однако, вернувшись обратно в Европу, эти теории быстро пожухли. Как старые формы «тотальной» политики догматически предполагали, что локальная борьба несущественна, так и новая политика фрагментации была склонна догматизировать глобальную борьбу как опасную иллюзию.

Такая позиция, как я показал, родилась в особых условиях политического поражения и крушения иллюзий. «Тотальная структура», определённая в качестве врага, на самом деле была исторически конкретна: вооружённое репрессивное государство позднего монополистического капитализма и политика сталинизма, много противостоящая ему, но глубоко сопричастная капиталистическим правилам игры. Задолго до появления постструктурализма поколения социалистов боролись с обоими монолитами. Но они как-то не заметили, что эротический *требет* от чтения и даже работа в тюрьмах с теми, кто признан опасными преступниками, являются адекватными решениями существующих проблем. Не заметили этого и герильерос в Гватемале.

Одним из следствий постструктурализма стало появление удобного способа уклонения от политических вопросов. Работы Деррида и других исследователей вызвали большие сомнения по поводу классических представлений об истине, реальности, смысле и знании, покоящихся на наивной репрезентативной теории языка. Если смысл, означаемое, есть пассивный продукт слов, означающих, всегда подвижных и неустойчивых, полу-данных и полу-отсутствующих, как может существовать любое до конца устойчивое значение или истина? Если реальность скорее создана нашим дискурсом, чем отражается в нем, как мы можем постичь реальность саму по себе, если не в изучении нашего собственного дискурса? Все слова – лишь слова о словах? Есть ли смысл полагать, что одна интерпретация реальности, истории и литературного текста «лучше» остальных? Герменевтика посвятила себя пассивному постижению значений в прошлом, но было ли на самом деле какое-то прошлое, известное нам как нечто большее, чем простая функция настоящего дискурса?

Утверждали ли всё это отцы-основатели постструктурализма или нет, но подобный скептицизм быстро стал модным направлением в левых академических кругах. Использование слов «истина», «достоверность» и «реальность» немедленно осуждалось как метафизическое. Если вы сомневаетесь в догме, что мы никогда ничего не сможем узнать полностью, это происходит из-за того, что вы ностальгически цепляетесь за идею абсолютной истины, — и из-за пахивающей манией величия убеждённости, что вы наряду с несколькими умниками-естествоиспытателями можете видеть реальность «как она есть». Тот факт, что в наши дни осталось невероятно мало людей, верящих подобным доктринам, в том числе среди философов науки, кажется, не останавливает скептиков. Моделью науки, часто высмеиваемой постструктуралистами, является, как правило, позитивизм — версия рационализма XIX в., требующая трансцендентального, свободного от оценочных суждений знания «фактов». Эта модель в действительности является мнимой мишенью, так как не исчерпывает содержание термина «наука», и подобная карикатура на научную рефлексия ничего нам не даёт. Сказать, что не существует абсолютного обоснования для использования таких слов, как «истина», «достоверность», «реальность» и так далее, вовсе не значит сказать, что эти слова не имеют смысла или бесполезны. Однако если считать такие абсолютные основания существующими, то что же они собой представляют?

Мы находимся в плену у собственного дискурса, будучи неспособны на поиски истины, потому что такие поиски привязаны к нашему языку, является следующее: она позволяет сводить на нет чужие убеждения, при этом избавляя от прискорбной участи наличия собственных. То представление, что самым значительным свойством любой части языка является то, что она не знает, о чём говорит, — такое представление припахивает изнурённым признанием невозможности истины, которое явно связано с крушением исторических иллюзий после 68-го года. Но это также одним махом освобождает от выработки своего мнения по важным вопросам, поскольку считается, что подобные вещи лишь мимолётные производные означающих и потому никак не могут быть «истинными» или «серьёзными». Вслед за этим представлением возникает злобный радикализм в отношении любого чужого мнения, способного разоблачить самые напыщенные заявления как простое прикрытие для игры знаков, — и крайний консерватизм во всем остальном. Поскольку такая позиция не обязывает вас ни к како-

му утверждению, то и для противника она опасна, примерно как холостой патрон.

В англо-американском мире деконструкция пошла в целом по этому пути. В так называемой Йельской школе деконструкции (Поль де Ман, Дж. Хиллис Миллер, Джефффри Хартман и, в некотором отношении, Харольд Блум) критика де Мана особо сосредоточена на демонстрации того, как язык литературы непрерывно расшатывает собственные смыслы. Де Ман даже обнаружил в этом процессе ни больше ни меньше как новый способ определения «сути» самой литературы. Весь язык, верно осознал де Ман, является неискоренимо метафоричным, действующим посредством тропов и фигур; было бы ошибкой верить в *буквальную* буквальность языка. Философия, закон, политическая теория так же действуют при помощи метафор, как и стихи, и так же являются просто вымыслом. Так как метафоры по своей сути «беспочвенны» и просто замещают один набор знаков другим, язык всегда будет стремиться изменить собственную творческую, случайную природу в тех точках, где он предполагает быть наиболее убедительным. «Литература» является тем измерением, в котором эта двойственность представляется наиболее очевидной — читатель оказывается подвешенным между «буквальным» и фигуральным смыслом и не способен при этом выбрать между ними, и это с головой бросает его в лингвистическую пропасть текста, ставшего «нечитаемым». Однако литературные произведения в известном смысле менее вводят нас в заблуждение, чем другие формы дискурса, потому что они неявно признают собственный риторический статус — то есть то, что заявления в них расходятся с действиями, что все их претензии на знание проходят сквозь метафорические структуры, которые сообщают им двусмысленность и неопределённость. Они, можно сказать, ироничны по природе. Другие формы письма являются просто метафорическими и двусмысленными, но постепенно отвлекают от этого наше внимание и заявляют о себе как о неоспоримой истине. Для де Мана, как и для его коллеги Хиллиса Миллера, литература не нуждается в деконструкции критика: она может быть показана как деконструирующая сама себя, и, сверх того, она, собственно, «об этом» и есть.

Текстуальная двусмысленность йельских критиков отличается от поэтической амбивалентности «новой критики». Чтение не имеет значения смешения двух разных, но точных значений, как это было в новой критике: это нечто вроде существования, схваченного в скачке между двумя смыслами, которые не могут быть

ни примирены, ни отвергнуты. Таким образом, литературная критика становится ироничным, непростым делом, тревожным, рискованным предприятием во внутреннем пространстве текста, которое обнажает иллюзорность смыслов, невозможность истины и коварную ложь любого дискурса. При ином подходе, однако, англо-американская деконструкция является не чем иным, как просто возвращением к формализму «новой критики». Возвращением в усиленной форме, ибо если с точки зрения «новой критики» стихи создавали каким-то окольным путём дискурс о внепоэтической реальности, то литература, с точки зрения деконструктивистов, свидетельствует о неспособности языка сделать нечто большее, чем говорить о собственной неудаче, как надоедливый собеседник в баре. Литература — это руины любой отсылки к реальности, кладбище коммуникации¹¹. «Новая критика» рассматривала литературный текст как благословенную возможность воздержаться от доктринальных убеждений во все более идеологизированном мире; деконструкция рассматривает социальную реальность не как жёсткую заданность, а как мерцающие сети неразрешимости, протянувшиеся к горизонту. Литература не довольствуется, как это было у «новой критики», выдвижением замкнутой альтернативы материальной истории: теперь она берёт эту историю в свои руки, захватывает её и по-своему переписывает, рассматривая голод, революции, футбольные матчи и бисквит со сливками как ещё более «неразрешимый» текст. Так как благоразумные мужчины и женщины не склонны действовать в ситуациях, смысл которых недостаточно ясен, эта точка зрения не обходится без указаний на определенный индивидуальный стиль в общественной и политической жизни. Ну и, поскольку литература стала привилегированной парадигмой неопределённости, *отступление* «новой критики» в пределы литературного текста оказывается возможным повторить и в то время, когда критик простирает руку над миром и объявляет его свободным от смыслов. Для ранних литературных теорий существовал неуловимый, тающий, полный неясностей *опыт*, теперь это просто язык. Термины из

¹¹ Некоторые аспекты крайней необходимости и, одновременно, «невозможности» смыслов в литературе раскрывают работы французского критика Мориса Бланшо, хотя его и не рассматривают как постструктуралиста. См. подборку его эссе под редакцией Gabriel Josipovici. *The Siren's Song*. Brighton, 1982. На рус. яз. см.: Бланшо М. Последний человек. СПб.: Азбука—Книжный клуб «Терра», 1997.

менились, но мировоззрение в основном осталось на удивление неизменным.

Но перед нами не язык как «дискурс», как это было у Бахтина. Работы Жака Деррида поразительно безразличны к такого рода заботам. В значительной степени из-за этого возникает навязчивая одержимость «неразрешимостью». Значение может быть в конечном счете неразрешимо, если мы смотрим на язык пассивно, как на цепочку означающих на одной странице; но оно становится «разрешимым» (и такие слова, как «истина», «реальность», «знание» и «уверенность» обретают свою восстанавливающую силу), когда мы думаем о языке как о том, что мы *делаем*, как о неразрывном переплетении с практическими формами нашей жизни. Конечно, это не значит, что язык становится постоянным и понятным: наоборот, он становится даже более нагруженным и противоречивым, чем большинство «деконструированных» литературных текстов. Вот так мы и можем, скорее практическим, чем теоретико-академическим способом, увидеть то, что *можно считать* решающим, убедительным, несомненным, истинным, опровергающим и так далее, — увидеть, что именно за пределами языка вовлечено в эти дефиниции. Англо-американская деконструкция откровенно игнорирует эту реальную сферу борьбы и штампует однообразные критические тексты. Такие тексты строго замкнуты, потому что они пусты: с ними мало что можно сделать, если только не захотеть полюбоваться непреклонностью, с которой были растворены все крупницы реального смысла конкретного текста. Такое размывание обязательно к выполнению в академической игре под названием «деконструкция», чтобы можно было быть уверенным: если твой критический разбор чьего-то критического разбора в своих изгибах утаил хоть малейшее зерно «точного» смысла, придет ещё кто-нибудь и, в свою очередь, деконструирует его. Такая деконструкция является игрой влияния, зеркальным отражением традиционного академического состязания. Сейчас, в религиозном повороте к старой идеологии, победа достигается с помощью *кенозиса*¹², или самоопустошения: побеждает тот, кто смог сбросить все карты и остаться с пустыми руками.

Если англо-американская деконструкция кажется предваряющей позднейшую стадию либерального скептицизма, схоже-

¹² Кенозис — в христианстве отказ Христа от божественных качеств, чтобы отождествить себя с человеческим родом; также полное самоуничтожение и отречение христианина от себя. — *Прим. перев.*

го в современной истории обоих обществ, то события в Европе несколько более сложны. Поскольку бо-е проложили путь в 70-е, поскольку угас пыл восторженных участников 1968-го, а мировое развитие капитализма было прервано экономическим кризисом, некоторые из французских постструктуралистов, связанные по своему происхождению с авангардным литературным журналом «Тель Кель», перешли от воинствующего маоизма к резкому антикоммунизму. Постструктурализм во Франции смог с чистой совестью восхвалять иранских мулл, одновременно славить США как единственный оставшийся оазис свободы и плюрализма в наконец упорядоченном мире и предлагать различные разновидности зловещего мистицизма как средства от всех человеческих болезней. Если бы Соссюр мог предсказать, во что выльется его работа, он вполне мог решить, что ему куда лучше засесть за родительный падеж санскрита.

Однако, как и любая история, рассказ о постструктурализме имеет обратную сторону. Если американские деконструктивисты считали, что их текстуальная предприимчивость была верной духу Жака Деррида, то одним из тех, кто так не считал, был сам Жак Деррида. Явный смысл американской деконструкции, заметил Деррида, в «институциональном свёртывании», которое служит доминирующим политическим и экономическим интересам американского общества¹³. Деррида явно полон решимости сделать нечто большее, чем развитие новых техник чтения: для него деконструкция — это в конечном счете *политическая* практика, попытка разоблачения логики, посредством которой особая система мышления — а через неё и вся система политических структур и социальных институтов — сохраняет свою власть. Он не пытается, доходя до абсурда, отрицать существование довольно определённых истин, смыслов, идентичности, полаганий, исторической длительности; он ищет скорее, как можно увидеть всё это в качестве продуктов широкого и глубокого исторического процесса — языка, бессознательного, социальных институтов и практик. То, что его собственные работы были чрезвычайно неисторичны, политически уклончивы и практически не применимы к языку как «дискурсу», невозможно отрицать: нельзя увидеть бинарной оппозиции между «аутентичным» Деррида и злоупотреблениями со стороны его подмастерьев. Но широко распространенное мнение, что деконструкция отрицает существование чего бы то ни было.

¹³ См.: Les fins de l'homme / Eds: Lacoue-Labarthe P., Nancy J.-L. Paris, 1981.

кроме дискурса, или утверждает царство чистых различий, в которых растворяются все смыслы и идентичности, есть искажение работ самого Деррида и самых плодотворных работ, которые на него опирались.

Нам ничего не даст объявление постструктурализма простым анархизмом или гедонизмом, хотя это и бросается в глаза. Постструктурализм был прав в своих упреках ортодоксально левым политикам, которые потерпели неудачу в это время: в конце 60-х и начале 70-х начали появляться новые политические формы, перед которыми традиционные левые застыли в оцепенении и нерешительности. Их непосредственной реакцией было принизить их или же подчинить собственной программе. Новым политическим объединением, которое не отвечало ни той, ни другой тактике, оказалось обновленное женское движение Европы и Соединенных Штатов. Женское движение отвергало узкий экономический подход классической марксистской мысли, подход, который был явно неспособен объяснить специфическое положение женщин как угнетённой социальной группы или значительно помочь изменению этого положения. Хотя угнетение женщин действительно является реальностью — материнство, домашняя работа, дискриминация в сфере трудовых отношений и неравенство в оплате, — оно не может быть сведено к этим факторам. Это также вопрос сексуальной идеологии, вопрос о том, как мужчины и женщины представляют себя и друг друга в обществе, где доминируют мужчины, вопрос о представлениях и поведении, которое варьируется от абсолютно явного до глубоко бессознательного. Любая политика, потерпевшая неудачу в поле этих вопросов, в средоточии теории и практики, падёт во прах истории. Так как сексизм и гендерные роли являются темами, затрагивающими личные аспекты человеческой жизни, политика, слепая к опыту личности, ущербна с самого основания. Движение от структурализма к постструктурализму было частично откликом на подобные политические требования. Конечно, нельзя утверждать, что женское движение имело монопольные, сами собой разумеющиеся права на «горький опыт»: чем еще был социализм, если не мучительными, из поколения в поколение, надеждами и желаниями миллионов мужчин и женщин, которые жили и иногда умирали во имя чего-то большего, чем «учение о всеобщности» или превосходство экономики? Нельзя *отождествлять* личное и политическое: глубоко верно, что личное является политическим, но есть и иной аспект, когда личное — лично, а политическое — политично. Политическая борьба

не может быть сведена к личной — и наоборот. Женское движение абсолютно правильно отвергло некоторые жёстко организованные формы борьбы и некоторые «всеподчиняющие» политические теории, но при этом оно также выдвинуло вперед личное, стихийное и эмпирическое как адекватные политические стратегии. Оно отвергало «теории», будучи в этом практически неотличимым от банального антиинтеллектуализма, а в политической стратегии в некоторых своих вариациях феминизм так же безразличен к любым страданиям, кроме страданий женщины, как и некоторые марксисты безразличны к любому иному гнёту, кроме эксплуатации рабочего класса.

Существуют и другие отношения между феминизмом и постструктурализмом. Из всех бинарных оппозиций, которые последний выискивал, чтобы разрушить, иерархическая оппозиция между мужчинами и женщинами была, возможно, самой опасной. Конечно, она была и самой прочной: в истории не найти момента, где лучшая половина человечества не была бы унижена, где женщины не подвергались бы дискриминации как низшие существа, как недостойные чужаки. Новая теоретическая техника, конечно, не могла помочь исправить этот ужасающий факт, но хотя бы дала возможность увидеть, пусть в исторической перспективе, что конфликт между мужчинами и женщинами более чем реален и что идеология этого противостояния порождала метафизический обман. Да, все удерживалось на местах благодаря материальным и духовным выгодам, которые получали мужчины — но также и благодаря сложной структуре, составленной из страха, желания, агрессии, мазохизма и тревоги: и она настоятельно требует исследования. Феминизм — не изолированное занятие, особая «кампания», сопутствующая другим политическим проектам; это направление, исследующее все аспекты личной, социальной или политической жизни и оказывающее на них влияние. Цель женского движения состоит не только в том (как иногда воспринимается извне), что женщины должны иметь с мужчинами равную власть и статус, — оно ставит вопрос о власти и социальном статусе как таковых. Речь не о том, что мир был бы лучше, если бы женщины активнее действовали в нём, а о том, что без «феминизации» человеческой истории он не выживет.

С помощью постструктурализма мы довели изложение современной теории литературы до настоящего времени. Внутри постструктурализма «как целого» существуют серьезные конфликты и различия, последующее развитие которых не может быть

спрогнозировано. Существуют формы постструктурализма, которые представляют собой гедонистический уход от истории, культ неопределённости или безответственного анархизма. Существуют и иные формы — такие, как масштабные и важные исследования французского историка Мишеля Фуко, которые, хоть и не свободны от серьёзных проблем, всё-таки ведут в верном направлении. Существуют методы «радикального» феминизма, которые придают особое значение множественности, различиям и сексуальному сепаратизму. Также есть социалистический феминизм, отвергающий взгляд на женскую борьбу как на элемент общего движения, которое может доминировать над ним или поглотить его. При этом он придерживается взгляда, что освобождение прочих угнётённых социальных групп и классов есть не только моральный и политический императив, но и необходимое (хотя далеко не достаточное) условие эмансипации женщин.

Ну что ж, мы совершили путешествие от соссюрковского различия между знаками к древнейшему различию мира; именно его изучение нам теперь и предстоит продолжить.

ПСИХОАНАЛИЗ

В нескольких предыдущих главах я предположил наличие связи между развитием современной литературы и политическими и идеологическими потрясениями XX века. Но эти потрясения связаны не только с войнами, экономическим спадом и революциями: мы оказываемся в подобном состоянии также в результате внутренних личных переживаний. Дело и в кризисе человеческих отношений, кризисе личности, а не только в социальных волнениях. Естественно, нельзя утверждать, что тревога, страх преследования и распад личности свойственны исключительно эпохе от Мэтью Арнольда до Поля де Мана; их можно обнаружить на протяжении всей письменной истории. Но, возможно, *по-настоящему* значимым является то, что именно в эту эпоху указанный опыт был по-новому структурирован в виде систематической области знания. Эта область знания, известная как психоанализ, была открыта Зигмундом Фрейдом в Вене в конце XIX в. Основное содержание его идей я хочу сейчас кратко суммировать.

«Мотив человеческого общества оказывается в конечном счете экономическим». Это высказывание принадлежит отнюдь не Карлу Марксу, а Зигмунду Фрейду, оно прозвучало в его работе «Введение в психоанализ»¹. Необходимость трудиться господствовала на протяжении всей истории человечества, и для Фрейда это означает: мы должны подавлять некоторые свои желания, желания удовольствия и удовлетворения. Если бы мы не были вынуждены работать для того, чтобы выжить, мы могли бы просто проводить время в приятном ничегонеделанье. Каждому человек должен пройти через подавление «принципа удовольствия», как называет это Фрейд, со стороны «принципа реальности», но для некоторых из нас, а возможно и для общества в целом, это подавление становится чрезмерным и приводит к болезни. Временами мы героически отказываемся от удовлетворения, но обычно утешаем себя мыслью, что, откладывая немедленное удовольствие, мы позже во-

¹ См.: Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. М.: 1989. Двадцатая лекция
Прим. перев.

местим его с лихвой. Мы готовы мириться с давлением, пока уверены в будущей компенсации. Однако, если давление слишком велико, мы рискуем заболеть. Такое заболевание известно как невроз, и, поскольку все люди в той или иной степени вынуждены испытывать давление, мы можем говорить о человеке вообще, пользуясь термином одного из комментаторов Фрейда, как о «невротическом животном». Важно отметить: подразумевается, что невроз имеет отношение как ко всему тому созидательному, на что способен наш вид, так и к причине наших несчастий. Одним из способов, которым можно совладать с неисполнимым желанием, является его «сублимация», под которой Фрейд подразумевал направление желания в социально одобряемое русло. Можно обнаружить неосознанную компенсацию сексуальной фрустрации в строительстве мостов или соборов. Для Фрейда именно сублимация стала силой, положившей начало цивилизации: переводя наши инстинкты в другую область, обуздывая их для высоких целей, мы создали историю.

Если Маркс рассматривал последствия нашей необходимости трудиться в терминах социальных отношений, социальных классов и основывающихся на них политических форм, то Фрейд рассматривал её проявления в психической жизни. Парадокс или противоречие, на котором основаны его исследования, состоит в том, что мы стали теми, кто мы есть, благодаря мощному подавлению элементов, составляющих нас. Естественно, мы не осознаём этого — в то время как, по Марксу, мужчины и женщины в целом осознанно участвуют в социальных процессах, обуславливающих их жизнь. Мы по определению не можем осознать этого, поэтому место, куда мы вытесняем наши желания, называется «бессознательное». Однако сразу встаёт вопрос: почему именно люди обречены быть невротическими животными а не улитки или черепахи? Вполне возможно, что мы имеем дело с романтической идеализацией подобных существ, и на самом деле они более невротичны, чем мы думаем, хотя кажутся стороннему наблюдателю хорошо приспособленными, даже если отмечены один-два случая истерического оцепенения.

Особенность, которая отделяет человека от животных, состоит в том, что по эволюционным причинам мы рождаемся фактически совершенно беспомощными, и наше выживание полностью зависит от более зрелых членов общества, обычно наших родителей. Все мы рождаемся «преждевременно». Без непосредственной, непрерывной заботы мы бы очень быстро погибли. Необычайно продолжительная зависимость от родителей является прежде всего материальной, она есть вопрос питания и защиты, способ удо-

влетворения того, что можно назвать «инстинктом», то есть биологически обусловленной потребностью человека в пище, тепле и т.д. (Эти инстинкты самосохранения, как мы увидим далее, гораздо более непреложны, чем «влечения», часто изменяющие свою природу.) Но наша зависимость от родителей не ограничивается лишь биологическим уровнем. Маленький ребёнок будет сосать материнскую грудь, чтобы получить пищу, но вскоре он откроет, что эта биологическая активность ещё и источник удовольствия. По Фрейду, это первое проявление сексуальности. Рот ребенка становится не только органом физического выживания, но и «эrogenной зоной», которую ребёнок может активировать через несколько лет в процессе сосания пальца, а ещё через несколько лет — в поцелуе. Отношения с матерью приобретают новый, либидинальный аспект: сексуальность проявляет себя как влечение, сначала неотделимое от биологического инстинкта, но затем отходящее от него и становящееся вполне автономным. Сексуальность, по Фрейду, представляет собой «извращение» — «отклонение» от естественного инстинкта самосохранения ради иной цели.

Пока ребёнок растёт, в его жизни начинают играть роль другие эrogenные зоны. Стадия, названная Фрейдом оральной, является первой фазой сексуального развития и связана с влечением к объектам, которые можно поместить в рот. На анальной стадии, когда эrogenной зоной становится анус, удовольствие ребёнка от процесса дефекации открывает ему контраст между активностью и пассивностью, неизвестный в оральной стадии. Анальная стадия является садистской по своей природе, так как ребёнок достигает эротического удовольствия в процессе извержения и разрушения. Но она также связана с желаниями удержания и обладания, ребёнок узнаёт новый способ господства и манипуляции желаниями других через выталкивание фекалий или их удержание. В последующей, фаллической, стадии либидо ребёнка начинает фокусироваться на гениталиях, но она называется «фаллической», а не «генитальной», потому что, по Фрейду, осознаётся в этой роли лишь мужской орган. С точки зрения Фрейда, маленькой девочке приходится довольствоваться скорее клитором, «эквивалентом» пениса, чем вагиной.

Этот процесс — его стадии накладываются, и их не следует рассматривать как чёткую последовательность — представляет собой постепенную организацию либидинальных влечений, но центрированную на собственном теле ребёнка. Сами по себе влечения очень гибки, их никак нельзя зафиксировать в качестве биологического инстинкта: их объекты случайны и заменяемы, один сексу-

альный позыв может быть заменён другим. Таким образом, относительно ранних лет жизни ребёнка мы можем говорить не о едином субъекте, противостоящем устойчивому объекту и желающем его, но о подвижном поле воздействий, в которое субъект (ребёнок) вовлекается и там рассеивается; у него пока нет центра идентичности, и границы между ним и окружающим миром неопределённые. Внутри этого поля либидинальных сил объекты и части объектов появляются и вновь исчезают, меняют место, как в калейдоскопе, и тело ребёнка среди них выделяется как место игры влечений. Можно назвать это «аутоэротизмом», термином, в который Фрейд иногда включал детскую сексуальность в целом: ребенок получает эротическое наслаждение от собственного тела, будучи не способен пока воспринимать его как завершённый объект. Аутоэротизм, таким образом, должен быть отграничен от того, что Фрейд определил как «нарциссизм», — от состояния, при котором объектом «катексиса», то есть фиксации желания, выступают своё тело или Эго — Я как целое.

Ясно, что ребёнок в таком состоянии и близко не походит на гражданина, от которого можно ожидать выполнения утомительной ежедневной работы. Это анархистское, садистское, агрессивное, поглощённое собой существо в безжалостных поисках наслаждения, находящееся во власти того, что Фрейд назвал принципом удовольствия; оно даже не делает различий между полами. Мы пока еще не имеем дело с тем, кого можно назвать «гендерным субъектом»: ребёнок действует согласно сексуальным влечениям, но либидинальная энергия не осознаётся ещё как женская или мужская. Чтобы ребёнок преуспел в этом мире, он, безусловно, должен быть взят под контроль. Механизм, благодаря которому это происходит, Фрейд называет Эдиповым комплексом. Ребёнок, вышедший из доэдиповой стадии, не просто анархичен и садистичен, он к тому же склонен к кровосмешению: близкое соприкосновение мальчика с телом матери вызывает у него бессознательное желание единства с ней, в то время как девочка, которая связана с матерью аналогичным образом, и чьё первое желание поэтому всегда является гомосексуальным, переключает влечение на своего отца. Ранние «диадические», двусторонние отношения между матерью и ребёнком теперь превращаются в треугольник, состоящий из ребёнка и обоих родителей, и родитель того же пола вскоре станет соперником в привязанности к родителю противоположного пола.

Отказаться от инцестуального желания матери мальчика заставляет угроза кастрации. Ей нет необходимости быть высказанной:

важно, что мальчик, воспринимая девочку как «кастрированную», начинает представлять это как наказание, которому он тоже может быть подвергнут. Из-за страха кастрации он подавляет свое инцестуальное желание, обретает тревожную покорность, настраивает себя на «принцип реальности», подчиняется отцу и отдаляется от матери. Кроме того, он убеждает себя, подсознательно утешая: если *сейчас* невозможно свергнуть отца отца и обладать матерью, то отец символизирует то место, которое мальчик сам сможет занять в дальнейшем, ту возможность, которую он сможет реализовать. Если сейчас он ещё и не глава семьи, он станет им позже. Мальчик заключает мир с отцом, идентифицирует себя с ним и, таким образом, принимает символическую мужскую роль. Пройдя через Эдипов комплекс, ребенок становится гендерным субъектом. Но этот процесс сопровождается уходом от запретных желаний, вытеснением их в область, которую мы называем бессознательным. Не стоит думать, что это место уже есть, и только того и ждёт, чтобы принять желания, — оно создаётся, открывается актом первичного вытеснения. Будучи мужчиной в процессе становления, мальчик теперь вырастет внутри типов поведения и практик, которые общество определяет как «мужские». Однажды он сам станет отцом, поддерживая общество через сексуальное воспроизводство. Его раннее неоформленное либидо теперь организовано посредством Эдипова комплекса, сконцентрировавшись на генитальной сексуальности. Если мальчик не преодолел Эдипов комплекс успешно, он может и не приспособиться к своей сексуальной роли и предпочесть материнский образ образам остальных женщин, что, по Фрейду, способно привести к гомосексуальности. Или осознание «кастрированности» женщин так глубоко его травмирует, что он будет не в состоянии удовлетвориться сексуальными отношениями с ними.

История прохождения Эдипова комплекса маленькой девочкой гораздо более запутанна. Надо сказать, что нигде так сильно не проявляется у Фрейда подверженность влиянию патриархального общества, как в его затруднении перед лицом женской сексуальности — этого «тёмного континента», как он однажды её охарактеризовал. У нас ещё будет возможность прокомментировать уничижительное, предубеждённое отношение к женщинам, искажившее значение его работы, — и его взгляд на девичье переживание Эдипова комплекса никак нельзя отделять от подобного сексизма. Маленькая девочка, воспринимая себя ниже по положению из-за своей «кастрированности», в разочаровании отворачивается от своей также «кастрированной» матери и лелеет мысль соблазнить сво-

го отца. Но, так как этот план обречён, она в конце концов возвращается к матери, идентифицирует себя с ней, принимает её женскую гендерную роль и бессознательно заменяет пенис, который она желает, но которым не может обладать, ребёнком, которого она жаждет получить от отца. Нет очевидной причины, почему девочка должна отказаться от своего желания, так как, уже являясь «кастрированной», она не может быть запугана кастрацией; и поэтому достаточно сложно понять, через какой механизм она преодолевает Эдипов комплекс. «Кастрация», в отличие от инцестуального запрета в случае с мальчиком, как раз и делает этот комплекс возможным. Кроме того, ребёнок женского пола, приобретая Эдипов комплекс, должен поменять «объект любви», мать заменить отцом, в то время как мальчик просто продолжает любить мать. А так как смена объекта любви — ещё более сложный вопрос, он затрудняет решение проблемы женской эдипизации.

Прежде чем оставить проблему Эдипова комплекса, необходимо отметить её особое место в работах Фрейда. Это не просто комплекс: он структурирует отношения, благодаря которым мы становимся мужчинами и женщинами, самими собой. Эдипов комплекс — точка, в которой мы становимся субъектами, и одна из проблем состоит в том, что это всегда в некотором смысле ущербный, дефектный механизм. Он свидетельствует о переходе от принципа удовольствия к принципу реальности: от закрытости семьи к обществу в целом, поскольку мы переходим от инцеста к внесемейным отношениям; от Природы к Культуре, если рассматривать отношение ребенка к матери как нечто «естественное», а пережившего Эдипов комплекса ребёнка как существо, занимающее место в культурном порядке в целом. (Взгляд на отношения матери и ребёнка как «естественные», однако, довольно сомнителен: для ребёнка совершенно неважно, кто в конечном счёте является кормильцем.) Кроме того, Эдипов комплекс для Фрейда является началом морали, совести, закона и всех форм социальной и религиозной власти. Реальный или воображаемый отцовский запрет на инцест символизирует все высшие авторитеты, с которыми мы сталкиваемся в дальнейшем. В «интроекции» (присвоении) патриархального права ребёнок начинает формировать то, что Фрейд назвал «Супер-Эго», «Сверх-Я» — внушающий страх голос совести.

Казалось бы, теперь все гендерные роли закреплены, получение удовлетворения отложено, авторитет принят как неизбежность, а семья и общество продолжают воспроизводиться. Но мы забыли про не подчиняющееся правилам и авторитетам бессознатель-

ное. Ребенок развил своё Эго, или индивидуальную идентичность, собственное место в половых, семейных и социальных отношениях, — но он смог сделать это, только расщепляя запретные желания, вытесняя их в бессознательное. После переживания Эдипова комплекса человеческий субъект становится *расщеплённым*, ненадёжно балансирующим между сознательным и бессознательным, и всегда есть опасность того, что бессознательное начнёт причинять вред. В обыденной английской речи слово «подсознание» используется чаще, чем «бессознательное», но здесь мы имеем дело с недооценкой радикальной *инаковости* бессознательного, представлением его просто в виде области, лежащей под сознанием. Мы не учитываем предельной чуждости бессознательного — оно есть, и в то же время его нет, оно полностью безразлично к реальности, оно не признаёт никакой логики, не знает слова «нет», причинной обусловленности или противоречий, и мы целиком подчинены этой инстинктивной игре влечений, занимающейся лишь поиском удовольствия.

Верный путь к пониманию бессознательного указывают нам сновидения. Сновидения выпускают наружу скрытые крупницы работы бессознательного. Для Фрейда суть сновидений состоит в символическом осуществлении бессознательных желаний. Они принимают символическую форму, так как их прямо выраженная суть может быть настолько шокирующей и тревожной, что немедленно заставит нас проснуться. Наш организм нуждается в сне, поэтому бессознательное милостиво утаивает, смягчает и искажает настоящее значение, и наши сновидения становятся символическими текстами, требующими расшифровки. Предусмотрительное Эго работает даже во сне, цензурируя образ там, преобразовывая значение здесь; а само бессознательное при помощи особых механизмов делает эти образы и значения ещё более замутнёнными. С экономностью ленивца оно собирает все образы в единую «установку», то есть «замещает» значение одного объекта значением другого, смежного с первым: во сне мы на раке вымещаем свою агрессию по отношению к человеку с фамилией Раков. Такое сопряжение и замещение соответствует тому, что Роман Jakobson определил как две важнейшие операции человеческого языка: метафора (сопряжение значений) и метонимия (замещение значений). Это подтолкнуло французского психоаналитика Жака Лакана к мысли, что «бессознательное структурировано как язык». Тексты сновидений загадочны в том числе потому, что бессознательное довольно бедно на репрезентативные техники, в значительной мере ограничено визуальными образами и часто вынуждено ловко переводить вер-

бальные значения в визуальные. Оно может, уцепившись за образ *граблей*, заговорить об ограблении в подворотне. Сны в полной мере демонстрируют замечательную изобретательность бессознательного, которое ведёт себя, словно ленивый и незапасливый повар, совмещающий несочетающиеся ингредиенты в причудливом рагу, замещающий кончившиеся специи другими, кладущий в котел всё, что есть на базаре, — сновидение так же смешивает «остатки» дневных впечатлений или ощущений, испытываемых во сне, с образами, идущими из детства.

Сны являются главным, но не единственным проявлением бессознательного. Фрейд обнаружил также то, что он называет «ошибочными действиями»: оговорки, провалы в памяти, забывчивость, описки и очитки, по которым можно выследить бессознательные желания и влечения. Бессознательное также выдаёт себя в шутках, которые Фрейд считал связанными с сексуальной тематикой, тревожностью или агрессивностью. Наиболее разрушительно действие бессознательного в нарушении психологического равновесия. У нас могут быть бессознательные желания, которые не отвергаются, но и не находят практического выхода. В такой ситуации бессознательное перенаправляет свои силы, а Эго, обороняясь, блокирует их, в результате чего возникает конфликт, который мы называем неврозом. У пациента начинают развиваться симптомы, которые, принимая форму компромисса, одновременно защищают от бессознательного желания и завуалированно выражают его. Это может быть невроз навязчивых состояний (когда человеку необходимо считать каждый фонарные столбы на улице), истерия (когда наступает паралич руки без какой-либо физиологической причины) или фобия (беспричинная боязнь открытых пространств или некоторых животных). За этими неврозами психоаналитик видит неразрешённый конфликт, корни которого уходят в раннее развитие индивида и, скорее всего, восходят к Эдиповому комплексу. Фрейд даже назвал последний «ядром неврозов». Как правило, обнаруживается соотношение между типом невроза пациента и моментом доэдиповой стадии, на котором развитие прервалось и возникла «фиксация». Цель психоанализа состоит в том, чтобы показать скрытые причины невроза, избавить пациента или пациентку от конфликта и, таким образом, прекратить действие разрушительных симптомов.

Однако гораздо сложнее совладать с состоянием психоза, в котором Эго, не в силах, как при неврозе, частично подавить бессознательное желание, оказывается под его влиянием. Если это про-

исходит, связь между Эго и внешним миром разрывается, и бессознательное начинает выстраивать альтернативную, бредовую реальность. Другими словами, психотик утрачивает контакт с реальностью в ключевых точках, как это происходит при паранойе и шизофрении. Если невротик ощущает свою руку парализованной, то психотик может верить, что его рука превратилась в хобот слона. «Паранойя» относится к более или менее систематизированному бредовому состоянию, в которое Фрейд включает не только бред преследования, но и патологическую ревность и манию величия. Корни паранойи он видит в бессознательной защите от гомосексуальности: разум отрицает это желание через превращение объекта любви в соперника или преследователя, систематически перестраивает и заново интерпретирует реальность, чтобы подтвердить свое подозрение. Шизофрения предполагает оторванность от реальности, замкнутость на самом себе и чрезмерную и слабо систематизированную игру фантазии; как будто «Ид», «Оно», бессознательное желание, нарастает и наводняет сознание нелогичными, запутанными ассоциациями и аффективными, в противоположность концептуальным, связями между идеями. Язык шизофреника имеет в этом смысле интересное сходство с поэзией.

Психоанализ является не только теорией о человеческой психике, но и практикой лечения душевных болезней и расстройств. Курс лечения, по Фрейду, работает не только через объяснение пациенту, что именно с ним не так, и через демонстрацию его бессознательной мотивации. Это лишь часть психоаналитической практики, и сама по себе она не даст исцеления. В этом смысле Фрейд отнюдь не рационалист, верящий, что если мы понимаем мир и себя, то сможем верно действовать. Во фрейдовской теории узловой момент в лечении известен как «перенос», «трансфер», — понятие, которое часто путают с тем, что Фрейд назвал «проекцией», приписыванием иным людям наших собственных чувств и желаний. В курсе лечения анализант (пациент) может начать бессознательно «переносить» психический конфликт, от которого он или она страдает, на фигуру аналитика. Если у него были, например, проблемы во отношениях с отцом, он бессознательно может примерять на аналитика роль отца. Это создаёт проблему для аналитика, ибо такого рода «повторение», или ритуальное проигрывание настоящего конфликта, становится для пациента одним из бессознательных путей избежать выражения сути проблемы. Мы повторяем, иногда навязчиво, то, что не можем точно вспомнить, а не можем вспомнить именно из-за того, что нам это неприятно. Но пе-

ренос и обеспечивает аналитику привилегированный доступ в психическую жизнь пациента в условиях контролируемой ситуации, в которую он или она может вмешаться. (Одна из причин, по которой аналитики сами должны подвергаться психоанализу при обучении, состоит в том, что они таким образом могут овладеть знанием о собственных подсознательных процессах, получив возможность противостоять «контрпереносу», трансляции своих проблем на пациента.) В результате эффекта переноса, прозрений аналитика и вообще его вмешательства, возможного благодаря переносу, проблемы пациента постепенно переопределяются в рамках аналитической ситуации как таковой. Парадоксально, но проблемы, решаемые в кабинете психоаналитика, не точно соответствуют реальным проблемам пациента: они, судя по всему, имеют к реальным проблемам такое отношение «вымысла», какое обнаруживается у литературного текста к жизненным реалиям, преобразуемым им. Никто не покидает кабинет аналитика излеченным именно от той проблемы, с которой он пришёл. Пациентка, скорее всего, станет сопротивляться проникновению в её бессознательное рядом известных способов, но, если всё идет нормально, процесс переноса позволяет его проблемам перейти в область сознания, и там, рассеивая отношения переноса в нужный момент, аналитик может надеяться освободить её от этих проблем. Можно сказать и по-другому. Пациентка становится способна восстановить те моменты жизни, которые она вытеснила: способным составить новое, более полное представление о себе, поддающееся интерпретации, обнаружит смысл расстройств, заставляющих человека страдать. «Лечение беседой», как его называют, даёт свой эффект.

Суть работы психоанализа, возможно, лучше всего выразил сам Фрейд: «Там, где было Оно, должно стать Я». Там, где женщины или мужчины были парализованы силами, которые они не могли понять, должны воцариться разум и самообладание. Такой лозунг делает Фрейда бóльшим рационалистом, чем он был на самом деле. Однажды заметив, что ничто не сможет противостоять разуму и опыту, он, тем не менее, настолько преувеличил коварность и сопротивление ума, насколько это было возможно. Его оценка человеческих сил в целом консервативна и пессимистична: мы зависим от стремления к удовлетворению, от неприятия всего, что может свести это удовлетворение на нет. В поздних работах Фрейд пришел к мысли, что человеческий род томится под давлением ужасающего влечения к смерти, первобытного мазохизма, которому даёт волю Эго. Смерть — конечная цель жизни, возвращение в счастли-

вое неодушевленное состояние, где уже ничто не сможет угрожать Эго. Эрос, сексуальная энергия, является силой, которая дала начало истории, но она загнана в рамки трагического противостояния Танатосу, влечению к смерти. Мы стремимся вперёд только затем, чтобы постоянно возвращаться назад, в досознательное состояние. Эго — это несчастная, шаткая сущность, страдающая от окружающего мира, наказываемая жестокими укорами Супер-Эго, мучимая алчными, ненасытными требованиями Ид. Жалость Фрейда к Эго является на самом деле сочувствием к человечеству, трудящемуся под нестерпимым гнѐтом цивилизации, выстроенной на подавлении желаний и отсрочке удовольствия. Он с презрением отвергал любые утопические планы по изменению такого положения вещей. Его взгляды на общество во многом были консервативны и авторитарны, однако он всё же благосклонно относился к попыткам разрушить или хотя бы реформировать институт частной собственности и национальное государство. Дело в том, что он был глубоко убеждѐн: современное общество в подавлении дошло до тирании. Как он утверждает в своей работе «Будущее одной иллюзии», если общество не развивается дальше точки, в которой удовлетворение интересов одной группы основано на подавлении другой группы, ясно, что это приведѐт к вражде эксплуатируемых против культуры, существование которой сделал возможным их труд и благами которой они едва могут воспользоваться. «Нечего и говорить, — утверждает Фрейд, — что культура, оставляющая столь большое число участников неудовлетворѐнными и толкающая их на бунт, не имеет перспектив на длительное существование и не заслуживает его».²

Любая теория, столь сложная и оригинальная, как фрейдизм, становится источником яростных споров. Фрейдизм был атакован по многим основаниям и никоим образом не может быть принят без оговорок. Вот, к примеру, одна из проблем: как можно проверить эту теорию, что можно посчитать свидетельствами за или против? Один американский психолог-бихевиорист в разговоре заметил: «Трудность с теориями Фрейда состоит в том, что они никак не проверяемы!» Естественно, всё зависит от того, что иметь в виду под словом «проверяемый», но подход Фрейда действительно иной раз опирается на понятие науки XIX века, ныне уже неприемлемое. Теория пытается казаться отстранѐнной и объективной, но на самом деле она пронизана так называемым «контрперено-

² Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990. С. 101.

сом», то есть ограничена собственными бессознательными желаниями Фрейда, а иногда и искажена его сознательными идеологическими убеждениями. Сюда относятся сексистские взгляды, о которых мы уже упоминали. Фрейд был, вероятно, не более патриархален, чем большинство мужчин, живших в XIX веке в Вене, но его взгляд на женщин как пассивных, нарциссичных, мазохистских существ, испытывающих зависть к пенису, менее нравственных, чем мужчины, был резко раскритикован феминистками³. Достаточно сравнить тон описания Фрейдом случая заболевания молодой женщины (Доры) с тоном, которым анализируется случай маленького мальчика (маленький Ганс), чтобы понять разницу в его отношении к полам: резкое, подозрительное и иногда до смешного неадекватное в случае Доры — и мягкий, добродушный взгляд, любование маленьким Гансом, таким протофрейдистским философом.

Равно серьёзно и замечание о том, что психоанализ как медицинская практика является формой жёсткого социального контроля, наклеивания на личность ярлыков и стремления втиснуть её в деспотическое определение «нормальности». Это обвинение обычно распространяется на всю психиатрию в целом, но, коль скоро оно затрагивает и взгляд самого Фрейда на «нормальность», обвинение в этом случае нужно признать неверным. Работы Фрейда — вот не задача — показывают, как «пластично» и вариативно на самом деле либидо в своем выборе объекта, как так называемое сексуальное извращение оказывается частью нормальной сексуальности; показывают, что гетеросексуальность не есть естественный и самоочевидный факт. Действительно, фрейдистский психоанализ обычно работает с неким понятием сексуальной «нормы», но это именно концепция, а не веление естества.

Есть и другие известные критические нападки на Фрейда, которые не так просто обосновать. Одно из них — раздражение «здорового смысла»: как может маленькая девочка желать ребёнка от своего отца? Так это или нет, «здоровый смысл» явно не позволит решить. До того, как отвергнуть идею Фрейда на интуитивном уровне, вспомните дикую странность бессознательного, проявляющегося в снах, его отдалённость от светлого мира Эго. Еще одно частое критическое утверждение состоит в том, что Фрейд «все сводит к сексу», что он, другими словами, «пансексуалист». Конечно, это

³ См., напр.: Millett K. *Sexual Politics*. London, 1971; но заодно, в рамках феминистской защиты Фрейда: Mitchell J. *Psychoanalysis and Feminism*. Harmondsworth, 1975.

несостоятельно: Фрейд был отчётливо дуалистическим мыслителем, он всегда противопоставлял сексуальному влечению такие не-сексуальные силы, как «эго-инстинкт» самосохранения. Обвинение в «пансексуальности» содержит зерно истины, состоящее в том, что Фрейд считал сексуальность центральной частью человеческой жизни, *компонентом* любой другой деятельности, — но перед нами отнюдь не сексуальный редукционизм.

Критика Фрейда, которая всё ещё иногда слышится со стороны левого политического фланга, такова: его мышлению присущ индивидуализм, Фрейд заменяет «частными» психологическими объяснениями социальные и исторические. Это обвинение показывает радикальное недопонимание теории Фрейда. Существует действительно сложная проблема: как социальные и исторические факторы *соотнесены* с бессознательным; но один из ключевых моментов работы Фрейда состоит в том, что бессознательное делает возможным мыслить развитие человеческой личности в социальных и исторических терминах. Фрейд дает нам не что иное, как материалистическую теорию становления человеческого субъекта. Мы становимся теми, кто мы есть, через телесные отношения — через сложные транзакции, которые имеют место в раннем детстве между нашим телом и окружающими его телами. Это не биологический редукционизм: само собой, Фрейд не верил, что мы есть *только* наши тела или что разум есть лишь проявление тела. Это и не асоциальная модель жизни, поскольку тела, окружающие нас, и наше к ним отношение всегда определяются обществом. Роль родителей, способы заботы о ребёнке, образы и взгляды, которые с этим связаны, — всё это культурные производные, которые могут отличаться друг от друга в зависимости от типа общества или момента истории. «Детство» является недавним с точки зрения истории изобретением, а весь ряд различных исторических установок, касающихся слова «семья», ограничивает его ценность. Единственное убеждение, которое, очевидно, не варьируется, состоит в том, что девочки и женщины стоят ниже по положению мужчин и мальчиков: кажется, это предубеждение объединяет все существующие общества. В связи с тем, что здесь мы сталкиваемся с предубеждением, имеющим глубокие корни в нашей ранней сексуальности и семейном развитии, психоанализ стал особенно важен для некоторых феминисток.

Одним из теоретиков фрейдизма, к трудам которого феминистки обратились с этой целью, стал французский психоаналитик Жак Лакан. Лакан не относится к мыслителям феминистского тол-

ка — наоборот, его взгляд на женское движение в целом высокомерен и пренебрежителен. Но работа Лакана делает поразительную попытку «переписать» фрейдизм способом, актуальным для всех тех, кого интересуют проблемы человеческой личности, её места в обществе и, особенно, вопрос её отношений с языком. Благодаря последнему моменту Лакан интересен и для теоретика литературы. В своём *“Ecrits”* Лакан пытается заново проинтерпретировать Фрейда в свете структуралистской и постструктуралистской теории дискурса. И, поскольку это ведёт к трудно проницаемым, иногда загадочным моментам в теории, мы должны кратко рассмотреть вопрос о том, как связаны психоанализ и постструктурализм.

Я указал на то, что для Фрейда на раннем этапе развития ребёнка нет чёткого разграничения объекта и субъекта, себя и окружающего мира. Это состояние Лакан называет «воображаемым», указывая на отсутствие у нас чёткого центра самих себя: «самость» переходит в иные объекты, а объекты — в неё, в закрытом непрерывном обмене. В доэдиповом состоянии ребенок живет «симбиотически» отношениями с материнским телом, затушёвывающими острую грань между ними двумя: его жизнь зависит от её тела, но можно представить и ребёнка, познающего окружающий мир как зависящий от него. Согласно фрейдистскому теоретику Мелани Кляйн, это слияние двух идентичностей не настолько счастливо, как может показаться: даже в самом раннем возрасте ребёнок испытывает убийственно агрессивные инстинкты по отношению к материнскому телу, фантазируя о разрывании его на куски и страдая от параноидального бреда быть уничтоженным этим телом⁴.

Если мы представим маленького ребенка, рассматривающего себя в зеркале — так называемая «стадия зеркала» Лакана, — мы увидим, как в этом «воображаемом» состоянии бытия начинается первичное детское развитие Эго, цельного образа самого себя. Ребенок, который пока физически нескоординирован, находит в зеркальном отражении удовлетворительно единый образ себя, и, хотя его отношение к образу ещё имеет «воображаемый» характер — образ в зеркале одновременно и сам ребёнок, и не он, смешение объекта и субъекта всё-таки имеет место, — уже начинается процесс поиска центра самости. Самость, как предполагает ситуация с зеркалом, сущностно нарциссична: мы узнаём о своём «Я», видя, как оно отражается объектами или людьми из окружающего мира.

⁴ См. её работы Klein M. *Love, Guilt and Reparation and Other Works. 1921–1945.* London, 1975.

Эти объекты некоторым образом тоже часть нас самих — мы *идентифицируемся* с ними, — и в то же время не мы сами, а нечто чуждое. Образ, который маленький ребенок видит в зеркале, в этом смысле «отчуждён»: ребёнок ложно «узнает» себя в нем, находит в образе блаженное единство, еще не пережитое его собственным телом. «Воображаемое», по Лакану, есть именно то царство *образов*, где мы совершаем акты идентификации, но в этих актах неверно воспринимаем и ложно «узнаём» самих себя. По мере того как ребёнок растёт, он продолжает эту «воображаемую» идентификацию с объектами и таким образом развивает своё Эго. Для Лакана Эго представляет собой такой нарциссический процесс, в котором растёт и укрепляется фиктивное чувство собственного единства через нахождение в мире чего-то, с чем мы можем себя идентифицировать.

Рассматривая доэдипову фазу или фазу «воображаемого», мы рассматриваем часть бытия, к которой, на самом деле, причастны лишь два объекта — сам ребёнок и другое тело — обычно последним оказывается мать, — представляющее для ребёнка внешний мир. Но, как мы уже видели в нашем анализе Эдипова комплекса, «диадическая» структура переходит в «триадическую»: это происходит, когда отец вторгается в сферу отношений матери и ребенка и разрушает их гармонию. Отец символизирует то, что Лакан называет Законом, под коим в первую очередь подразумевается социальное табу на инцест: разрушаются либидинальные отношения ребёнка с его матерью, и он должен начать понимать, что в образе его отца даёт о себе знать широкая сеть семейных и общественных отношений, всего лишь частью которой он является. Дело не только в том, что ребёнок лишь часть этой сети, а в том, что роль, которую он должен играть, уже определена и уготована ему социальными практиками, куда он погружён с самого рождения. Появление отца отделяет ребёнка от материнского тела и, как мы видели, погружает его желания вглубь, в сферу бессознательного. С этой точки зрения, первое появление Закона и открытие сферы бессознательных желаний происходят одновременно: только когда ребёнок осознаёт табу, или запрет, который символизирует его отец, как подавление запретных желаний, это желание и *становится* бессознательным.

Чтобы эффект Эдипова комплекса сказался окончательно, ребенок должен, конечно, научиться смутно понимать разницу между полами. Вторжение отца обозначает это сексуальное различие, и один из ключевых терминов Лакана, фаллос, указывает на него. Только соглашаясь с неизбежностью половых различий и прини-

мая чёткие гендерные роли, ребёнок, который ранее не был знаком с подобными проблемами, может «социализироваться». Оригинальность идей Лакана состоит в том, что он переписал процесс, уже знакомый нам по исследованию Фрейдом Эдипова комплекса, в терминах языка. Мы можем принять маленького ребёнка, рассматривающего себя в зеркале, за некий вариант «означающего» — за нечто, способное передать значение, — а образ, который он видит в зеркале, за «означаемое». Образ, который видит ребенок, в некотором роде есть «значение» его самого. Здесь означающее и означаемое гармонически сливаются, как в знаке Соссюра. Или мы можем рассматривать ситуацию с зеркалом как разновидность метафоры: одно (ребёнок) находит своё подобие в другом (в отражении). По Лакану, это и есть верная картина воображаемого в целом: в этом модусе бытия объекты непрерывно отражаются от других в некоем замкнутом круге, и никакие реальные различия или деления невозможно обнаружить. Это мир *полноты*, без недостатков или исключений: стоя у зеркала, «означающее» (ребёнок) находит «наполненность», цельную и безупречную идентичность в «означаемом» — отражении. Нет никакого разрыва между означающим и означаемым, субъектом и миром. Ребёнок пока счастливо обойден постструктуралистскими проблемами — ибо мы уже видели, что язык и реальность синхронизованы вовсе не так гладко, как здесь предполагается.

С вторжением отца ребёнок погружается в постструктуралистскую тревожность. Теперь он должен постичь соссюровское положение о том, что идентичность возможна лишь как результат различия — выражение или субъект определяются через исключение другого. Примечательно, что детское открытие половых различий происходит примерно одновременно с открытием языка. Плач ребенка на самом деле является не знаком, а сигналом: он показывает, что ребёнку холодно, он голоден или что-либо еще. Приобщаясь к языку, маленький ребёнок бессознательно учится тому, что знак имеет значение, только если он отличается от других знаков, и тому, что знак предполагает и *отсутствие* объекта, который он обозначает. Наш язык «замещает» объекты: весь он «метафоричен» в том смысле, что подменяет собой бессловесное распоряжение объектами. Он спасает нас от неудобств тех подданных свифтовской Лапуты, которые таскают на спине мешки с предметами, могущими понадобиться им в общении, и просто достают эти предметы, таким образом разговаривая. Но так же как ребенок бессознательно получает урок в сфере языка, он получает его и в сфере сексуально-

сти. Присутствие отца, которое символизирует фаллос, учит ребёнка, что он должен занять в семейных отношениях место, определяемое сексуальными различиями, через исключение (он не может быть любовником своего родителя) и нехватку (он должен ослабить прежнюю связь с материнским телом). Его идентичность как субъекта, понимает он, конституируется отношениями различия и подобия с другими субъектами вокруг. Принимая это, ребёнок движется от измерения воображаемого к тому, что Лакан называет «символическим порядком»: заданным структурам социальных и сексуальных ролей и отношений, которые создают семью и общество. По Фрейду, он успешно справился с болезненным прохождением через Эдипов комплекс.

Однако ещё не всё в порядке. Как мы видели, у Фрейда субъект, возникающий в описанном процессе, «расщеплён», радикально разделён между сознательной жизнью Эго и бессознательным, или подавленным, желанием. Это первичное подавление желания и делает нас такими, каковы мы есть. Ребёнок должен смириться с тем фактом, что у него не может быть *прямого* доступа к реальности, в частности к запретному теперь телу матери. Он изгнан из прежней «полноты», воображаемого обладания, в «пустоту» мира языка. Язык «пуст», потому что он представляет собой всего лишь бесконечный поток различий и нехватки. Вместо того чтобы быть уверенным в обладании чем-то во всей полноте, ребёнок теперь будет просто двигаться от одного означающего к другому по потенциально бесконечной лингвистической цепочке. Одно означающее отсылает к другому, то к третьему и так далее *до бесконечности*: «метафорический» мир зеркала уступает место «метонимическому» миру языка. Смыслы, или означаемые, будут производиться метонимической цепочкой означающих, но никакой объект или личность не могут быть полностью «представлены» в этой цепочке, ибо, как мы уже видели в случае с Деррида, эффект здесь в том, чтобы разделить, дифференцировать все идентичности.

Это потенциально бесконечное движение от одного означающего к другому и есть то, что Лакан подразумевает под желанием. Желание проистекает из некоего отсутствия, которое оно непрерывно пытается заполнить. Человеческий язык также действует благодаря нехватке — отсутствию реальных объектов, которые обозначают знаки, тому, что слово обладает значением лишь благодаря отсутствию или исключению других. Усвоить язык значит, таким образом, стать жертвой желания: Язык, замечает Лакан, «выхолащивает бытие в желание». Язык разделяет — *артикулирует* — пол-

ноту воображаемого: теперь мы никогда не сможем найти остатки смысла в отдельном объекте, то конечное значение, с помощью которого можно понять другие. Усвоить язык — значит быть отделённым от того, что Лакан называет «реальным», недостижимым измерением, всегда оказывающимся за пределами обозначения, вне символического порядка. В частности, мы отделены от материнского тела — после кризиса Эдипова комплекса мы никогда вновь не сможем достигнуть этого дорогого нам объекта, даже если потратим всю свою жизнь на достижение. Мы вынуждены иметь дело с замещающими его объектами, которые Лакан называет «*objet petit a*» («объект “a” малое»). Ими мы тщетно пытаемся заполнить пустоту в самом центре нас. Мы движемся среди заменителей заменителей, метафор метафор и никогда не сможем найти чистую (пусть и вымышленную) самоидентичность и самоцельность, которые знали в воображаемом. Не существует «трансцендентального» значения или объекта, которые прекратили бы это бесконечное стремление, — или, если трансцендентальная реальность существует, она есть сам фаллос, «трансцендентальное означающее», как называет его Лакан. Но, в действительности, это не объект и не реальность, не настоящий мужской половой орган: это просто пустой маркер различия, знак того, что отделяет нас от воображаемого и ставит на место, предназначенное нам внутри символического порядка.

Лакан, как мы видели в нашем разборе Фрейда, рассматривает бессознательное как структурированное подобно языку. Дело не только в том, что оно работает по принципу метафоры и метонимии, но и в том, что оно, как и язык в концепциях постструктуралистов, состоит главным образом не из *знаков* — устойчивых значений, а из *означающих*. Если вам снится лошадь, не так-то просто понять, что это значит: здесь могут содержаться противоположные смыслы; лошадь, возможно, лишь одно из цепочки означающих со множеством смыслов. Образ лошади не является знаком в сосюровском смысле слова: у него нет одного определенного означаемого, прикреплённому к нему крепко, как хвост, — но он представляет собой означающее, которое может быть связано с множеством разнообразных означаемых и нести на себе отпечатки других означающих, окружающих его. (Когда я писал это предложение, я не осознавал, что тут есть языковая игра, связанная со словами «лошадь» и «хвост»: означающие влияют друг на друга без моего осознанного намерения). Бессознательное является лишь непрерывным движением и деятельностью означающих, чьи означаемые недоступны нам, так как *подавлены*. Поэтому Лакан говорит о бессознательном

как о «скольжении означаемого под означающим», как о непрерывном угасании и распылении смысла, причудливом «модернистском» тексте, почти нечитаемом, который никогда не откроет подходы к своей интерпретации.

Если бы такое постоянное скольжение и сокрытие смысла действовало в сознательной жизни, мы бы, конечно, просто не смогли связно разговаривать. Если бы весь язык был открыт мне, когда я говорю, я не смог бы ничего отчётливо произнести. Таким образом, Эго, или сознание, может работать, лишь подавляя эту бурную деятельность, предварительно прибывая слова к значениям. Даже если я не хочу, чтобы слово из сферы бессознательного проникло в мою речь, оно всё же проявляет себя в знаменитых фрейдистских оговорках и ошибочных действиях. Но для Лакана весь дискурс — такого рода оговорка: если процессы языка столь обманчивы и неопределённые, как он это предполагает, мы никогда не сможем точно иметь в виду то, о чём говорим, и точно сказать то, что имеем в виду. Значение всегда в некотором смысле приблизительно, не до конца верно, неполноценно; оно делает из бессмыслицы и нечто осмысленное, а недопонимание превращает в диалог. Мы никогда не сможем сказать правду «чистым», непосредственным способом: собственный знаменитый прорицательский стиль Лакана, язык бессознательного «как оно есть», был задуман для того, чтобы показать, что попытка передать цельное, чистое значение речи или текста является дофрейдистской иллюзией. В нашей осознанной жизни мы ощущаем себя разумными, цельными, согласованными личностями, и без этого деятельность стала бы невозможной. Но это всего лишь «воображаемый» уровень Эго, лишь верхушка айсберга человеческой личности, какой она известна психоанализу. Эго является функцией или эффектом субъекта, который всегда рассеян, никогда не равен самому себе, растянутый вдоль цепочек конституирующих его дискурсов. Существует радикальный разрыв между двумя уровнями существования — наиболее показательно он проявляется в акте упоминания себя в предложении. Когда я говорю: «Завтра я скошу газон», я указываю «Я» как воспринимаемую без помех стабильную точку референции, которая на самом деле даёт неверное представление о тёмных глубинах «Я» говорящего. Первая форма «Я» известна в лингвистической теории как «субъект речи», это предмет, о котором идёт речь. Последнее «Я», то, что говорит, есть «субъект высказывания», субъект самого акта. В процессе говорения и письма эти два «Я» обретают частичное единство, но это единство воображаемого порядка. «Субъект высказывания»,

говорящий или пишущий человек, никогда не может полно передать самого себя или саму себя в собственном высказывании: не существует знака, который бы объединил всё человеческое существо. Я могу только *указать* на себя в языке через подходящее местоимение. Местоимение «Я» *подменяет* постоянно ускользающий субъект, который всегда будет проскакивать сквозь сети любой разновидности языка; это равноценно утверждению, что я не могу «значить» и «быть» одновременно. Делая этот вывод, Лакан смело переписывает декартовское «Я мыслю, следовательно, существую»: «Я мыслю там, где я не есмь, следовательно, я есмь там, где я не мыслю»⁵.

Есть интересная аналогия между тем, что мы только что обсудили, и «актами речи», известными как литература. В некоторых литературных произведениях, особенно реалистических, читательское внимание обращено не на «акт высказывания», то есть не на то, *как* это сказано, с какой позиции и с какой целью, а на то, *что* сказано, на высказывание само по себе. Такого рода «анонимные» высказывания имеют больший вес, более охотно получают одобрение, чем те, которые обращают внимание на способ построения высказывания. Язык юридического документа или научной монографии может оказать на нас большее (а то и устрашающее) впечатление именно, потому что там язык и его работа – не первое, что бросается в глаза. Текст не позволяет читателю увидеть, как отбирались факты, из которых он состоит, что было исключено, почему факты были организованы именно таким образом, какие посылки управляли этим процессом, какие формы работы привели к возникновению текста и каким ещё способом это можно было сделать. Часть силы таких текстов связана с подавлением того, что можно назвать их способами производства, того, благодаря чему они стали сами собой. С этой точки зрения они имеют любопытное сходство с жизнью человеческого Эго, благополучие которого основано на подавлении процесса своего создания. Наоборот, многие модернистские произведения делают «акт высказывания», процесс собственного создания, частью своего актуального содержания. Они не пытаются остаться без вопросов, как «естественный» знак Барта, но, как сказали бы формалисты, «обнажают приём». Это делается, чтобы тексты не оказались приняты за абсолютную истину: поощряются критический взгляд воспринимающего на пристрастный, част-

⁵ Цит. по: Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М.: «Русское феноменологическое общество», издательство «Логос», 1997. С. 74. — *Прим. перев.*

ный способ конструирования реальности и понимание того, как она могла бы быть организована иначе. Возможно, лучший пример такой литературы — драма Бертольта Брехта, но существует много других действительно полезных образцов модернистского искусства, в том числе кинематографа. Представьте себе, с одной стороны, типичный голливудский фильм, использующий камеру просто как разновидность «окна» или ещё одной пары глаз, через которые зритель созерцает реальность. В этом кино камера устойчиво закреплена, ей позволено просто «фиксировать» то, что происходит. Смотря такой фильм, мы склонны забывать, что «то, что происходит» — не просто «происходящее», но сложный *конструкт*, включающий действия и мысли многих людей. С другой стороны, представьте себе кино, в котором камера непрерывно действует, бросается от объекта к объекту, фокусируется на чём-то, затем оставляет ради другого, одновременно исследуя эти объекты с различных точек зрения перед тем, как закрыть тему и взяться за что-то ещё. Такой приём не является чисто авангардистским, но даже он подчёркивает, по контрасту с первым типом фильмов, выдвижение на первый план *активности* камеры, способа монтажа эпизодов, что не даёт нам, зрителям, просто уставиться в экран, наблюдая за назойливыми действиями объектов самих по себе⁶. «Содержание» серии кадров может быть понято как *продукт* или специфический набор технических приёмов, а не как «естественная», данная реальность, которую камера просто отражает. «Означающее» — «смысл» фильма — является продуктом «означающего» — кинематографических техник, — а не того, что им предшествует.

Чтобы проследить дальнейшие мысли Лакана о человеческих субъектах, мы должны кратко рассмотреть знаменитое эссе марксистского философа Луи Альтюссера, написанное под влиянием Лакана. В работе «Идеология и идеологические аппараты государства», входящей в его книгу «Ленин и философия» (1971), Альтюссер пытается, при имплицитной поддержке теории психоанализа Лакана, осветить работу идеологии в обществе. Как получается, спрашивает он, что человеческим субъектам очень часто приходится подчиняться доминирующим идеологиям их обществ — идеологиям, которые Альтюссер понимает в качестве жизненно важных для поддержания силы правящего класса? Через какой механизм это про-

⁶ См. в журнале о кинематографе "Screen" (издатель — Society for Education in Film and Television) полезные примеры такого анализа. См. также Metz C. Psychoanalysis and Cinema. London, 1982.

исходит? Альтюссера иногда воспринимают как «структуралистского» марксиста, поскольку для него людская индивидуальность есть продукт многих социальных детерминант, не имеющая потому сущностной цельности. В рамках науки о человеческом обществе личности можно изучать просто как функции, эффекты той или иной социальной структуры — по их месту в системе производства, по принадлежности к определённом социальному классу и так далее. Но, конечно, это не совсем тот способ, которым мы сами себя осознаём. Мы, скорее, склонны видеть себя свободными, цельными, автономными, личностями, самородками — и если бы мы так не поступали, не были бы способны играть свои роли в общественной жизни. Для Альтюссера идеология — это то, что позволяет нам ощущать себя подобным образом. Как это следует понимать?

Когда дело касается общества, я, как человеческая личность, являюсь совершенно несущественным. Нет сомнений, что кто-то должен выполнять те функции, которые я взял на себя (статьи, преподавание, чтение лекций и т.д.), поскольку образование играет ключевую роль в процессе воспроизводства данного типа социальной системы, — но нет конкретного основания для того, чтобы этой личностью должен быть именно я. Причина, не дающая мне уйти с бродячим цирком или умереть от передозировки после осознания сказанного, такова: я не так обычно ощущаю свою идентичность, я иначе «живу своей жизнью». Я *не чувствую* себя просто функцией социальной структуры, которая может продолжать существовать и без меня, хотя это и проявляется, когда я *анализирую* ситуацию, — я чувствую себя как личность со значимыми *отношениями* с обществом и с миром в целом, отношениями, которые дают мне достаточно смысла и ценностей, чтобы действовать целенаправленно. Как если бы общество являлось для меня не просто безликой структурой, но «субъектом», который «обращается» ко мне лично, — он узнает меня, говорит мне, как я ценен, и за счёт самого факта узнавания делает меня свободным, автономным субъектом. Нельзя сказать, что я чувствую, будто мир существует для меня одного, но мне кажется, будто он значимо «центрирован» на мне, а я, в свою очередь, значимо «центрирован» на нем. Идеология, по Альтюссеру, является набором убеждений и практик, через которые происходит такого рода центрирование. Они гораздо менее различимы, гораздо более проникающи и бессознательны, чем набор эксплицитных доктрин, — это среда, в которой я «проживаю» моё отношение к обществу, царство знаков и социальных практик, привязывающее меня к социальной структуре и позволяющее обрести идентичность

и чувствовать целеустремленность. Идеология, при таком рассмотрении, может включать в себя посещение церкви, участие в выборах, придерживание двери перед женщинами, она может присутствовать не только в таких сознательных пристрастиях, как моя глубокая приверженность монархии, но и в стиле моей одежды, марке моей машины, моих глубоко бессознательных представлениях о других и о самом себе.

Иными словами, Альтюссер обдумывает заново концепцию идеологии через лакановское «воображаемое». Отношение конкретного субъекта к обществу в целом в теории Альтюссера похоже на отношение ребёнка к его или её образу по ту сторону зеркала в теории Лакана. В обоих случаях человеческий субъект поддерживается удовлетворительным единством образа самого себя, который обретается через идентификацию с объектом, вновь отражающим этот образ: замкнутый нарциссический круг. Кроме того, в обоих случаях образы подразумевают *ложное* узнавание, поскольку идеализируют реальную ситуацию субъекта. Ребёнок в действительности не составляет того единого целого, какое предполагает его образ в зеркале; я вовсе не тот связный, независимый, самопорождающийся субъект, каким я знаю себя в сфере идеологии, а всего лишь «децентрированная» функция нескольких социальных детерминант. Захваченный воспринимаемым образом самого себя, я подчиняю себя ему и через это подчинение становлюсь субъектом.

Большинство комментаторов сходятся в том, что в этом значительном эссе Альтюссера есть серьёзные недостатки. К примеру, оно предполагает, что идеология — это не более, чем жестокая, порабощающая нас сила, не оставляющая достаточно места реалиям идеологической *борьбы*. Кроме того, здесь мы имеем дело с серьёзным перетолкованием Лакана. Однако это — выходящая за стены кабинета психоаналитика попытка показать актуальность лакановской теории: она обнаруживает, что предмет исследования глубоко связан с различными сферами, находящимися за пределами психоанализа. Пересматривая фрейдизм в рамках языка, этой преимущественно социальной активности, Лакан позволяет вскрыть отношения между бессознательным и человеческим обществом. Можно охарактеризовать его работу как подводящую к следующим мыслям: бессознательное — это не бурлящая, беспокойная личная сфера «внутри» нас, но результат наших отношений друг с другом. То есть бессознательное скорее находится «вне», чем «внутри» — или, скорее, оно «между» нами, как и наши взаимоотношения. Оно неуловимо не столько из-за того, что глубоко похоронено в мозгу, сколько

из-за того, что представляет собой широкую, спутанную сеть, окружающую нас и сплетающуюся сквозь нас, и поэтому никогда не может быть свёрнуто. Лучший образ такой сети, которая одновременно вне нас и во всём, что мы делаем, — сам язык. Фактически, для Лакана бессознательное является особым эффектом языка, процессом желания, который запущен различием. Когда мы погружаемся в символический порядок, мы погружаемся в сам язык, хотя этот язык для Лакана, как и для структуралистов, никогда полностью не находится под индивидуальным контролем. Наоборот, как мы видели, язык внутренне *разделяет* нас; это не инструмент, которым мы уверенно можем оперировать. Язык всегда предшествует нам, он всегда «на месте», в ожидании показать *наше* место в нём. Он готов и ждёт нас, так же как ждут нас наши родители, мы никогда не сможем полностью управлять им или подчинить его, мы никогда полностью не избавимся от его доминирующей роли — такой же, какую играли родители в нашем развитии. Язык, бессознательное, родители, символический порядок — эти термины Лакана не являются точными синонимами, но они тесно связаны. Иногда он говорит о них как о «Другом» — о том, что, как язык, всегда предшествует нам и всегда ускользает от нас, вызывает нас к бытию как субъектов и опережает наше понимание. Мы уже увидели, что, по Лакану, наши бессознательные желания направлены на этого Другого, на окончательное удовлетворение реальностью, которого мы никогда не достигнем. Но так же истинно для Лакана и то, что наши желания всегда *получены* от Другого. Мы желаем того, что другие — наши родители, например, — бессознательно желают за нас. Желание может возникнуть только потому, что мы погружены в языковые, половые или социальные отношения — всё поле «Другого», — которые создают это желание.

Сам Лакан не очень интересовался общественной актуальностью его теории и, конечно, он не «решает» проблему отношений между обществом и бессознательным. Фрейдизм в целом, однако, даёт нам возможность поставить такой вопрос. Сейчас я хочу посмотреть на него с точки зрения литературы на примере анализа романа Д.Г. Лоуренса «Сыновья и любовники». Даже консервативные критики, относящиеся к словосочетанию «Эдипов комплекс» как к чуждому им жаргону, соглашаются с тем, что нечто в этой книге выглядит схожим с известным фрейдистским конфликтом. (Очень интересно, кстати, что традиционно мыслящие критики спокойно используют «жаргонные» слова вроде «символ», «драматическая ирония» и «плотное и рельефное изложение», упорно сопротив-

ляясь терминам «означающее» и «децентрирование».) Ко времени создания «Сыновей и любовников» Лоуренс, насколько мы знаем, слышал кое-что о работах Фрейда из вторых рук — от своей жены-немки Фриды. Но это не доказывает, что он имел общее или детальное знакомство с этой теорией, и роман вполне можно рассматривать как впечатляющее независимое подтверждение фрейдовской доктрины. Ведь очевидно, что «Сыновья и любовники» — глубоко эдипальный роман, хотя, скорее всего, не в этом ключе он писался: юный Пол Морел, спящий в одной постели со своей матерью, относится к ней с нежностью влюбленного и чувствует сильную враждебность по отношению к отцу. Став взрослым мужчиной, он не может поддерживать нормальные отношения с женщиной. Единственным возможным избавлением от этого становится убийство матери в двусмысленном акте любви, мести и личного освобождения. Миссис Морел, в свою очередь, ревнует Пола к Мириам, как соперничающая любовница. Пол из-за матери расстается с Мириам, но, отвергая ее, он бессознательно отвергает свою мать *в ней* — в том, что он ощущает как удушающий собственнический инстинкт Мириам.

Психологическое развитие Пола, однако, происходит не в социальном вакууме. Его отец, Уолтер Морел, — шахтёр, в то время как мать стоит чуть выше в социальной иерархии. Миссис Морел убеждена, что Пол не должен следовать по стопам отца в шахту, и хочет, чтобы он сделал клерикальную карьеру. Сама она остаётся дома в качестве домохозяйки — устройство семьи Морелов является частью так называемого «полового разделения труда», которое в капиталистическом обществе принимает следующую форму: родитель мужского пола используется как рабочая сила в процессе производства, в то время как родитель женского пола осуществляет материальное и эмоциональное «обеспечение» его и будущей рабочей силы (детей). Оторванность мистера Морела от домашней эмоциональной жизни является закономерной частью социального разделения, которое отчуждает его от собственных детей и делает их отношения с матерью эмоционально более близкими. Если, как мы видим в случае мистера Морела, отец имеет гнетущую и истощающую его силы работу, его роль в семье и дальше будет ослабевать: вместе с отказом от хозяйской работы по дому он потерял контакт со своими детьми. Нехватка образования мешает ему выражать свои чувства, что ещё более увеличивает дистанцию между ним и его семьёй. Утомляющая, грубая природа его работы рождает в нём раздражительность по отношению к домашним и наси-

лие, которое сильнее толкает детей в объятия матери и развивает в ней ревностный собственнический инстинкт. Чтобы компенсировать свой низкий статус на работе, отец борется за утверждение традиционного мужского авторитета в доме, и это отдаляет от него детей ещё сильнее.

В случае Морелов эти социальные факторы дополняются классовой дистанцией между супругами. В Мореле преобладает то, что роман рассматривает как типично пролетарскую невнятность во всём, телесную и духовную пассивность. В «Сыновьях и любовниках» шахтёры представлены созданиями подземного мира, живущими жизнью тела, а не духа. Это весьма любопытное описание, ибо в 1912 году, когда Лоуренс закончил свою книгу, шахтёры устроили самую крупную стачку за всю историю Британии. Годом позже, когда роман был опубликован, самая страшная за столетие авария в шахте, случившаяся из-за серьёзного недосмотра управляющих, обернулась для последних лишь ничтожными штрафами — и воздух всех угольных бассейнов Британии был запах классовой борьбой. Развитие этих протестных событий, с чёткой политической сознательностью и сложной организацией участников, не могло быть делом рук неразумных увальней. Миссис Морел (вероятно, очень важно то, что мы не чувствуем склонности называть её по имени) происходит из низов среднего класса, она получила более или менее хорошее образование и имеет чёткую позицию. Поэтому она символизирует то, чего юный, чувствительный и артистичный Пол может рассчитывать достичь. Его эмоциональный поворот от отца к матери неразрывно связан с поворотом от бедного, эксплуатируемого мира шахты к жизни эмансипированного сознания. Трагическое, почти разрушительное напряжение, которое заводит Пола в тупик, связано с тем, что его мать — главный источник его энергии, который толкает его дальше от дома и забоя, — в то же самое время является эмоциональной силой, тянущей его домой.

Соответственно, психоаналитическое прочтение романа не является альтернативой его социальному прочтению. Мы говорим о двух сторонах или аспектах конкретной человеческой ситуации. Мы можем обсуждать «слабый» образ отца у Пола и «сильный» образ его матери как в эдиповых, так и в классовых терминах, мы можем рассмотреть, как человеческие отношения между отсутствующим, жестоким отцом, амбициозной, эмоционально требовательной матерью и чувствительным ребёнком одинаково понимаются и в терминах процесса бессознательного, и в терминах социальных сил и отношений. (Некоторые критики, конечно, сочтут та-

кой подход невозможным и предпочитают вместо этого «гуманистическое» прочтение романа. Не так-то просто понять, что это такое, поскольку оно исключает и конкретные жизненные ситуации героев, и их работу и истории, и глубокую значимость их личных отношений и самосознания, их сексуальность и т.д.). Всё это, однако, ограничено так называемым «контент-анализом», опирающимся на то, *что* сказано, а не на то, *как* сказано, на «тему», а не на «форму». Но мы можем перенести это обсуждение и на «форму» — на те способы, которыми роман ведёт и структурирует своё повествование, как он описывает характеры, какую повествовательную точку зрения принимает. Кажется очевидным, например, что сам текст в основном, хотя и не полностью, принимает и продвигает точку зрения Пола: поскольку события видятся, как правило, его глазами, у нас нет другого свидетеля. По мере того как Пол выходит в центр повествования, его отец сдвигается на край. Роман также обходится с миссис Морел более «родственно», чем с её мужем. По крайней мере, нельзя не согласиться с тем, что произведение организовано так, чтобы осветить её и загородить последнего; формальная структура усиливает противостояние точек зрения протагонистов. Сам способ структурирования романа, иными словами, до известной степени находится в тесной связи с бессознательным Пола: для нас неочевидно, например, что Мириам, представленная в тексте по большей части с точки зрения Пола, действительно заслуживает нетерпимости и раздражения, которые она в том вызывает, — и у многих читателей возникает неловкое чувство, что роман к ней несколько «несправедлив». (Прототип Мириам, Джесси Чемберс, горячо поддерживала подобное мнение, но нам, в свете наших нынешних целей, сейчас не до этого.) Как мы можем оценить адекватность чувства несправедливости, если на переднем плане в качестве заслуживающего доверия свидетельства дана лишь точка зрения Пола?

С другой стороны, в романе есть аспекты, которые идут вразрез с подачей под определённым углом. Весьма пронизательно выразился Г. М. Далески: «Масса враждебных комментариев, которые Лоуренс направляет против Морела, сбалансирована бессознательной симпатией, с которой тот представлен в действии, в то время как открытое прославление миссис Морел поставлено под сомнение грубостью действий персонажа»⁷. В терминах, которые мы использовали при анализе Лакана, это звучало бы так: роман не гово-

⁷ Daleski H.M. The Forked Flame: Study of D.H. Lawrence. London, 1968. P. 43.

рит прямо того, что он имеет в виду, или имеет в виду не то, что он говорит. Само по себе это может быть частично объяснено в психоаналитических понятиях: эдипово отношение мальчика к отцу является двойственным, отец так же любим, как и бессознательно ненавидим в качестве соперника, и ребенок будет пытаться защитить отца от собственной бессознательной агрессии по отношению к нему. Ещё одна причина двойственности состоит в том, что на определённом уровне роман обнаруживает: хотя Пол вынужден отвергнуть ограниченный, жестокий мир шахтёров ради приобщения к сознанию среднего класса, это сознание не вызывает восторга. В нём столько же подавляющего и жизнеотрицающего, сколько ценностного, как мы можем увидеть по персонажу миссис Морел. Текст рассказывает нам, что Уолтер Морел «отрёкся от бога в душе», но вряд ли эта неуклюжая авторская вставка, напыщенная и навязчивая, действительно достигает цели. Ведь сам роман, *говоря* нам это, *показывает* прямо противоположное. Он показывает то, благодаря чему мистер Морел всё ещё жив, он не мешает нам осознать, что умаление роли мистера Морела крепко связано с повествовательной организацией текста, переходящего от него к сыну, он также показывает нам, намеренно или нет, что даже если мистер Морел *в самом деле* «отрёкся от бога в душе», то вина здесь не его, а хищнического капитализма, который не может дать ему ничего лучшего, чем сделать зубцом в шестерне производства. Пол, сосредоточившись на освобождении от мира отца, не в состоянии сопротивляться этой истине, как не в состоянии, что совершенно ясно, и весь роман: написав «Сыновья и любовники», Лоуренс описал не рабочий класс, а путь, по которому сам из него вышел. Но, описывая события вроде финального воссоединения Бакстера Дюса (его фигура имеет параллели с фигурой Морела) с отдалившейся от него женой Кларой, роман «бессознательно» компенсирует возвеличивание Пола (его указанное событие показывает в гораздо более негативном свете) за счёт отца. Последней компенсацией Лоуренса Морелу станет Меллорс из «Любовника леди Чаттерли»; он «в женском вкусе», но очень ярок как мужчина-протагонист. Роман нигде не позволяет Полу высказать полную, резкую критику собственнического инстинкта его матери, который оправдывают некоторые «объективные» свидетельства; но способ, которым открываются отношения между матерью и сыном, позволяет *нам*, заключить, почему она должна иметь место.

Обращая при чтении «Сыновей и любовников» внимание на такие аспекты, мы конструируем то, что можно назвать «подтекстом»

произведения — текстом, который тянется сквозь него, становясь видимым в «симптоматических» точках неоднозначности, уклонения или избыточного акцента, и который читатели могут «написать», если этого не может роман. Любое произведение содержит, как минимум, один подтекст — возможно, и более, и в этом смысле можно говорить о них как о «бессознательном» произведения. Прозрения произведения, как это всегда бывает с литературой, тесно связаны с его слепотой: то, что не высказано и *как* не высказано, может быть столь же важно, как и высказанное. Мы не просто отвергаем или переворачиваем то, «что говорит роман», например доказывая, что Морел — настоящий герой, а его жена — злодейка. Точка зрения Пола не просто несостоятельна: его мать оказывается несравненно более богатым источником симпатии, чем отец. Мы, скорее, исследуем то, как такое положение замалчивается или подавляется, выискиваем условия, благодаря которым роман не равен самому себе. Другими словами, психоанализ способен на нечто большее, чем охота за фаллическими символами: он может рассказать нам, как формируется литературный текст, и обнаружить кое-что о смысле именно такой его формы.

Психоаналитическая литературная критика может быть в общих чертах разделена на четыре разновидности в зависимости от того, что избирается объектом внимания. Таким объектом может быть *автор* работы, *содержание*, *формальная конструкция* или *читатель*. Большинство психоаналитической критики можно отнести к первым двум разновидностям; они являются наиболее ограниченными и проблематичными. Психоанализ самого автора — всегда умозрительное занятие, и с такого же рода проблемой мы сталкиваемся, когда обсуждаем значимость авторского «замысла». Психоанализ содержания — комментирование бессознательной мотивации героев или психоаналитического значения событий и объектов в тексте — имеет некую ценность, но, подобно пресловутой охоте за фаллическими символами, довольно часто носит редукционистский характер. Спорадические вторжения самого Фрейда на поле искусства и литературы осуществлялись, главным образом, в рамках этих двух схем. Он написал увлекательную монографию о Леонардо да Винчи, эссе о статуе Микеланджело «Моисей» и несколько литературных разборов, среди которых выделяется анализ небольшого романа немецкого писателя Вильгельма Йенсена «Градива». Эти опыты содержат психоаналитические наблюдения над самим автором, над тем, как он обнаруживает себя в своей работе, а также выявление симптомов бессознательного в искусстве теми же мето-

дами, какими оно выявляется в жизни. В обоих случаях «материальность» произведения, его специфическое формальное строение оказываются за пределами интересов.

Столь же неадекватно самое известное высказывание Фрейда об искусстве — сравнение его с неврозом⁸. Он имел в виду, что художник, как и невротик, находится под давлением инстинктов необычайной силы, которые заставляют его обратиться от реальности к фантазии. Однако в отличие от других фантазёров художник знает, как переработать свои фантазии, придать им форму, смягчить так, чтобы сделать их приемлемыми для остальных людей — ведь мы, завистливые эгоисты по Фрейду, считаем чужие грёзы отталкивающими. Решающей в этой переработке и смягчении является сила художественной формы, которая позволяет читателю или зрителю испытать так называемое «предудовольствие», ослабить защиту от удовлетворённых желаний других и, таким образом, позволить на короткий момент освободиться от подавления и поместить запретное удовольствие в собственные бессознательные процессы. То же приблизительно верно в отношении теории Фрейда о шутках, отражённой в работе «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905): юмор выражает обычно цензурированный агрессивный или либидинальный импульс, поданный как социально приемлемый благодаря «форме» шутки, её остроте и игре слов.

То есть размышления Фрейда об искусстве всё-таки включают вопрос формы, но образ художника как невротика, конечно, слишком прост и похож на карикатурный образ смятенного, помешанного романтика в мещанском сознании. Гораздо более интересны для психоаналитической теории литературы мысли Фрейда о природе снов в его шедевре «Толкование сновидений» (1900). Литературные произведения, конечно, создаются и в результате сознательной работы, в отличие сновидений, — и в этом смысле они имеют больше сходства с шутками, чем со снами. Но, как утверждает Фрейд в своей работе, эта резервация разума тоже крайне значима. «Сырьё» сновидения, то, что Фрейд назвал «скрытым содержанием», — это бессознательные желания, телесные стимулы во время сна, образы, извлекаемые из опыта прошедшего дня. Но сам сон является продуктом интенсивной трансформации такого рода материала, известной как «работа сновидения». Её механизмы мы уже наблюда-

⁸ См. эссе Фрейда: *Creative Writers and Day-Dreaming* // *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* / Strachey J. (ed.). London, 1953–73. Vol. IX.

дали: бессознательные техники сопряжения и замещения материала вместе с поисками способа доступно его представить. Продукт этой работы — сон, который мы запомнили, — Фрейд назвал «явным содержанием». То есть сновидение не является просто «выражением» или «репродукцией» бессознательного: между бессознательным и сновидением идёт процесс «производства», трансформации. «Сущность» сновидения, полагает Фрейд, не в сыром материале или «скрытом содержании», но в самой его работе. Эта практика и становится объектом его анализа. Стадия сновидения, известная как «вторичная обработка», состоит в реорганизации сна, которая имеет целью представить его в виде относительно последовательного и понятного повествования. Вторичная обработка систематизирует сновидение, заполняет смысловые пустоты и сглаживает противоречия, организует хаотические элементы в последовательный сюжет.

Большинство литературных теорий, рассмотренных нами в этой книге, могут восприниматься как род «вторичной обработки» литературного текста. В навязчивых поисках «гармонии», «связности», «глубинной структуры» или «сущностного значения» эти теории заполняют пустоты текста и сглаживают его противоречия, прячут несоответствия и снимают остроту конфликтов. Они проделывают это с текстом, чтобы тот стал легче «потребляемым», более приближенным к читателю, чтобы последнего не раздражали необъяснимые неровности. Большинство литературоведческих школ твёрдо подводят именно к этому, живо «разрешая» неоднозначные моменты и упрощая текст для беззаботного пролистывания его читателем. Крайний случай такой вторичной обработки, хотя и отнюдь не редкий для критических интерпретаций, — пример разбора «Бесплодной земли» Т.С. Элиота, в котором поэма прочитана как история маленькой девочки, отправившейся покататься на санях с кузеном-эрцгерцогом, поменявшей несколько раз в Лондоне пол, вовлеченной в поиски Святого Грааля и закончившей утрюмой рыбалкой на окраине бесплодной равнины. Неоднородный, расчленённый материал поэмы Элиота связан в понятном пересказе, и показанные в произведении раздробленные человеческие «Я» собираются в цельное Эго.

Многие литературные теории, рассмотренные нами, склонны также видеть литературный процесс «выражением» или «отражением» действительности — он задействует человеческий опыт, или воплощает замысел автора, или его структура воспроизводит структуры человеческого сознания. Мнение Фрейда о снах, наоборот, да-

ёт нам возможность увидеть литературный процесс не как отражение, но как форму производства. Как и сновидение, литературное произведение использует «сырьё» — язык, другие литературные тексты, мировосприятия — и трансформирует его при помощи определённых техник в произведение. Техниками, через которые производится этот продукт, являются различные приёмы, известные нам как «литературная форма». Работая с подобным материалом, литературный текст стремится подчинить его собственной форме вторичной обработки: не считая таких «революционных» текстов, как «Поминки по Финнегану», он старается создать разумное, понятное, усваиваемое целое, даже если, как в случае с «Сыновьями и любовниками», это не совсем выходит. Текст сновидения может быть проанализирован, расшифрован и разложен на составные части, которые показывают процесс его создания, — эта же процедура может быть проделана и с литературным произведением. «Наивное» чтение застопоривается перед текстовым продуктом: это словно послушать захватывающее изложение сновидения, не пытаясь пойти дальше. С другой стороны, один исследователь точно охарактеризовал психоанализ как «герменевтику подозрения»: он затрагивает не только «чтение текста» бессознательного, но и раскрытие работы сновидений, процессов, при помощи которых создавался текст. Чтобы осуществить это, психоанализ фокусируется, в частности, на том, что было названо «симптоматическими» местами в тексте сновидения: искажениях, местах, допускающих двойное прочтение, нехватках или пропусках, которые могут содержать различные способы доступа к «скрытому содержанию» или бессознательным влечениям, которые поучаствовали в их создании. Мы видели, рассматривая роман Лоуренса, что литературная критика способна сделать нечто подобное: обращаясь к тому, что кажется отклонением, двусмысленностью или точкой напряжения сюжета — к словам, которые не были сказаны, словам, которые были сказаны слишком часто, повторам и скольжению языка, — она может начать исследование через наслоения вторичной обработки и подтекста, который, как бессознательное желание, одновременно скрывает и разоблачает себя. Иными словами, критика может увидеть не только то, что говорит текст, но и то, как он *работает*⁹.

⁹ Чтобы получить представление о марксистском применении фрейдистской теории сновидений по отношению к литературному тексту, см. Macherey P. A Theory of Literary Production. London, 1978. P. 150–151 и Eagleton T. Criticism and Ideology. London, 1976. P. 90–92.

Некоторые фрейдистские литературоведы до известной степени используют эту программу. В своей «Динамике литературной реакции» американский критик Норман Н. Холланд, следуя за Фрейдом, видит в литературном произведении толчок к началу взаимодействия в читателе бессознательных фантазий и сознательной защиты от них. Произведение нравится, потому что оно опосредованно трансформирует наше глубочайшее беспокойство и желания в социально приемлемые образы. Если оно не «смягчает» эти желания своей формой или языком, делая при этом возможным достаточный уровень мастерства в защите против него, то произведение оказывается неприемлемым; и если оно просто усиливает испытываемое нами давление, происходит то же самое. В общем-то, здесь перед нами всего лишь подтверждение под маской фрейдизма старой романтической оппозиции бурного содержания и гармонизирующей формы. Литературная форма для американского критика Саймона Лессера в его работе «Вымысел и бессознательное» (1957) имеет «успокаивающее влияние», борется с беспокойством и воспекает нашу преданность жизни, любви и порядку. Через неё, с точки зрения Лессера, мы «свидетельствуем своё почтение» Супер-Эго. Но как насчет модернистских форм, которые разрушают порядок, ниспровергают смысл и подрывают нашу самоуверенность? Или литература — всего лишь вид терапии? Поздняя работа Холланда позволяет предположить, что он именно так и думал: «Чтение пяти читателей» (1975) исследует бессознательные реакции читателей на литературный текст, чтобы увидеть, как они смогут адаптировать свою идентичность в процессе интерпретации и в связи с этим открыть успокаивающее единство самих себя. Холланд убеждён в возможности отделить «неизменную сущность» личностной идентичности от реальной жизни индивидуума, что сближает его работу с так называемой американской «эго-психологией» — одомашненной версией фрейдизма, которая перенесла внимание с «расщеплённого субъекта» классического психоанализа на установление единства Эго. Это психология, занимающаяся вопросами приспособления Эго к социальной жизни: через терапевтические техники индивид «подгоняется» к своей «естественной», «здоровой» роли честного и любящего исполнителя с соответствующей маркой автомобиля, и любые тревожные черты личности, являющиеся отклонениями от этой нормы, должны быть «излечены». Благодаря этой ветви психологии фрейдизм, который поначалу был скандален для среднего класса и противостоял ему, стал гарантом его ценностей.

Есть два очень разных американских критика, обязанных Фрейд: Кеннет Бёрк, эклектично смешивающий Фрейда, Маркса и лингвистику, чтобы создать собственный любопытный взгляд на литературную работу как форму символического действия, — и Харольд Блум, который использовал работы Фрейда, закладывая основы одной из самых дерзких и оригинальных литературных теорий последнего десятилетия. Блум переписывает литературную теорию в терминах Эдипова комплекса. Поэты с тревогой обитают в тени «сильного» поэта, который творил до них, как сыновья живут под гнётом своих отцов; и любое конкретное стихотворение может быть прочитано как попытка освободиться от этого «страха влияния» посредством систематического преобразования предшествующих стихотворений. Поэт, ограниченный эдипальным соперничеством со своим «кастрирующим» предшественником, будет искать способ обезоружить эту силу изнутри, пересмотреть, вытеснить, переработать стихи предшественника. При таком подходе все стихи могут быть прочитаны как переписывание других стихов, их «перечитывание» и «недонесение», как попытка избежать подавляющей силы таким образом, чтобы поэт мог очистить пространство для своего оригинального воображения. Каждый поэт «запоздал», будучи последним в традиции. А сильный поэт — это тот, кто обладает смелостью признать эту «запоздалость» и подорвать силу предшественника. По сути, любые стихи — *не что иное*, как такой подрыв: серия приёмов, которые можно рассматривать одновременно как риторические стратегии и как психоаналитические защитные механизмы, служащие для уничтожения и переработки других стихов. Смысл стихотворения — другое стихотворение.

Теория литературы Блума представляет собой страстную и дерзкую попытку вернуться к протестантской романтической «традиции» — от Спенсера и Мильтона к Блейку, Шелли и Йейтсу, — вытесненной консервативной англиканско-католической линией (Донн, Херберт, Поуп, Джонсон, Хопкинс), которую проводили Элиот, Ливис и их последователи. Блум — пророк творческого воображения в современную эпоху, он воспринимает историю литературы как героическую битву гигантов или мощную драму души, полагаясь на «волю к выражению» сильного поэта в его борьбе за самопорождение. Такой доблестный романтический индивидуализм неистов в своем споре со скептическим, антигуманистическим *этосом* эпохи деконструктивизма, и Блум, действительно, защищал ценность индивидуального поэтического «голоса» и гения в противостоянии со своими дерридеанскими коллегами по Йе-

лю (Хартманом, де Маном, Хиллисом Миллером и др.). Он надеялся на то, что может выхватить из челюстей деконструктивистской критики, в некотором смысле им уважаемой, романтический гуманизм и восстановить в правах автора, авторский замысел и силу воображения. Такой гуманизм поведёт борьбу с «невозмутимым лингвистическим нигилизмом», который Блум ясно разглядел у большинства американских деконструктивистов, повернёт критику от бесконечного аннулирования ясных значений к взгляду на поэзию как человеческую волю и упорство. Энергичный, боевой, апокалипсический тон большинства его работ, кишящих эзотерическими терминами, свидетельствует о напряжённости и отчаянности этого смелого предприятия. Критика Блума выявляет дилемму современного либерального или романтического гуманиста — с одной стороны, не может быть возврата к безмятежной оптимистической вере в человека после Маркса, Фрейда и постструктурализма; с другой стороны, любой гуманизм, который, как в случае Блума, испытал жёсткое давление этих доктрин, обречён быть дискредитирован и заражен ими. Эпические битвы поэтических гигантов Блума возвращают духовный блеск дофрейдовой эпохи, но они утратили свою чистоту: это домашние ссоры, полные вины, зависти, тревоги и агрессии. Любая гуманистическая литературная теория, пренебрегающая этими реалиями, вообще не может считаться «современной»; но любую приемлющую их теорию они отрезвляют и озлобляют до такой степени, что её собственная способность утверждать что-либо превращается в почти маниакальное своеволие. Блум продвинулся по усыпанному цветами пути американского деконструктивизма достаточно далеко: протиснуться назад, к героическому человеку, он может только за счёт одной лишь ницшеанской апелляции к «воле к власти» и «воле к убеждению» индивидуального воображения, — апелляции, обречённой на произвольность и патетику. В этом исключительно патриархальном мире отцов и сыновей всё сосредоточивается на возрастающем риторическом пафосе власти, борьбы, напряжения воли; сама литературная критика для Блума есть лишь форма поэзии в той же степени, в какой поэзия — форма скрытой литературной критики чужих стихов, и поэтому критическое чтение «преуспевает» не только благодаря истинности его оценки, но и благодаря риторической силе критика. Это гуманизм на грани: укоренённый исключительно в собственной агрессивной вере, севший на мель между дискредитированным рационализмом и нетерпимым скептицизмом.

Наблюдая за своим внуком, играющим в коляске, Фрейд обратил внимание на то, как тот выкидывал игрушку из коляски и кричал *fort!* («прочь!»), а затем тянул её на веревочке назад и кричал *da!* («тут!»). Эту известную игру *fort-da* Фрейд интерпретирует в своей работе «По ту сторону принципа удовольствия» (1920) как символический контроль ребёнка над нехваткой матери, но она также может быть интерпретирована и как первое смутное представление о повествовании. *Fort-da* является, пожалуй, самой короткой историей, которую мы можем представить: объект утрачен, а затем обретен. Но даже самые сложные повествования могут быть прочитаны как вариации этой модели; схема классического сюжета: первоначальная позиция сначала утрачивается, а в конце концов — восстанавливается. С этой точки зрения, повествование является источником утешения: утрата объекта становится причиной тревоги, символизирующей глубоко бессознательные утраты (рождения, фекалий, матери), а обретение даёт удовлетворение. В теории Лакана первоначально утраченный объект — материнское тело — движет сюжет нашей жизни, побуждая неотступно искать замены потерянному раю в бесконечном метонимическом движении желания. По Фрейду, это желание вернуться в то место, где ничто не может причинить нам вреда, — неестественное состояние, которое предшествует всей сознательной жизни, которое заставляет нас бороться и искать: наша бесконечная привязанность (Эрос) в рабстве у влечения к смерти (Танатоса). Для разворачивания любого сюжета необходимо, чтобы что-то было утрачено или отсутствовало: если всё остается на своём месте, не о чем будет рассказывать. Утрата горестна, но в то же время возбуждает: желание стимулируется тем, чем мы не можем вполне обладать, и это один из источников удовлетворения повествованием. Однако если мы *никогда* не сможем обрести объект, наше возбуждение может стать нестерпимым и привести к страданию; поэтому мы должны знать, что объект будет, в конце концов, возвращён, что Том Джонс вернётся в «Парадиз»¹⁰, а Эркюль Пуаро вычислит убийцу. Возбуждение получает удовлетворительный выход: наша энергия ловко «сдерживается» приостановками и повторами сюжета только для того, чтобы быть с удовольствием высвобожденной¹¹. Мы мо-

¹⁰ Отсылка к сюжету романа Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденного» (1749), где прослеживаются мотивы «потерянного рая» и «рая обретенного». — *Прим. перев.*

¹¹ См. Brooks P. Freud's Masterplot: Questions of Narrative // Literature and Psychoanalysis. Baltimore, 1982. Ed. Felman Sh.

жем мириться с исчезновением объекта, поскольку наша тревога всё время пронизана тайным знанием, что он в итоге вернётся. *Fort* имеет значение только в своих отношениях с *da*.

Как и наоборот. Однажды помещённые внутрь символического порядка, мы не можем созерцать объект или обладать им, не рассматривая его бессознательно в свете возможной утраты, не зная, что его присутствие во многом случайно и временно. Если мать уходит, это только подготовка к её возвращению, но, когда она вновь с нами, мы не можем забыть: она всегда способна исчезнуть и, возможно, уже не вернуться. Классическое повествование реалистического типа — это в целом «консервативная» форма, где страх утраты проскальзывает под комфортной видимостью настоящего. Многие модернистские тексты, например Брехта и Беккета, напоминают нам: то, что мы видим, всегда может происходить иначе, чем мы видим, или не происходить вообще. Для психоанализа прототипом любой утраты является кастрация — маленький мальчик боится потерять свой половой орган, маленькая девочка разочарованно полагает, что она «утратила» свой, — поэтому такие тексты, как сказали бы постструктуралисты, принимают реальность кастрации, неизбежность утраты, нехватки и различий в человеческой жизни. Читая их, мы сталкиваемся с реалиями — выхватываем себя из «воображаемого», где утраты и различия непредставимы и где кажется, что мир создан для нас, а мы для мира. В воображаемом нет смерти, поскольку продолжительность существования мира зависит от моей жизни, так же как моя жизнь зависит от него. Только через вхождение в символический порядок мы принимаем правду о том, что можем умереть, что существование мира на самом деле не зависит от нас. Пока мы пребываем в воображаемом измерении существования, мы неправильно воспринимаем себя, видим свою личность как нечто постоянное и чётко очерченное и ошибочно воспринимаем реальность как нечто неизменное. Мы пребываем, пользуясь терминами Альтюссера, в тисках идеологии, принимая социальную реальность как «естественную», вместо того чтобы критически рассмотреть, как она и мы сделаны и как, соответственно, она и мы можем быть изменены.

Мы увидели в нашем разговоре о Ролане Барте, как сильно литература самими своими формами предвосхищает подобные критические запросы. «Естественный» знак Барта равен лакановскому «воображаемому»: в обоих случаях отчуждённая личная идентичность подтверждается «данным», неизменным миром. Это не значит, что литература, созданная таким образом, будет с необхо-

димостью консервативной в том, что она *говорит*, но радикализм её высказываний может быть подорван формами, в кои те облачаются. Реймонд Уильямс указал на интересное противоречие, существующее между социальным радикализмом большинства произведений натуралистического театра (например, Бернарда Шоу) и формальными методами этой драматургии. Дискурс пьесы может побуждать к изменениям, протесту, восстанию, но драматическая форма — детальное описание обстановки с целью достичь безусловного «правдоподобия» — неизбежно принуждает нас чувствовать непреложную прочность этого социального мира, достигающую такой степени, что мы знаем даже цвет чулок горничной¹². Чтобы разрушить такое восприятие мира, драме нужно движение от натурализма к более экспериментальному методу — что и сделали поздний Ибсен и Стриндберг. Такие преобразованные формы могут встряхнуть аудиторию, освободить её от уверенности узнавания, от чувства собственной безопасности, проистекающего из фамиллярного отношения к миру. В этом смысле мы можем противопоставить Шоу Бертольта Брехта, который использует определённые драматические техники, чтобы сделать привычные аспекты социальной реальности шокирующе «чуждыми» (так называемый «эффект очуждения») и таким образом побудить аудиторию к новому критическому взгляду на них. Далёкий от желания подкрепить чувство спокойствия зрителей, Брехт хочет, как он говорит, «вызвать в них противоречия» — выбить из колеи, заставить пересмотреть принятую идентичность и поставить под удар единство личности как идеологическую иллюзию.

Мы находим другую точку пересечения политической и психоаналитической теории в работе феминистского философа Юлии Кристевой. Размышления Кристевой находятся под сильным влиянием Лакана, хотя для феминистки это влияние является весьма проблематичным. Символический порядок, о котором пишет Лакан, есть патриархальный половой и социальный порядок современного классового общества, структурированный вокруг «трансцендентального означающего» фаллоса, подчиненный Закону, воплощаемому отцом. Таким образом, не существует возможности для феминистки или сторонника феминизма некритично хвалить символический порядок за счёт воображаемого: наоборот, гнетущая атмосфера актуальных половых и социальных отношений такой системы является главной целью феминистской критики. Поэ-

¹² См.: Williams R. Drama from Ibsen to Brecht. London, 1968 («Заключение»).

тому в своей книге «Революция поэтического языка» (1974) Кристева противопоставляет символическому не столько воображаемое, сколько то, что она называет «семиотическим», «семиотикой». Под этим она подразумевает переплетение или игру сил, которую можно обнаружить в языке и которая представляет собой что-то вроде остатка доэдиповой фазы. Ребёнок в доэдиповой фазе ещё не имеет доступа к языку («инфантильный» дословно значит «бессловесный»), но мы можем представить его тело как место пересечения «движущих сил», или влечений, которые в этот момент относительно неорганизованны. Эта ритмическая схема может быть рассмотрена как форма языка, хотя она ещё не наполнена значением. Чтобы возник язык как таковой, гетерогенный поток должен быть разделён, артикулирован в устойчивых терминах, так что при проникновении в символический порядок «семиотический» процесс подавляется. Однако это подавление не тотально: семиотическое различимо как движущая сила внутри самого языка, проявляясь в тоне, ритме, телесных и материальных качествах языка, а также и в противоречии, бессмысленности, разрыве, молчании и нехватке. Семиотика — это «другое» языка, которое, тем не менее, тесно переплетено с ним. Оно возникает на доэдиповой стадии и поэтому связано с детским контактом с материнским телом, тогда как символическое, как мы уже знаем, ассоциируется с Законом отца. Семиотическое тесно связано с женственностью, но ни в коем случае не является исключительно женским языком: возникая в доэдипов период, оно не знает гендерных различий.

Кристева рассматривает «язык» семиотики как средство подрыва символического порядка. В творчестве некоторых французских поэтов-символистов и других авангардных авторов относительно прочное значение «обыденного» языка потревожено и разрушено потоком означивания, который теснит лингвистический знак к его крайним пределам, оценивает его тональность, ритм и материальные свойства и вызывает в тексте игру бессознательных влечений, угрожающую расщепить общепринятые социальные смыслы. Семиотика подвижна и неоднородна, это нечто вроде доставляющего удовольствие избытка творчества перед точным значением; она получает садистское наслаждение от уничтожения или отрицания подобных знаков. Она противостоит всем устойчивым, трансцендентальным обозначениям, и, так как идеологии современного мужского классового общества в своей власти опираются на устойчивые знаки (Бог, отец, государство, порядок, собственность и т.д.), литература в языковом измерении становится во многом равной

революции в политической сфере. Читатель таких текстов разован, «децентрирован» этой лингвистической силой, ввергнут в противоречие, лишён возможности занять простую «субъектную позицию» по отношению к этим полиморфным произведениям. Семиотика запутывает все чёткие деления на мужское и женское; это «двуполая» форма письма, она позволяет деконструировать все крепкие бинарные оппозиции: подходящее/неподходящее, норма/отклонение, здоровое/безумное, моё/твое, власть/подчинение, — благодаря коим живёт общество вроде нашего.

Джеймс Джойс — англоязычный автор, который, возможно, является наиболее интересным примером приложения теории Кристевой¹³. Но многие аспекты этой теории хорошо видны на примере манеры письма Вирджинии Вулф, чей текучий, распылённый, чувственный стиль сопротивляется мужскому метафизическому миру, который в её романе «На маяк» символизирует мистер Рэмзи. Мир Рэмзи существует при помощи абстрактных истин, чётких определений и раз и навсегда закреплённых сущностей — это патриархальный мир, в котором фаллос является символом уверенной, истинной самоидентичности и это не подвергается сомнению. Современное общество, как сказали бы постструктуралисты, «фаллоцентрично». Кроме того, оно, как мы уже видели, «логоцентрично», убеждено в способности своих дискурсов дать мгновенный доступ ко всей истине, к настоящей сути вещей. Жак Деррида соединил эти два термина в сложное слово «фаллоцентрический», которому приблизительно соответствует общеупотребительное слово «самоуверенный»¹⁴. С помощью этой самоуверенности те, кто владеет сексуальной и социальной властью, сохраняют то, что ими захвачено. Такому положению вещей и бросает вызов «семиотическая» проза Вулф.

Тут возникает щекотливый вопрос, часто обсуждающийся в феминистской теории литературы: существует ли специфический женский способ письма? «Семиотика» Кристевой не является *в своей основе* женской: большинство «революционных» писателей, которых она обсуждает, мужчины. Но поскольку семиотика близко связана с материнским телом и существуют сложные психоаналитические причины, по которым женщины поддерживают с ним более тесную связь, чем мужчины, можно предположить, что такое письмо в целом более типично для женщин. Некоторые феминистки

¹³ См.: MacCabe C. James Joyce and Revolution of the Word. London, 1978.

¹⁴ У Иглтона «cockshure»; словесная игра очевидна. — *Прим. перев.*

резко отвергли эту теорию, опасаясь, что она всего лишь изобретает «женскую сущность» во внекультурном смысле, и подозревая, что она, возможно, просто высокопарный вариант сексистского взгляда на «женский лепет». С моей точки зрения, ничего этого в теории Кристевой нет. Важно понять, что семиотика не является *альтернативой* символическому порядку, языком, на котором можно говорить в противовес «нормальному» дискурсу: это, скорее, процесс *внутри* наших привычных знаковых систем, нарушающий их пределы. В теории Лакана любой, кто не может полностью погрузиться в символический порядок, чтобы символизировать свой опыт через язык, становится психотиком. Семиотика может быть воспринята как некая внутренняя граница символического порядка, и в таком случае «женское» может быть понято как существование на этой границе. Женское, однажды созданное в рамках символического порядка, как и всякий гендер, и сразу отосланное к его границам, приговаривается к подчинению маскулинной силе. Женщина находится одновременно «внутри» и «за пределами» мужского общества, она является в равной степени его романтически идеализируемым членом и отверженной жертвой. Иногда она оказывается тем, что стоит между мужчиной и хаосом, а иногда сама воплощает этот хаос. Она колеблет точные категории режима, делает его четкие границы размытыми. Женщины вписаны в управляемое мужчинами общество, зафиксированы в знаке, образе, значении, но, поскольку они представляют собой «негатив» социального порядка, в них всегда есть нечто избыточное, непредставимое, то, что избегает быть отмеченным.

С этой точки зрения женское — способ существования и высказывания, который не обязательно идентифицируется с женщинами, — обозначает силу внутри общества, которая ему противостоит. И это имеет явные политические соответствия с формами женского движения. В политическом отношении теория Кристевой — о семиотической силе, которая подрывает устойчивые значения и институты, — есть некий род анархизма. И если бесконечное ниспровержение всех фиксированных структур является неадекватным действием в области политики, таковым же в теоретической сфере является положение, будто любой литературный текст, подрывающий смысл, «революционен» *в силу самого этого факта*. Понятно ведь, что текст может подрывать смысл и во имя правого иррационализма, как и вообще ни во имя чего. Доводы Кристевой опасно формалистичны и попросту карикатурны: разрушит ли чтение Малларме буржуазное государство? Она, конечно, не утверж-

дает, что так оно и будет, но уделяет слишком мало внимания политическому *содержанию* текста, историческим условиям, в которых происходит опрокидывание означаемого, условиям, в которых всё это интерпретируется и используется. Демонтаж цельного субъекта не есть сам по себе революционный жест. Кристева верно осознаёт, что буржуазный индивидуализм процветает благодаря этому фетишу, но её теория запинаясь там, где субъект расщеплён и пребывает в противоречии. Для Брехта, наоборот, снятие данных нам идентичностей через искусство неотделимо от практики производства нового типа человеческого субъекта, который будет знать не только внутренний распад, но и социальную солидарность, который будет не только испытывать удовольствия либидинального языка, но и бороться против политической несправедливости. Имплитный анархизм или либертарианство примечательных теорий Кристевой – не единственная разновидность политики, следующей из её признания, что женщины и определённые «революционные» произведения литературы радикально ставят под вопрос существующее общество, потому что они отмечают рубеж, за который оно не отважится зайти.

Между психоанализом и литературой существует простая и наглядная связь, которую стоит рассмотреть в заключение. Верно это или нет, фрейдистская теория считает фундаментальной мотивацией всего человеческого поведения избегание боли и получение наслаждения: в философии это известно как гедонизм. Причина, по которой подавляющее большинство людей читает стихи, романы и пьесы, состоит в том, что они находят это приятным. Не стоит и говорить, что в университетах на это едва обращают внимание. Общеизвестно, что в большинстве университетов сложно, потратив несколько лет на обучение литературе, всё ещё считать её источником удовольствия: многие университетские курсы построены так, чтобы не дать этому случиться, – и тот, кто всё же остаётся в состоянии получать наслаждение от чтения, может считаться или героем, или упрямым. Как мы уже убедились ранее, то, что литература является в целом приятным занятием, создавало серьёзную проблему для тех, кто впервые наделил её статусом академической «дисциплины»: казалось необходимым сделать занятия более пугающими и скучными, чтобы «английская словесность» могла быть достойна репутации уважаемого родственника классической филологии. Однако в мире за университетскими стенами люди жадно поглощают любовные, детективные, исторические романы без всякой мысли о том, что академическая среда подобным обеспокоена.

Симптомом этой курьёзной ситуации является следующее: слово «удовольствие» содержит намёк на пошлость, и, само собой, оно менее серьёзно, чем слово «серьёзность». То, что мы находим стихи чрезвычайно приятными, кажется менее подобающим критическим замечанием, чем утверждение, что они имеют большую моральную глубину. Ведь сложно не почувствовать: комедия поверхностнее трагедии. Между пуританами из Кембриджа, которые сурово высказываются о «моральной серьёзности», и аристократами из Оксфорда, которые находят Джордж Элиот¹⁵ «забавной», едва ли найдётся место для более адекватной теории удовольствия. Но психоанализ, помимо прочего, ошестинившись интеллектуальным оружием, выполняет и такую роль: он изучает вещи фундаментальные, а именно — что люди находят приятным, а что нет, как они могут облегчить свои страдания и сделаться счастливее? Коль скоро фрейдизм — наука, занимающаяся беспристрастным анализом психических сил, это и учение, преданное идее освобождения человека от того, что не даёт ему получать удовлетворение и хорошо себя чувствовать. Это теория на службе у социальных перемен, и в этом смысле она имеет параллели с радикальной политикой. Она осознаёт, что удовольствие и неудовлетворённость суть крайне сложные проблемы, — в отличие от традиционной литературной критики, считающей личную склонность или неприязнь просто делом «вкуса», который невозможно более анализировать. Для традиционной критики утверждение, что стихи приносят удовольствие, будет последней точкой в споре, для критики другого рода с этого утверждения спор лишь начинается.

Я вовсе не утверждаю, что только психоанализ может дать ключ к решению проблем литературной ценности и наслаждения. Конкретные фрагменты языка нравятся нам или не нравятся не только благодаря тому, что на нас воздействует бессознательная игра влечений, но и благодаря осознанным убеждениям и пристрастиям, которые мы разделяем. Меж этими двумя областями сложные взаимоотношения, которые необходимо показать в детальном исследовании отдельного литературного текста¹⁶. Проблема литературной ценности и наслаждения лежит в некой точке соединения

¹⁵ Элиот, Джордж (мужской псевдоним Мэри Энн Эванс, 1819–1880) — английская писательница и переводчик, одна из представительниц викторианской литературы, о которой Иглтон говорит в первой главе. — *Прим. перев.*

¹⁶ См.: Eagleton T. Poetry, Pleasure and Politics: Yeats's "Easter 1916" // Formations. 1984.

психоанализа, лингвистики и идеологии, и до сих пор в этой сфере сделано слишком мало. Однако мы знаем достаточно, чтобы подозревать, что можно гораздо более чётко, чем полагает традиционная критика, объяснить, почему кто-то получает удовольствие от определённых словесных композиций.

Ещё более важно, что теперь возможно — благодаря более полному пониманию удовольствия и неприятия, которое вызывает у читателя литература, — скромно, но решительно осветить всё более насущные проблемы счастья и страдания. Одна из самых значимых традиций, проистекающих из исследований самого Фрейда, весьма далека от забот Лакана: это форма политико-психоаналитической работы, занимающаяся вопросом воздействия счастья на общество в целом. Известна выдающаяся деятельность в этом направлении немецкого психоаналитика Вильгельма Райха и исследования Герберта Маркузе, а также других членов так называемой Франкфуртской школы социальных исследований¹⁷. Мы живем в обществе, которое, с одной стороны, заставляет нас искать немедленного удовлетворения, с другой стороны, навязывает целым массам людей бесконечную его отсрочку. Сферы экономической, политической и культурной жизни «эротизируются», заполняются соблазнительными товарами и ослепительными образами, в то время как сексуальные отношения между мужчинами и женщинами становятся всё более болезненными и рваными. Агрессия в таком обществе — это не только нечто вроде детского соперничества: она перерастает в возможность ядерного самоуничтожения, а влечение к смерти легитимировано в форме военных стратегий. Садистское удовлетворение власти сочетается с мазохистской конформизмом безвластных масс. В таких условиях название работы Фрейда «Психопатология обывденной жизни» приобретает новое, зловещее значение. Причина, по которой нам необходимо изучать динамику удовольствия и страдания, в том, что нужно знать, сколько подавления и отсрочек удовлетворения общество сможет вынести; как желание

¹⁷ См.: Райх В. Психология масс и фашизм. СПб.: Университетская книга, 1997 или другие издания; Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: исследование идеологии развитого индустриального общества. М.: АСТ, 2002 или другие издания; Адорно Т. Авторитарная личность. М.: Серебряные нити, 2001. Анализ взглядов Адорно и Франкфуртской школы дан в следующих работах: Jay M. *The Dialectical Imagination*. Boston, 1973; Rose G. *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor Adorno*. London, 1978; Buck-Morss S. *The Origin of Negative Dialectic*. Hassocks, 1977.

переключается с целей, приносящих пользу, на другие цели, опошляющие и низводящие его; почему мужчины и женщины с готовностью сносят давление и унижение, в какой точке подобное подчинение перестаёт работать. Из психоанализа мы можем узнать не только почему люди предпочитают Джона Китса Ли Ханту¹⁸ — мы можем узнать также о сути «культуры, оставляющей столь большое число участников неудовлетворенными и толкающей их на бунт», которая поэтому «не имеет перспектив на длительное существование и не заслуживает его».

¹⁸ Хант, Джеймс Генри Ли (1784–1859) — английский писатель, поэт, критик; друг и издатель Китса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ПОЛИТИЧЕСКАЯ КРИТИКА

На протяжении книги мы рассмотрели некоторые проблемы теории литературы. Но самый важный вопрос остался пока без ответа. Каков *смысл* теории литературы? Почему она нас так волнует? Разве нет в мире более весомых вопросов, чем коды, означаемые и читающие субъекты?

Давайте просто рассмотрим один подобный вопрос. Предполагается, что в мире есть более 60 тыс. ядерных боеголовок, многие из которых имеют мощность в тысячи раз большую, чем бомба, уничтожившая Хиросиму. Вероятность того, что это оружие будет использовано в течение нашей жизни, неуклонно растёт. Приблизительная стоимость этого оружия составляет 500 млрд долларов в год, или 1,3 млрд долларов в день. Пять процентов от этой суммы — 25 млрд долларов — могли бы коренным образом решить проблемы бедствующего «третьего мира». Человек, убеждённый, что теория литературы важнее такого рода вещей, без сомнения, считался бы несколько странным, но, скорее всего, не более странным, чем те, кто утверждает, будто эти две темы могут быть как-то связаны. Как международная политика соотносится с теорией литературы? Для чего нужно с таким упорством втягивать литературу в вопросы политики?

В действительности, нет нужды втягивать политику в литературную теорию: как и в случае южноафриканского спорта¹, она была тут с самого начала. Под политикой я подразумеваю всего лишь способ совместной организации нашей общественной жизни и властные отношения, которые он предполагает, и в этой книге я попытался показать, что история современной литературной теории является частью политической и идеологической истории нашей эпохи. От Перси Биши Шелли до Нормана Н. Холланда теория литературы была неразрывно связана с политическими убеждениями.

¹ В ЮАР времен апартеида сегрегационная политика осуществлялась также и в спорте. — *Прим. перев.*

ми и идеологическими ценностями. Фактически, теория литературы является скорее определённой перспективой, взглядом на современную историю, нежели объектом интеллектуальных поисков. Это не должно нас удивлять. Потому что любая теория, связанная со смыслами, ценностями, языком, чувствами и опытом, будет неизбежно вовлечена в более широкий круг мнений о природе человека и общества, проблемах власти и сексуальности, интерпретациях предыдущей истории, версиях настоящего и надеждах на будущее. Не следует *сожалеть* о том, что так сложилось — и *обвинять* теорию литературы в том, что она повлияла на эти темы, в отличие от «чистой» теории литературы, которая могла бы быть от них свободна. «Чистая» литературная теория является академическим мифом: некоторые из такого рода теорий, что мы рассмотрели в этой книге, наиболее явно демонстрируют собственную идеологичность в своих попытках игнорировать как историю, так и политику. Различные литературные теории упрекают не за их обращение к политике, но за то, что это обращение происходит скрыто или бессознательно — за слепоту, с которой они наделяют «техническими», «самоочевидными», «научными» или «универсальными» теории истины, в которых даже при небольших мыслительных усилиях можно обнаружить влияние и поддержку конкретных интересов конкретных групп людей в конкретное время. Название этого раздела — «Заключение: политическая критика» — вовсе не должно значить: «Наконец-то мы добрались до политической альтернативы»; оно подразумевает следующее: «В заключение мы можем сказать, что вся рассмотренная нами теория литературы была политической».

Но дело не только в том, что причины такой предубеждённости против политики скрыты или бессознательны. Иногда, как в случае Мэтью Арнольда, это действительно не осознавалось, а иногда, как в случае Томаса Элиота, было, несомненно, скрытым, но не бессознательным. То, что теория литературы политична, не является предосудительным, как и то, что мы часто заблуждаемся, когда забываем о её политичности. Вызывает протест сама природа этой политики. Возражение может быть кратко сформулировано так: большинство литературных теорий, обрисованных в книге, скорее укрепляли властную систему, некоторые сегодняшние последствия которой я описал, чем противостояли ей. Этим я не хочу сказать, что Мэтью Арнольд поддерживал ядерное оружие или что не так уж много теоретиков литературы возражают против системы, в которой доходы одних растут благодаря вооружению, в то вре-

мя как другие влачат на улицах полуголодное существование. Я не верю, что многих теоретиков литературы и критиков — а возможно, и большинство из них — не волнует мир, в котором из-за колониальной эксплуатации экономика некоторых стран остаётся отсталой и односторонне развитой, всё ещё отдающей дань западному капитализму, будучи парализована выплатами по долгам, — или что все теоретики литературы одобряют в целом такое общество, как наше, в котором громадное богатство остается сконцентрированным в руках крошечного меньшинства, в то время как учреждения образования, здравоохранения, культуры и отдыха остаются для подавляющего большинства недоступными. Критики просто не рассматривают теорию литературы как релевантную подобным вещам. На мой взгляд, как я уже объяснил, теория литературы обладает большой важностью для политической системы: она помогает, осознанно или нет, поддерживать и усиливать её влияние.

Литература, говорят нам, крайне важна для понимания жизненных ситуаций, в которых оказываются мужчины и женщины: она скорее конкретна, чем абстрактна, показывает жизнь во всём её богатом разнообразии и отвергает бесплодные умозрительные вопросы ради возможности почувствовать вкус самой жизни. При этом история современной теории литературы парадоксальным образом является повествованием о бегстве от этой жизни в бесконечный ряд альтернатив: искусство ради искусства, естественное общество, вечные истины, воображение, структура человеческого сознания, миф, язык и так далее. Такое бегство от реальной истории отчасти объясняется тем, что оно — реакция на устаревшую критику, исторический редукционизм, господствовавший в XIX веке. Но экстремизм этой реакции был, тем не менее, поразителен. Это именно *экстремистская* теория литературы: упрямое, одержимое, бесконечно изобретательное избегание социальных или исторических реалий, которое более всего поражает изучающего соответствующие источники, — хотя обычно термин «экстремизм» используют как раз по отношению к тем, кто привлекает внимание к роли литературы в современной жизни. Но даже в попытке избегания современных идеологий теория литературы обнаруживает частое бессознательное соучастие в некоторых из них, выдавая своё аристократическое высокомерие, сексизм или индивидуализм в самом «эстетическом» или «неполитическом» языке, который она находит естественным для использования в литературном тексте. Она предполагает, что в центре мира находится созерцательный индивидуум, склонившийся над книгой в попытке прикоснуться к опы-

ту, истине, реальности, истории и традиции. Другие вещи, конечно, также важны — этот индивидуум связан личными отношениями с другими, и мы всегда есть нечто большее, чем просто читатели, — но бросается в глаза то, как часто подобное индивидуальное сознание, замкнутое в маленьком круге своих отношений, становится вдруг критерием для всех остальных. Чем далее мы отходим от внутренне богатой личной жизни, высшим проявлением коей является чтение литературы, тем более однообразным, механистичным и внеличным становится существование. В сфере литературы этот подход эквивалентен частнособственническому индивидуализму в социальной сфере, хотя первый содрогнулся бы при виде второго: он отражает ценности политической системы, которая подчиняет социальную реальность человеческой жизни одиночному, индивидуальному предприятию.

Я начал эту книгу с утверждения, что литературы не существует. Как, в таком случае, может существовать теория литературы? Есть два привычных способа, которыми любая теория может обеспечить себе определённый успех и самобытность. Она может определить себя либо в терминах конкретных *методов* исследования, либо в терминах конкретного *объекта*, которым она занимается. Любая попытка определить теорию литературы в терминах чётко сформулированного метода обречена на провал. Предполагается, что теория литературы отражает суть литературы и литературной критики. Но задумайтесь над тем, как много методов включает литературная критика. Вы можете обсудить, каким вялым астматиком был поэт в детстве, исследовать своеобразие его синтаксиса, вы можете обнаружить шуршание шёлка в повторении звука [ш], открыть феноменологию чтения, установить связь между литературным произведением и состоянием классовой борьбы или выяснить, как много экземпляров текста было продано. Эти методы в целом не имеют между собой ничего общего. В действительности, у них больше общего с другими дисциплинами — лингвистикой, историей, социологией и так далее, — чем друг с другом. Итак, если мы говорим о методологии, то литературная критика беспредметна. Если же теория литературы является разновидностью «метакритики», критического размышления над критикой, то вновь получается, что она беспредметна.

Значит, залог единства литературоведения нужно искать где-то ещё. Возможно, литературная критика и теория литературы подразумевают просто любую разновидность речи (конечно, определённого уровня «компетентности») об объекте, называемом лите-

ратурой. Возможно, объект, а не метод ограничивает и определяет этот дискурс. Пока объект остаётся относительно устойчивым, мы можем равномерно двигаться от биографических методов к мифологическим и семиотическим и при этом каждый раз знать, где мы находимся. Но, как я утверждал во «Введении», литература не настолько устойчива. Единство объекта так же иллюзорно, как и единство метода. «Литература, — как однажды заметил Ролан Барт, — это то, что преподаётся, вот и все».

Возможно, эта нехватка методического единства в литературоведении не должна чрезмерно нас тревожить. В конце концов, только чересчур поспешный человек дал бы точное определение географии или философии, чётко разграничил бы социологию и антропологию или моментально определил бы суть истории. Возможно, мы должны приветствовать множественность критических методов, толерантную, экуменическую позицию и радоваться нашей свободе от тирании одной-единственной процедуры. Однако до того, как погрузиться в эйфорию, нужно заметить, что это также порождает определённые проблемы. Во-первых, не все эти методы безоговорочно совместимы. Когда стремишься продемонстрировать щедрость и открытость сознания, совмещая структурализм, феноменологию и психоанализ, это может привести скорее к нервному срыву, чем к блестящей литературоведческой карьере. Тем критикам, которые демонстрируют свой плюрализм, это обычно удаётся только благодаря тому, что различные методы в их сознании не представляются такими уж различными. С другой стороны, некоторые из этих «методов» с трудом можно посчитать таковыми. Многие литературоведы не любят идею метода в целом и предпочитают работать посредством проблесков и прозрений, интуиции и неожиданного восприятия. Нам повезло, что подобное поведение ещё не взяли на вооружение врачи или авиаконструкторы, но в любом случае можно не принимать это современное отрицание метода всерьёз, так как все просветления и прозрения опираются на скрытые структуры восприятия, довольно часто такие же тяжёлые, как и любые структуралистские схемы. Следует отметить, что такая «интуитивная» критика, основанная не на «методе», а на «разумном чувствовании», не часто интуитивно улавливает, скажем, присутствие в литературе идеологических ценностей. Хотя, на её собственный взгляд, нет оснований, почему она не могла бы этого сделать. Некоторые традиционные критики придерживаются мнения, что прочие соглашались с теориями, тогда как они сами предпочитают читать литературу «непосредственно». Иными словами,

ни теоретические, ни идеологические предпочтения якобы не стоят между ними и текстом: для них нет никакой идеологии в описании мира поздней Джордж Элиот как «мудрого смирения», но если определить этот мир как мир бегства и компромисса — идеология налицо. Поэтому сложно склонить таких литературоведов к спорам об идеологических пристрастиях, так как власть идеологии над ними более всего сквозит как раз в их честной вере в «чистоту» своих прочтений. По их мнению, именно Ливис, нападавший на Мильтона, демонстрировал свою приверженность «доктрине», а не защищавший его К. С. Льюис; именно феминистские критики настаивали на соединении литературы с политикой, исследуя литературные образы гендера, а не традиционные литературоведы, политизированность коих очень ярко проявлялась через утверждение, что Кларисса у Ричардсона², в значительной степени сама несёт ответственность за собственное изнасилование.

Всё же то, что некоторые критические методы менее состоятельны, чем другие, несколько беспокоит плюралистов, верящих, что во всем есть понемногу от истины. (Такой теоретический плюрализм имеет также политическое соответствие: стремление понять точку зрения каждого довольно часто подразумевает, что сами вы находитесь «над схваткой» и пытаетесь привести конфликтующие точки зрения к консенсусу, предполагающему категорический отказ признать правду о том, что некоторые конфликты могут быть разрешены только в пользу одной из сторон. Литературная критика весьма похожа на лабораторию, в которой часть персонала сидит в белых халатах за контролирующими приборами, в то время как другая часть кидает в потолок карандаши или подбрасывает монетки. Утончённые энтузиасты-любители борются с высокомерными профессионалами, однако примерно после века существования такого «исследования английской литературы» они всё ещё не решились, в какой сфере действительно лежит их предмет. Эта дилемма является продуктом удивительной истории английской словесности, и она не может быть полностью разрешена, потому что в действительности она есть нечто гораздо большее, чем просто конфликт методов или их нехватка. Истинная причина, по которой плюралисты являются мыслителями, принимающими желаемое за действительное, состоит в том, что разногласия между различными литературными теориями или «не-теориями» являются разногласиями

² Отсылка к сюжету известного сентименталистского романа Сэмюэла Ричардсона «Кларисса, или История юной леди» (1748). — *Прим. перев.*

между конкурирующими идеологическими стратегиями, связанными с самой судьбой исследования литературы в современном обществе. Проблема теории литературы состоит в том, что она не может ни победить доминирующую идеологию позднего индустриального капитализма, ни присоединиться к ней. Либеральный гуманизм пытается сопротивляться таким идеологиям или, по крайней мере, модифицировать их своей неприязнью к технократизму и воспитанием духовной полноты во враждебном мире; определённые виды формализма и структурализма пытаются принять технократическую рациональность подобного общества, и это встраивает их в него. Нортроп Фрай и «новая критика» думали, что они успешно справились с этим синтезом, но сколько литературоведов сегодня их читает? Либеральный гуманизм выролдился в стерильную совесть буржуазного общества, успокаивающую, щепетильную и тщетную; структурализм уже в большей или меньшей степени переместился в литературный музей.

Бессилие либерального гуманизма является симптомом противоречивых по своей сути отношений между ним и современным капитализмом. Хотя он формирует часть «официальной» идеологии нынешнего общества и «гуманитарные науки» существуют для того, чтобы её воспроизводить, социальный порядок, внутри которого либеральный гуманизм существует, вообще-то, уделяет ему очень мало времени. Кого в министерстве иностранных дел или в зале заседаний совета директоров «Стандарт Ойл» волнует уникальность личности, вечные истины человеческого бытия или чувственно воспринимаемые структуры пережитого опыта? Почтительное преклонение капитализма перед искусством является явным ханжеством — за теми исключениями, когда капиталисты могут повесить картину на стену как пример выгодного вложения. До сих пор капиталистические государства направляли средства в гуманитарную область высшего образования. И хотя такие области обычно стоят первыми в очереди на безжалостное сокращение, когда капитализм вступает в очередной кризис, сомнительно, что только ханжество и страх открыться в своем истинном мещанском обличье обуславливают эту жалкую поддержку. Правда в том, что либеральный гуманизм является весьма неэффективной, но в то же время лучшей из возможных идеологий «гуманности», которые способно предложить современное буржуазное общество. «Уникальность личности» действительно важна, когда она используется для того, чтобы защитить право предпринимателя получать доход, оставляя мужчин и женщин без работы; личность должна всегда иметь «пра-

во выбора», при условии, что оно означает право купить для своего ребёнка дорогое частное образование в то время, когда другие дети лишены школьных завтраков, а женщины — права решать, хотят ли они иметь детей. «Вечные истины человеческого бытия» включают такие вещи, как свобода и демократия, суть которых якобы воплощена в нашей повседневной жизни. «Чувственно воспринимаемые структуры жизненного опыта» могут быть поняты примерно как инстинктивная реакция, зависящая скорее от привычек, предубеждений и «здорового смысла», чем от некоего неудобного «бесплодно теоретического» набора сомнительных идей. И всё же пространство для гуманитарных наук пока ещё существует, пусть даже те, кто гарантирует нашу свободу и демократию, ни во что их не ставят.

Итак, факультеты литературоведения в высших учебных заведениях являются частью идеологического аппарата современного капиталистического государства. Они не являются полностью благонадёжными институтами, так как, во-первых, гуманитарные науки вмещают множество ценностей, смыслов и традиций, не совместимых с социальными приоритетами государства и наполненных различными видами знаний и опыта, выходящими за пределы его понимания. Во-вторых, если позволить большому числу молодых людей несколько лет не заниматься ничем другим, кроме чтения книг и их обсуждения, то в определённых располагающих исторических обстоятельствах они не просто начнут ставить под сомнение некоторые из переданных им ценностей, но и станут сомневаться в том авторитете, который их внушал. Конечно, нет никакого вреда в том, что студенты ставят под сомнение транслируемые ценности: на самом деле, то, что они должны поступать именно так, входит, помимо прочего, в смысл высшего образования. Независимое мышление, критичность и разумная склонность к полемике являются элементом гуманитарного образования. Вряд ли кто-то, как я заметил ранее, будет требовать, чтобы сочинение о Чосере или Бодлере непременно приводило к заранее установленным умозаключениям. Всё, что требуется — это приемлемым образом использовать определённый язык. Получить от государства диплом, утверждающий, что вы специалист по литературоведению, — всё равно что подтвердить свою способность писать и говорить установленными способами. Именно этому учат, это проверяют и за это выдают документ, а не за то, что конкретно вы думаете и во что верите, хотя ваши мысли, естественно, ограничены самим языком. Вы можете думать что хотите и верить во что вам угодно, если только способны выразить это определённым языком. Никого особенно не каса-

ется то, что вы говорите, какую бы крайнюю, умеренную, радикальную или консервативную позицию вы ни занимали, — при условии, что это совместимо с особой формой дискурса и может быть артикулировано внутри него. Из этого следует, что существуют определённые смыслы и взгляды, которые не могут быть выражены. Иными словами, литературоведение является вопросом означающего, а не означаемого. Те, кто занимается обучением этой форме дискурса, будут точно знать, можете ли вы квалифицированно высказываться в его пределах даже после того, как забудут, что именно вы говорили.

То есть теоретики литературы, литературные критики и преподаватели не столько транслируют теории, сколько оберегают дискурс. Их задача состоит в том, чтобы поддерживать этот дискурс, расширять и усложнять его, когда это необходимо, защищать от иных форм дискурса, посвящать неофитов и определять, насколько успешно они им овладели. Сам дискурс не обладает конкретным означаемым, хотя из этого вовсе не следует, что он не воплощает определённые послышки: перед нами сеть означающих, которая может охватить всё поле смыслов, объектов и практик. Конкретные примеры письма выбираются на основании их большей приверженности данному дискурсу по сравнению с остальными: именно их мы знаем как «литературу» или «литературный канон». Весьма иронично, что этот канон обычно рассматривается как беспристрастно установленный, а иногда даже вечный и неизменный, хотя дискурс литературы не обладает никаким означаемым и может, если пожелает, проявить внимание, в большей или меньшей степени, к любой разновидности письма. Некоторые из самых горячих защитников канона время от времени демонстрируют, как можно заставить дискурс обращаться с «нелитературным» письмом. Действительно, литературоведение очень смущает, что оно определило для себя особый объект — литературу, будучи набором дискурсивных техник, которым нет нужды останавливаться только на этом объекте. Если вы не найдёте, чем заняться на вечеринке, вы всегда можете попытаться критически её проанализировать, поговорить о её стиле и жанре, выделить оттенки значения или формализовать знаковые системы. Такой «текст» может оказаться столь же насыщенным, как и канонические произведения, и его критический разбор будет почти так же оригинален, как разборы Шекспира. Так что либо литературоведение признаёт: оно может разбирать вечеринки так же, как и Шекспира — что грозит ему опасностью потери самоидентификации и объекта, — либо ему придётся

согласиться с тем, что вечеринки могут быть интересно проанализированы только в том случае, если мы назовём этот анализ как-то по-другому: этнометодология или, как вариант, герменевтическая феноменология. Литературоведение имеет дело с литературой, потому что это более высоко оценивается и более щедро вознаграждается, чем занятие любым другим текстом, которым критический дискурс может оперировать. Неудобство этого притязания в том, что оно явно недостоверно: многие фильмы и философские произведения являются гораздо более ценными, чем большинство из того, что включено в «литературный канон». Нельзя сказать, что они ценны по-другому: они вполне могут быть ценными в том смысле, в котором этот термин определяется литературной критикой. Их исключение из объектов исследования исходит не из того, что они «непослушны» дискурсу: это вопрос произвольности властных полномочий института литературы.

Другая причина, по которой литературная критика не может определить собственные границы исследования конкретных произведений, обращаясь к их «ценности», состоит в том, что критика является частью института литературы, который прежде всего сам определяет их ценность. Это не значит, что только вечеринки нуждаются в том, чтобы быть превращёнными в объекты, стоящие литературного исследования, через определённые трактовки: Шекспир нуждается в том же самом. Шекспир не потому великий писатель, что он удачно оказался под рукой института литературы. Он является великим писателем благодаря тому, что институт объявил его таковым. Из вышесказанного не следует, что он не является «по-настоящему» великим писателем — это лишь вопрос того, что люди о нём думают, потому что не существует такой вещи, как «истинное» величие литературы или «истинное» что бы то ни было литературы, независимое от способов, которыми обрабатывается данная манера письма внутри специфических форм социальной и институциональной жизни. Число способов обсуждения Шекспира бесконечно, но не все они считаются литературной критикой. Возможно, сам Шекспир, его друзья и актёры не обсуждали его пьесы так, как обсуждает их нечто, рассматриваемое нами в качестве литературоведением. Возможно, некоторые из самых интересных утверждений, которые можно сделать о драме Шекспира, также не посчитали бы принадлежащими литературной критике. Литературная критика отбирает, обрабатывает, указывает на недостатки и переписывает тексты в зависимости от конкретных норм института «литературы» — норм, спорных в любое время и всегда исторически

изменчивых. Хотя я сказал, что критический дискурс не обладает определённым означаемым, естественно, существует огромное количество способов говорить о литературе, которые он не включает, и огромное количество дискурсивных ходов и стратегий, отвергнутых как непродуктивный, запрещённый, некритический вздор. Явная щедрость дискурса на уровне означаемого сравнима только с его сектантской нетерпимостью на уровне означающего. Так сказать, «местные диалекты» дискурса допускаются и иногда даже оказываются терпимыми, но вместе в тем они не должны звучать как другой язык. Говорить на другом языке — значит самым острым образом осознавать, что критический дискурс является властью. Быть внутри дискурса — значит быть слепым к этой власти, так как что может быть более естественным и ни к чему не обязывающим, чем разговор на собственном языке?

Власть критического дискурса распространяется на несколько уровней. Это власть «контролирующего» языка — власть определять, какие конкретно высказывания недопустимы по причине их несоответствия тому, что приемлемо говорить. Это власть, контролирующая само письмо, относя его к «литературе» или «не литературе», вечно великому или преходяще популярному. Это власть авторитета, противопоставленного остальным, — властные отношения между теми, кто определяет и представляет дискурс, и теми, кто выборочно в него допускается. Это власть выдавать или не выдавать диплом тем, чьё умение хорошо или плохо использовать дискурс подвергается оценке. Наконец, это вопрос властных отношений между академическим институтом литературы, где всё это происходит, и ключевыми властными интересами общества в целом, чьи идеологические нужды будут обслуживаться и чьи кадры будут воспроизводиться через сохранность и контролируемое распространение дискурса.

Я предположил, что теоретически безграничная растяжимость критического дискурса, его произвольная привязка только к «литературе» суть или должны быть источниками беспокойства для хранителей канона. Объекты критики, как фрейдистские влечения, являются в определённом смысле случайными и взаимозаменяемыми. Как ни странно, критика осознала этот факт, только лишь ощутив, что у её собственного либерального гуманизма кончился запал; тогда она обратилась за помощью к более претенциозным или строгим критическим методам. Она думала, что, добавив суждению щепотку исторического анализа тут или проглатывая не вызывающую привыкания дозу структурализма там, она сможет разработать но-

вые, чуждые для неё подходы, чтобы восполнить свой убывающий духовный капитал. Ботинок, однако, оказался надет не на ту ногу. Если невозможно заниматься историческим анализом литературы без того, чтобы осознать, что сама литература исторически является недавним изобретением, то невозможно и применять структуралистские схемы к «Потерянному раю» без признания, что те же самые схемы могут быть применены к «Дэйли Миррор». Поэтому критика может поддерживать себя, только рискуя потерять собственный объект; перед ней незавидный выбор между виселицей и удавкой. Если теория литературы слишком долго искусственно поддерживает собственную применимость, она пресекает своё право на существование.

Я бы сказал, что это лучшее, что она может сделать. Следующий логический ход в процессе, который начался с осознания того, что литература является иллюзией, — осознать, что теория литературы также является иллюзией. Конечно, это иллюзия не в том смысле, что я выдумал тех учёных, которых обсуждал в этой книге: Нортроп Фрай действительно существовал, как и Ф. Р. Ливис. Это иллюзия, прежде всего, потому, что теория литературы, как, я надеюсь, мне удалось показать, есть на самом деле лишь ветвь общественной идеологии, без всякой идентичности и цельности, которые отделяли бы её от философии, лингвистики, психологии, культурологии или социологии. Во-вторых, в смысле осознания самой себя — в попытках уцепиться за объект «литература», — её также не существует. Можно сделать вывод, что эта книга скорее не введение, а некролог и что мы завершаем её похоронами объекта, который пытались извлечь на свет божий.

Иными словами, мой замысел состоял не в том, чтобы противопоставить теории литературы, критически разобранные в этой книге, моей собственной теории, которая могла бы быть более политически приемлемой. Читатель, предвкушающий сейчас встречу с марксистской теорией, явно не читал эту книгу с должным вниманием. Действительно, существуют марксистские и феминистские теории литературы, с моей точки зрения, более ценные, чем любая из обсуждавшихся здесь. Но цель этой книги, главным образом, не в этом. А вот в чем: либо возможно говорить о «теории литературы», не увековечивая иллюзии, будто литература существует как особый, отделённый от остальных объект познания, либо — не выводить практических следствий из того факта, что теория литературы может обсуждать Боба Дилана на том же основании, что и Джона Мильтона. На мой взгляд, наиболее плодотворно пони-

мать «литературу» как название, которое люди время от времени по различным причинам дают определённым разновидностям письма в поле, которое Мишель Фуко назвал «дискурсивными практиками», и если что-то и должно быть объектом изучения, то это, скорее, всё поле практик, чем то, что иногда довольно смутно обозначают как «литературу». Я противопоставляю теориям, изложенным в книге, не теорию *литературы*, но другой тип дискурса (называют ли его «культурой», «практиками означивания» или как-то ещё, не столь важно), включающий объекты («литература»), с которыми имеют дело другие теории, при этом трансформируя их, придавая более широкий контекст.

Но не расширяет ли это границы литературы то того предела, за которым теряется любая конкретика? Не столкнётся ли «теория дискурса» с теми же самыми проблемами методологии и поиска объекта изучения, которые мы уже видели на примере литературоведения? В конце концов, существует огромное количество дискурсов и огромное количество способов их изучения. Специфика той разновидности исследования, которую я подразумеваю, будет, однако, касаться *влияния*, оказываемого дискурсами, и того, как они его оказывают. Чтение учебника по зоологии с целью найти информацию о жирафах является частью изучения зоологии, но читать его, чтобы посмотреть, как структурирован и организован его дискурс, исследовать, какое влияние имеют формы и приёмы на конкретных читателей в определённых ситуациях — это уже иная деятельность. Перед нами, возможно, старейшая в мире форма «литературной критики», известная как риторика. Риторика, бывшая общепризнанной формой критического анализа от античного общества до XIX века, проверяла способы, которыми конструируется дискурс, для того, чтобы достичь определённых результатов. Её не волновало, были ли исследуемые объекты частью речи или письма, поэзии или философии, художественной литературы или историографии: её горизонтом было не что иное, как всё поле дискурсивных практик во всём обществе, и она с особым интересом обращалась к таким практикам как формам власти или убеждения. Это не значит, что она игнорировала оценку дискурсов, так как последняя часто могла иметь решающее значение для эффекта, который такие практики оказывают на читателей или слушателей. Риторика на высшей стадии своего развития не относилась ни к «гуманизму», интуитивно связанному с человеческим опытом языка, ни к «формализму», занимающемуся просто анализом лингвистических приёмов. Она рассматривала такие приёмы

в рамках конкретного действия — как имеющие значение для выступления в суде, для убеждений, призывов и так далее, — в рамках человеческой реакции на дискурс внутри лингвистических структур и в ситуациях, в которых они функционируют. Она смотрела на письмо и говорение не просто как на текстовые объекты, которые должны быть эстетически рассмотрены или бесконечно деконструированы, но как на форму *деятельности*, не отделимую от широких социальных отношений между писателями и читателями, ораторами и аудиторией, а также как на большую сферу неясного, лежащую за пределами социальных целей и обстоятельств, в которую они были включены³.

Как и все лучшие радикальные позиции, моя позиция вполне традиционалистская. Я хочу призвать литературную критику вернуться от некоторых модных, недавно изобретённых способов мышления, которыми она соблазнилась — «литература» как особый привилегированный объект, «эстетическое» как отдельная форма общественного порядка и так далее, — на древние тропы, в своё время ею покинутые. Несмотря на то что мой взгляд так реакционен, я вовсе не имею в виду, что мы должны возродить всю совокупность древних риторических терминов и заменить ею язык современной критики. В этом нет нужды, ведь есть достаточно концепций, содержащихся в теориях литературы, описанных в этой книге, чтобы позволить нам начать. Риторика, или дискурсивная теория, разделяет интерес к формальным приёмам языка, свойственный формализму, структурализму и семиотике, но, как и теория восприятия, также касается действия этих приёмов в момент «потребления». Её поглощённость дискурсом как формой власти и желания может многое перенять от деконструкции и теории психоанализа, а её вера в то, что дискурс вполне может быть «очеловечен», разделяется либеральным гуманизмом. То, что «теория литературы» является иллюзией, не значит, что мы не можем найти в ней множество ценных концепций для различных дискурсивных практик.

Конечно, были причины, по которым риторика обеспокоилась анализом дискурсов. Анализом не из-за самого факта их существования, подобно тому как большинство форм литературной критики сегодня рассматривают литературу просто ради неё самой. Риторика хотела найти самые действенные способы выступления, убеждения и спора, и риторы изучали такие приёмы в языке дру-

³ См. мою работу Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism. London, 1981. Раздел 2. Глава 2. «A Small History of Rhetoric».

гих людей, чтобы затем наиболее продуктивно использовать в собственном. Это была, как бы мы сейчас сказали, «творческая» деятельность в той же мере, как и «критическая»: слово «риторика» одинаково распространяется на практику эффективного дискурса, и на науку о нём. Точно так же должна существовать причина, по которой мы считаем важным развитие форм обучения, которые бы рассматривали различные знаковые системы и практики обозначения в нашем собственном обществе — всё, начиная от «Моби Дика» до «Маллет-шоу», от Драйдена и Ж.-Л. Годара до изображения женщин в рекламных объявлениях и риторических техниках правительственных сообщений. Любая теория и знание, как я уже заметил, «корыстны» в том смысле, что вы всегда можете спросить, почему кого-то должно волновать в первую очередь именно их развитие. Бросающаяся в глаза слабость большинства работ по структуралистской и формалистской критике состоит в том, что они не могут ответить на этот вопрос. Структуралист исследует знаковые системы просто потому, что они есть, или, если это кажется несостоятельным, устремляется к некоторому обоснованию: изучение наших методов создания смысла даст нам больше знаний о нас самих. Этот подход не особенно отличается от стандартного подхода либеральных гуманистов. Наоборот, сила либерального гуманизма состоит в том, что он может сказать, почему стоит иметь дело с литературой. Его ответ, как мы увидели, таков: потому, что это делает нас лучше. Но в этом же и слабое место либерального гуманизма.

Однако либеральный гуманизм слаб не потому, что он верит, будто литература может преобразить нас. Он слаб потому, что обычно грубо переоценивает эту преобразующую силу, рассматривает её изолированно от любого социального контекста и может сформулировать, что значит «сделать людей лучше», только лишь в узких и абстрактных рамках. Вне эти рамок находится следующее: быть личностью в западном обществе конца XX века — значит испытывать определённые ограничения и, в некотором смысле, нести ответственность за те политические условия, с обрисовки которых я начал это заключение. Либеральный гуманизм является идеологией мещанской морали, ограниченной на практике многими межличностными вопросами. Эта идеология лучше работает в вопросах нарушения супружеской верности, чем в вопросах применения оружия, и её высокая оценка свободы, демократии и прав личности просто недостаточно конкретна. Например, она смотрит на демократию как на абстрактный ящик для бюллетеней, а не как на живую практическую демократию, которая также могла бы ка-

саться деятельности Министерства иностранных дел и «Стандарт Ойл». Её взгляд на личную свободу также абстрактен: ведь свобода каждой конкретной личности ущербна и паразитарна, пока она основана на тщетном труде и эксплуатации других. Литература может протестовать против такого положения дел или нет, но только благодаря ему она может занять своё ведущее место в обществе. По словам немецкого критика Вальтера Беньямина, «нет такого документа культуры, который не был бы одновременно документом варварства»⁴. Социалисты — это те, кто желает применить полно, конкретно, практически содержание абстрактных понятий свободы и демократии, под которыми подписывается либеральный гуманизм, принимая их на веру только тогда, когда они становятся «отчетливо конкретными». По этой причине многие западные социалисты обеспокоены либеральным взглядом на тирании Восточной Европы: им кажется, что они заходят недостаточно далеко: ведь чтобы свергнуть тирании, мало одной лишь свободы слова, нужна революция рабочего класса против государства.

Таким образом, смысл слов «улучшение человека» должен быть скорее конкретным и практическим — то есть касающимся политической ситуации в целом, — чем ограниченной абстракцией, связанной только с непосредственными межличностными отношениями, оторванными от конкретного целого. Он должен быть политическим вопросом, а не «моральным» доводом: то есть быть *подлинно* моральным доводом, учитывающим отношения между индивидуальными характеристиками и оценками и всеми нашими материальными условиями существования. Политический довод не является альтернативой моральной озабоченности — он и есть эта озабоченность, принятая всерьёз со всеми её скрытыми значениями. Но либеральные гуманисты правы в том, что существует характерная особенность изучения литературы и что эта особенность относится не только к литературе. Они обсуждают (хотя такая формулировка была бы очень грубой для их ушей), есть ли *польза* от литературы. Мало слов более оскорбительных для ушей литерату-

⁴ См.: Benjamin W. Eduard Fuchs, Collector and Historian // Benjamin W. One-Way Street and Other Writings. London, 1979. P. 359. В рус. пер. см.: Беньямин В. О понимании истории // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 231: «Они [блага культуры] не существуют как документы культуры, которые не были бы одновременно документами варварства». В текст «О понимании истории» Беньямин поместил фрагменты работы «Эдуард Фукс, коллекционер и историк». — *Прим. перев.*

роведов, чем слово «польза», намекающее, будто литература есть нечто вроде скрепки или фена. Романтическая оппозиция утилитарной идеологии капитализма сделала «пользу» бесполезным словом: для эстетов великолепие искусства — в его крайней бесполезности. Лишь немногие из нас сегодня готовы подписаться под этим: любое чтение произведения является в некотором смысле его использованием. Мы можем не использовать роман «Моби Дик» для того, чтобы узнать о том, как охотиться на китов, но всё равно — мы «что-то в нём находим». Любая теория литературы предполагает определённую пользу от литературы, даже от знания, что в тексте нет никакой пользы. Либерально-гуманистическое литературоведение не ошибается относительно использования литературы, оно обманывает себя на этот счёт. Дальше она применяет для формулирования определённых моральных оценок такую позицию, которая (как, я надеюсь, мне удалось показать) является фактически неотделимой от определённых идеологий и в конечном счёте предполагает определённые формы политики. Это не значит, что такая критика читает тексты «отстранённо», а затем ставит прочитанное на службу своим ценностям. Как раз ценности и управляют самым конкретным процессом чтения, сообщают, какой смысл критики создают на базе изучаемого ими произведения. Я не собираюсь приводить доводы в пользу «политической критики», которая читала бы тексты в свете определённых ценностей, соотносящихся с политическими взглядами и действиями; любая критика поступает именно так. Мысль в том, что «неполитические» формы критики являются мифом, тем более эффективно способствующим определённому политическому использованию литературы. Различие между «политической» и «неполитической» критикой является просто различием между премьер-министром и монархом: последний достигает определённых политических целей, притворяясь, будто не в том его замысел, в то время как первый делает то же самое ничтоже сумняшеся. Всегда лучше быть честным в таком деле. Различие между традиционным критиком, говорящим о «переживании хаоса» у Джозефа Конрада или Вирджинии Вулф, и феминистским критиком, исследующим образ гендера у этих авторов, состоит не в различии между неполитической и политической критикой. Перед нами различие между разными формами политики — между теми, кто присоединяется к теории, согласно которой история, общество и действительность в целом являются обрывочными, произвольными и бесцельными, и теми, кто уделяет внимание альтернативным взглядам на способы существования мира. Нельзя

разрешить вопрос, чья политика предпочтительнее, в терминах литературной критики. Просто приходится спорить о политике. Это не вопрос о том, должна ли «литература» соотноситься с «историей»: это вопрос различного прочтения самой истории.

Феминистский критик изучает представления о гендере не просто потому, что верит, будто это поддержит её политические цели. Она верит, что гендер и пол являются центральными темами литературы и иных видов дискурса и что любое критическое мнение, которое замалчивает связанные с этим проблемы, будет неполным. Социалистический критик точно так же рассматривает литературу в терминах идеологии или классовой борьбы не просто потому, что это соответствует его или её собственным политическим интересам, произвольно распространённым на литературное произведение. Нет, он или она понимают, что здесь речь идёт о самой истории, и, коль скоро литература является историческим феноменом, речь идёт и о литературе. Было бы странно, если бы феминистский или социалистический критик считали вопросы анализа пола или класса лишь предметом академического интереса, поиском мнения о литературе, удовлетворительного с их позиций. Иначе зачем это делать? Либеральные критики не просто желают наиболее полной оценки литературы — они жаждут обсуждать литературу так, чтобы углубить, обогатить и расширить нашу жизненную практику. Феминистские и социалистические критики сходятся с ними в этом: они лишь хотят обратить внимание на то, что такое обогащение и углубление влечёт за собой трансформацию общества, разделённого на классы или на гендеры. Они хотели бы, чтобы либеральный гуманист сделал все выводы из её или его позиции. Если либеральный гуманист не согласен, то его довод будет именно политическим, а не касаться того, «извлекают ли пользу» из литературы.

Ранее я утверждал, что любая попытка определить исследование литературы как через её метод, так и через её объект, обречена на провал. Но сейчас мы начали обсуждать иной способ представить, что отличает одну разновидность дискурса от другой, и этот способ является не онтологическим или методологическим, а *стратегическим*. Это значит, что вопрос, которым мы задаёмся в первую очередь, не «что за объект перед нами» или «как мы должны к нему подходить», а «почему он должен нас заинтересовать». Либеральный ответ на этот вопрос, как я предположил, является весьма здравым и при этом, совершенно бесполезным. Давайте попытаемся слегка его конкретизировать, задав дополнительный вопрос: как предложенное мною возвращение к риторике (хотя она может

с тем же успехом быть названа «теорией дискурса», «культурными исследованиями» или как-то ещё) могло бы способствовать тому, чтобы «сделать нас лучше». Дискурсы, знаковые системы и символические практики всех разновидностей, от фильма и телевидения до художественной литературы и языка естественной науки, оказывают влияние, придают формы сознанию и бессознательному — и всё это близко соотносится с сохранением или изменением нашей властной системы. И поэтому они тесно связаны с вопросом: что это значит — быть личностью? Таким образом, «идеологию» можно взять, чтобы показать, ни много ни мало, саму эту связь — цепь или звено между дискурсом и властью. Как только мы это увидели, вопрос теории и метода может быть рассмотрен в новом свете. Постановка этого вопроса берёт своё начало не от определённых теоретических или методологических проблем, но от того, что мы хотим *делать*, и последующего понимания, какие методы и теории лучше помогут достигнуть цели. Выбор стратегии не предопределяет, какие методы и объекты исследования более ценны. Куда бы ни заходили объекты исследования сами по себе, то, что вы решите рассмотреть, очень сильно зависит от практической ситуации. Может казаться, что лучше присмотреться к «Королю Лиру» или Прусту, а то и к детским телевизионным программам, к популярным романам или к авангардным фильмам. Радикальный критик довольно либерален в этом вопросе: он отвергает догматизм, согласно которому Пруст всегда предпочтительнее для исследования, чем телевизионная реклама. Всё зависит от того, что и в какой ситуации вы пытаетесь сделать. Радикальные критики также открыты для вопросов теории и метода: они стремятся быть плюралистами в этом отношении. Любой метод или теория, которые способствуют стратегической цели человеческого освобождения, «улучшения» людей через социалистическое изменение общества, являются допустимыми. Структурализм, семиотика, психоанализ, теория восприятия и так далее — все эти подходы, как и любые другие, обладают своим ценным восприятием, которое может быть взято на вооружение. Однако не все литературные теории подходят для стратегических целей, о которых идёт речь: в этой книге были рассмотрены некоторые из тех, которые кажутся мне совсем не способными на это. То, что вы отбираете и исключаете теоретически, зависит, главным образом, от того, что вы пытаетесь сделать с практической точки зрения. Но проблемой литературоведения до сих пор остаётся то, что оно совершенно не желает осознавать этого факта. В любом академическом исследовании отбираются объекты и ме-

тоды, которые считаются самыми важными, и оценка этой важности обусловлена рамками авторитета, глубоко укоренённого в практических формах общественной жизни. Радикальные критики ничем не отличаются в этом отношении — разве что тем, что у них есть набор социальных приоритетов, с которыми большинство современных людей не согласилось бы. Только поэтому их отмечают как «идеологически пристрастных»: ведь «идеология» всегда является способом указать скорее на выгоду других людей, чем на свою собственную.

В любом случае никакая теория или метод не могут предполагать только одну стратегию. Они могут быть использованы с различными целями во множестве различных стратегий. Но и не все методы будут одинаково подходить отдельным целям. Это повод выяснить, как будет работать отдельный метод или теория, а не принимать всё с ходу. Одна из причин, по которой я не закончил эту книгу обращением к феминистской или социалистической литературной теории, состоит в том, что я уверен, что такой ход мог бы подтолкнуть читателя к тому, что философы называют «категориальной ошибкой». То есть он мог бы ввести людей в заблуждение, что «политическая критика» является ещё одним видом критического подхода, сродни тем, что я уже разобрал: отличным по посылкам, но в своей сути тем же самым. Так как я прояснил свою точку зрения, состоящую в том, что вся критика в некотором смысле политична, и так как люди стремятся назвать «политической» критику, которая расходится с их собственным мнением о политике, у меня бы ничего не вышло. Социалистическая и феминистская критика, естественно, имеют дело с развивающимися теориями и методами, соответствующими их целям: они рассматривают вопросы отношений между письмом и сексуальностью или текстом и идеологией, в то время как другие теории это, в общем-то, не интересует. Также хотелось бы указать, что эти теории обладают большим объяснительным потенциалом, чем другие, так как, если бы они не были таковыми, они не смогли бы развиваться в качестве теорий. Но было бы ошибкой видеть специфику таких форм критики в предложении альтернативных теорий или методов. Эти формы критики отличаются от остальных благодаря тому, что они по-другому определяют объект анализа, имеют иные оценки, убеждения и цели, выдвигают иные стратегии для реализации этих целей.

Я говорю именно «цели», потому что не следует думать, будто такая форма критики будет иметь лишь одну цель. Существует много целей, которых нужно добиться, а также различные способы это

сделать. В некоторых ситуациях самой продуктивной методикой может быть исследование того, как знаковые системы «литературного» текста производят определённый идеологический эффект; то же может быть проделано с голливудскими фильмами. Такие программы могут доказать практическую важность обучения детей искусствоведению, но они также могут быть ценными в использовании литературы для того, чтобы способствовать развитию чувства языкового потенциала, которого дети лишены в нынешних социальных условиях. Существует подобного рода «утопическое» использование литературы, а также богатая традиция этого утопического мышления, которая не должна беззаботно объявляться «идеалистической». А живое наслаждение произведениями искусства не должно быть низведено до уровня начальной школы, чтобы оставить старшим ученикам мрачное дело анализа. Удовольствие, наслаждение, возможности изменения содержания дискурса являются столь же «подходящими» для «высокого» изучения, как и помещение пуританских положений в образовательный дискурс XVII столетия. В иных обстоятельствах большую пользу сможет принести не критика или удовольствие от дискурса других людей, но собственный продукт. Здесь, как и с риторической традицией, нам может помочь знание о том, что сделали другие люди. Можно демонстрировать собственные означающие практики, чтобы оказывать обогащающее, критическое, модифицирующее или трансформирующее влияние на практики других людей.

Во всей этой разнообразной деятельности найдётся место и для изучения объекта, ныне определяемого как «литература». Но не должно казаться *само собой разумеющимся*, будто то, что сегодня определяется как «литература», будет всегда и везде находиться в самом центре внимания. Такому догматизму нет места в поле культурного исследования. И тексты, получившие сейчас титул «литературы», не будут всегда восприниматься и определяться так, как сейчас, раз уж они являются частью более широкой и глубокой формации дискурса. Они будут «переписаны», использованы для другой цели, помещены в различные отношения и практики. Да и уже были, конечно; просто слово «литература» влияет на нас таким образом, чтобы не дать нам осознать этот факт.

Такая стратегия, очевидно, имеет далеко идущие следствия, касающиеся самого института литературы. Например, это может значить, что соответствующие факультеты в таком виде, в котором мы их знаем в сфере высшего образования, перестанут существовать. Так как правительство, как я уже писал, справится с задачей их лик-

видации более быстро и эффективно, чем я сам мог бы это сделать, необходимо добавить, что главная политическая задача тех, кто сомневается в идеологическом значении факультетов, состоит в прямой их защите от нападок правительства. Но этот приоритет не означает отказа от размышлений, как мы могли бы лучше организовать исследование литературы в долгосрочной перспективе. Идеологическое влияние литературоведческих факультетов поκειται не только на распространяемых ими определённых ценностях, но и на скрытом беспочвенном отделении «литературы» от других культурных и социальных практик. Неблагодарное отношение к подобным практикам как к «фону» литературы не должно нас удерживать: «фон», с его статичными, далёкими смыслами, всё же способен кое-что нам рассказать. Чем бы ни могли быть заменены в долгосрочной перспективе такие факультеты — скромное предположение, ведь такие эксперименты уже полным ходом разрабатываются в некоторых областях высшего образования, — это будет касаться обучения различным теориям и методам культурного анализа. То, что подобное обучение не вошло в планы многих существующих литературоведческих факультетов или вошло, но пребывает «факультативным» или маргинальным, является одной из самых постыдных и нелепых особенностей нашей образовательной системы. (Возможно, другая постыдная и нелепая особенность — та энергия, которую аспирантам приходится тратить на неясные, часто фиктивные темы исследования, чтобы написать диссертации, зачастую представляющие собой лишь бесплодные академические упражнения, вряд ли имеющие шанс быть прочитанными). Изящный дилетантизм, рассматривающий критику как некое спонтанно возникающее шестое чувство, не только повергает многих изучающих литературу в понятное замешательство на целые десятилетия, но и служит укреплению авторитета тех, кто находится у власти. Если критика — это не более чем сноровка, как умение свистеть и одновременно жужжать на разные лады, тогда однажды она станет достаточно редко встречающейся, сберегаемой в руках элиты, хотя при этом достаточно «простой», чтобы не требовать точных теоретических суждений. Точно такая же пинцетная политика наблюдается в английской философии «обыденного языка». Но выход состоит не в том, чтобы раскритиковать дилетантов с элегантным профессионализмом, настойчиво стремящимся оправдать себя в глазах раздражённого налогоплательщика. Такой профессионализм, как мы видели, справедливо лишён любого общественного признания до тех пор, пока он не может сказать, почему нужно во-

рошить литературу вместо того, чтобы привести её в порядок, разместить тексты по соответствующим категориям, а после заняться океанологией. Если смысл критики не в интерпретации литературного произведения, но в овладении при помощи объективного подхода базовыми знаковыми системами, которые его и создали, то что должна делать критика, если она однажды достигнет этого мастерства, обучение которому вряд ли займёт целую жизнь, а возможно, и не более нескольких лет?

Нынешний кризис в поле литературоведения является, по существу, кризисом определения самого предмета. Неудивительно, что очень трудно достичь подобного определения: надеюсь, мне удалось показать это в книге. Никто, скорее всего, не будет уволен с академической работы за попытку семиотического анализа Эдмунда Спенсера; но все рискуют, что им укажут на дверь или запретят входить в неё, если они усомнятся, является ли «традиция» от Спенсера до Шекспира и Мильтона лучшим или единственным способом втиснуть дискурс в учебный план. Тогда выкатывается тяжёлая артиллерия канона, чтобы смести нарушителей с литературной арены.

Те, кто работает в поле культурной практики, вряд ли заблуждаются, что их деятельность имеет чрезвычайно большое значение. Мужчины и женщины не живут одной лишь культурой, у подавляющего большинства людей на протяжении всей истории была отнята возможность наслаждаться ею в полной мере, а те немногие, кому сейчас достаточно повезло, могут себе это позволить за счёт труда остальных. Любая культурная или критическая теория, которая не начинается с этого самого важного факта и не держит его в уме в ходе своей работы, с моей точки зрения, вряд ли будет особенно ценной. Нет такого документа культуры, который не был бы одновременно свидетельством варварства. Но даже в обществах, которые, как наше собственное, по замечанию Маркса, не имеют времени на культуру, находится время и место, где культура вдруг становится важной, полной иных смыслов, кроме самооценности. В нашем мире мы можем засвидетельствовать четыре таких значимых момента. Культура в жизни народов, борющихся за свою независимость от империализма, обладает смыслом, весьма далёким от критических статей в воскресных газетах. Империализм — это не только эксплуатация дешёвой рабочей силы, сырьё и лёгких рынков сбыта, но и истребление языков и обычаев, вторжение не только войск других государств, но и чуждого жизненного опыта. Империализм проявляет себя не только в балансовых отчётах и авиабазах, но и в самых

глубоко скрытых основах речи и смысла. В таких ситуациях, имеющих место гораздо ближе, чем за тысячи миль от нашего порога, культура так тесно граничит с жизнью простых людей, что нет нужды доказывать её отношение к политической борьбе. А вот возражения на этот счёт как раз невразумительны.

Второй сферой, в которой культурная и политическая деятельность тесно объединены, является женское движение. В самой природе феминистской политики содержится мысль о том, что знак и образ, описанный и показанный на сцене опыт должны иметь особо важное значение. Феминизм явно интересуется дискурсом во всех его формах: и как сферой, где угнетение женщин может быть понято, и как местом, где угнетению может быть брошен вызов. Для любой политики, которая ставит во главу угла личность и её отношения, заново обращая внимание на пережитый опыт и дискурс тела, культура не нуждается в доказательствах своей релевантности политическому. Действительно, одно из достижений женского движения состояло в освобождении таких фраз, как «пережитый опыт» и «дискурс тела» от эмпирических подтекстов, которые теория литературы им придавала. «Опыт» больше не означает уход от властных систем и социальных отношений к неприкосновенным основам личной жизни, так как феминизм открыл, что не существует различия между вопросами человеческого субъекта и вопросами политической борьбы. Дискурс тела — это не плод работы нервных узлов в мозгу у Лоуренса, не «волшебство живота, облачённого в тёмное»⁵, но *политика* тела, повторное открытие его социальности через осознание сил, которые контролируют его и управляют им.

Третья сфера — «культурная индустрия». Пока литературные критики культивировали способность сопереживать у меньшинства, широкий фронт медиа был занят попытками её истребить среди большинства. Но всё ещё считается несомненным, что исследование, скажем, Томаса Грея и Уилки Коллинза по определению более важно, чем изучение телевидения или популярной прессы. Этот проект отличается от тех двух, что я уже кратко изложил, благодаря своему оборонительному характеру: он представляет собой критическую реакцию на чужую культурную идеоло-

⁵ Аллюзия на фразу из романа Д.Г. Лоуренса «Женщины в любви»: «волшебство его тёмного гладкого живота, облачённого в тёмное и гладкое» (в переводе Е.П. Колтуковой). Не следует забывать, что Лоуренса Иглтон рассматривает как сексистского писателя, см. первую главу. — *Прим. перев.*

гию, а не присвоение культуры во имя собственных нужд. Однако он пока ещё остаётся дееспособным и не должен подчиняться меланхолической левой или правой мифологии медиа как несокрушимого монолита. Мы знаем, что люди всё же верят не всему, что видят или читают, но нам также нужно знать гораздо больше о той роли, которую медиа оказывают на их общее сознание, даже несмотря на то, что такие критические исследования — с политической точки зрения — есть не более чем деятельность в режиме ожидания. Демократический контроль над этими идеологическими инструментами и над распространёнными альтернативами им должен быть важным пунктом в любой будущей социалистической программе⁶.

Четвёртая и последняя сфера — это интенсивно формирующееся движение писателей рабочего класса. Молчавшие в течение многих поколений, наученные смотреть на литературу как на деятельность избранных вне своего круга, рабочие Великобритании в последнее десятилетие активно стремились найти собственный литературный стиль и голос⁷. Движение рабочих писателей практически неизвестно в академических кругах и не поощряемо государственными органами культуры, но это один из символов значимого сдвига доминирующих в литературном производстве отношений. Их сообщества и кооперативная издательская деятельность связаны, они заняты распространением литературы, не только привязанной к альтернативным социальным ценностям, но и той, что бросает вызов существующим социальным отношениям между писателями, издателями, читателями и прочими литературными работниками и изменяет их. Поскольку это рискованное предприятие ставит под вопрос господствующие *определения* литературы, оно не может быть запросто принято под свою сень институтом литературы, довольно радостно приветствующим «Сыновей и любовников» и даже, временами, Роберта Трессела⁸.

⁶ Некоторые интересные практические предложения в этой связи см. в: Williams R. Communications. London, 1962.

⁷ См.: The Republic of Letters: Working Class Writing and Local Publishing. London, Comedia Publishing Group, 1982. Новое издание см.: Morley D., Worpole K. (eds). Syracuse University Press, 2010.

⁸ Трессел Роберт — английский писатель, изобразивший на основе личного опыта революционную борьбу пролетариата; самый известный роман — «Филантропы в рваных штанах» — переведён более чем на сто языков. — *Прим. перев.*

Названные сферы не являются альтернативами изучению Шекспира и Пруста. Если изучение этих писателей может стать таким же наполненным энергией, упорством и воодушевлением, как те виды деятельности, которые я только что рассмотрел, то институту литературы останется только ликовать, а не плакаться. Но представляется сомнительным, что это случится, когда такие тексты герметично закрыты от истории, подвергнуты бесплодной критической формализации, заносчиво сдерживаемы «вечными истинами» и подкрепляют предубеждения, которые любой средне осведомлённый человек, изучающий литературу, может найти неприемлемыми. Освобождение Шекспира и Пруста от подобного контроля способно вызвать смерть литературы, но может также стать их спасением.

Я закончу аллегорией. Мы знаем, что лев сильнее дрессировщика, и дрессировщик тоже это знает. Проблема в том, что этого не знает лев. Не исключено, что смерть литературы может помочь льву узнать правду.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Эта книга была написана в 1982 году, в переломный момент между двумя очень разными десятилетиями. Она не могла ни предугадать дальнейшего развития событий, ни понять, что уже произошло в теории литературы в свете того, куда это могло её завести. Понимание всегда в некотором смысле ретроспективно, что и имел в виду Гегель, заметив, что сова Минервы вылетает в сумерки. Посмертная судьба явления есть часть его смысла, но этот смысл тёмнее для современников явления. Мы знаем о Французской революции больше, чем Робеспьер, а именно, что она, в конце концов, привела к реставрации монархии. Если история движется вперёд, то знание о ней — назад, так что, описывая нашу собственную недавнюю историю, мы то и дело встречаем самих себя, идущих иным путём.

70-е — или, по крайней мере, их первая половина — были десятилетием социальных надежд, политической воинственности и высокой теории. Такое сочетание не было случайным: великие теории имеют тенденцию развёртываться, когда обычные социальные или интеллектуальные практики сталкиваются с проблемами, заходят в тупик и срочно нуждаются в собственной переоценке. Действительно, теория в какой-то мере является не более чем той точкой, в которой такие практики вынуждены впервые воспринимать себя как объект собственного анализа. Таким образом, в ней всегда есть нечто неизбежно нарциссическое, что, без сомнения, подтвердит любой, кто в своей жизни сталкивался с литературными теоретиками. Теория появляется в тот момент, когда практика начинает замыкаться сама на себе с тем чтобы внимательно изучить условия собственной возможности. А так как это в принципе неосуществимо — ведь мы не можем поднять себя за волосы или изучить свою биологическую форму с клинической беспристрастностью венеричанцев, — теория всегда является, в некоем предельном смысле, обречённой на провал. И это в самом деле стало повторяющимся мотивом в истории теории с тех пор, как моя книга была впервые опубликована.

И все же конец 60-х и начало 70-х были временем, когда консолидировались новые социальные силы, усиливалась глобальная

борьба (например, в виде национально-освободительного движения) и новый, более разнородный контингент студентов и преподавателей наводнил университеты. До этого они всегда находились на заднем плане, что иногда порождало их противоречия с руководством высших учебных заведений. Внезапно сами кампусы стали на какое-то время очагами политических конфликтов, и этот взрыв воинственности совпал в поздние бо-е с первым выходом теории литературы на сцену. Первые новаторские работы Жака Деррида появились как раз тогда, когда французские студенты готовились к противостоянию государственной власти. Было уже нельзя считать раз и навсегда установленным, что такое литература, как её читать или какие социальные функции она должна нести; кроме того, стало не так просто верить в либеральную беспристрастность академической науки в эпоху, когда, не в последнюю очередь из-за вьетнамской авантюры, западные университеты всё в большей мере смыкались со структурами социальной власти, идеологическим контролем и военным насилием. Гуманитарные науки находятся в особенно сильной зависимости от некоторого молчаливого соглашения о культурных ценностях между преподавателями и студентами, и это соглашение теперь становилось всё сложнее соблюдать.

Возможно, сильнее всего ставилось под сомнение положение о том, что литература воплощает *универсальные* ценности, и этот интеллектуальный кризис был тесно связан с переменами в социальной структуре самих университетов. От студентов традиционно ожидалось, что при разборе литературного текста они отодвинут на время собственный конкретный исторический опыт и будут оценивать текст, исходя из бесклассовой, бесполой, лишённой этнической принадлежности позиции, с позиции безучастного универсального субъекта. Было достаточно просто справиться с задачей, когда этот индивидуальный исторический опыт принадлежал представителям примерно одной социальной среды, но для тех, кто вышел из рабочего класса или маргинальной этнической группы или принадлежит к сексуально дискриминируемому слою, гораздо менее очевидно, что эти вроде бы «универсальные» ценности действительно таковы. Поэтому неудивительно, что русские формалисты, французские структуралисты и немецкие рецептивные теоретики внезапно вошли в моду: ведь все эти подходы «денатурализовали» традиционные литературные представления методами, близкими по духу тем, кто только что пришёл в университеты. Формалистская теория «остранения», разработанная, чтобы опи-

сать своеобразие поэтических приёмов, могла быть расширена до критического остранения традиций, которые самодовольно были приняты академическими институтами как должное. Структурализм загнал эту программу в ещё более скандальные рамки, настаивая на том, что и личность, и общество суть просто конструкты, управляемые определёнными глубинными структурами, которые непременно находятся вне нашего сознания. Это нанесло сокрушительный удар по гуманистическому представлению об осознанном, опытном, взвешенном суждении, возвышенном существовании, моральных качествах. Всё это теперь дерзко помещалось за скобки. На повестке дня вдруг оказалась идея «науки о литературе», она стала инициативой, которая для гуманитариев была столь же гротескно противоречивой, как и наука о чихании. Структуралистская вера в точный анализ и универсальные законы была обусловлена технологической эпохой и поднимала научную логику до защищённых высот самого человеческого духа, подобно тому как Фрейд сделал нечто похожее в психоанализе. Но при этом структурализм пытался подорвать в том обществе одну из его ведущих систем убеждений, которую можно грубо охарактеризовать как либерально-гуманистическую, и потому его теория была одновременно радикальной и технократической. А рецептивная теория избрала самую что ни на есть естественную и произвольную деятельность — чтение книг — и показала, как много заученных операций и спорных культурных представлений она в себя включает.

Этот довольно дерзкий теоретический оптимизм вскоре почти полностью рассеялся. Теория начала 70-х — марксистская, феминистская, структуралистская — была склонна к тотализации, стремясь поставить под вопрос форму политического существования в целом — во имя некой вожденной альтернативы. Она была настойчива в своём стремлении и, таким образом, принадлежала, со всей своей интеллектуальной силой и дерзостью, мятежному политическому радикализму момента. Это была, говоря словами Луи Альтюссера, политическая борьба на уровне теории. И её амбициозность отразилась в том, что очень скоро на кону оказались не просто различные способы критического разбора литературы, но её определение как таковое — вместе с перекраиванием поля исследований. Кроме того, дети 60-х и 70-х получили в наследство так называемую массовую культуру, одну из тех вещей, к которым от них требовали относиться с подозрением при изучении Джейн Остин. А структурализм ясно продемонстрировал, что те же самые коды и правила действуют одинаково в «высокой» и «низкой» культуре, без всяко-

го уважения к классической расстановке ценностей. Так почему же не воспользоваться преимуществами того факта, что, говоря методологически, никто точно не знает, где заканчивается «Кориолан» и начинается «Коронэйшн стрит»¹, — и не начать работу в совершенно новом поле исследований («cultural studies»²), результаты которой вознаградят направленное против элиты иконоборчество 68-го и окажутся как раз в одном русле с «научными» теоретическими поисками? Это была, в её академическом изводе, последняя версия традиционной авангардистской программы разрушения барьера между искусством и обществом, с необходимостью обращающаяся к тем, кто находил, что он совмещает приятный досуг с полезной учёбой, совсем как подмастерье повара, готовящий себе ужин³.

То, что случилось дальше, нельзя назвать лишь поражением этой программы, которая, несомненно, собрала все сильные стороны института литературы, — это было поражение политических сил, изначально подкреплявших новое развитие литературной теории. Студенческое движение, решившее, что политические системы слишком сложно разрушить, было отброшено назад. Национально-освободительное движение в странах «третьего мира» стало ослабевать после Португальской революции⁴. Социал-демократия Запа-

¹ Британский телесериал, стартовавший в 1960 г. и продолжающийся до сих пор. — *Прим. перев.*

² В отличие от традиционной культурологии, предметом cultural studies являются не только сами культурные объекты, но и технологии их производства и потребления. Cultural studies берут своё начало в неомарксистской философии и критике капиталистического общества. — *Прим. перев.*

³ Полезные работы о «cultural studies»: Turner G. British Cultural Studies: An Introduction. London, 1990 и A Critical and Cultural Theory Reader, Easthope A. and McGowan K. (eds). Buckingham, 1992. Другие работы по теме: Popular Culture and Social Relations, Bennett T. et al. (eds). Milton Keynes, 1986; Media, Culture and Society: A Critical Reader, Collins R. et al. (eds). London, 1986; Hiding in the Light. London, 1988; High Theory/Low Culture, McCabe C. (ed.). Manchester, 1986; Williamson J. Consuming Passions. London, 1986; Chambers I. Popular Culture: The Metropolitan Experience. London, 1986; Shiach M. Discourses on Popular Culture. Cambridge, 1987; Fiske J. Understanding Popular Culture. London, 1993; Cultural Studies, Grossberg L. et al. (eds). New York, 1992; McGuigan J. Cultural Populism. London, 1992; Frow J. Cultural Studies and Cultural Value. Oxford, 1995.

⁴ «Революция гвоздик», свержение диктаторского режима в Португалии в 1974 г., вызвавшее распад португальской колониальной империи. — *Прим. перев.*

да, явно неспособная справиться с серьёзными проблемами капитализма во время жестокого кризиса, уступила откровенно правым политическим режимам, чья цель состояла не просто в том, чтобы бороться с левыми ценностями, но в том, чтобы стереть их из памяти. Под конец 70-х марксистская критика стремительно выходила из моды, в то время как мировая капиталистическая система, экономически припёртая к стенке после нефтяного кризиса начала 70-х, агрессивно противостояла революционной освободительной борьбе в странах «третьего мира» и начала серию жестоких атак на собственное рабочее движение и левые силы, на свободную мысль и просвещение в целом. Вдобавок, как будто всего этого было недостаточно, Всемогуший, видимо, недовольный культурной теорией, вмешался и поубивал одного за другим Ролана Барта, Мишеля Фуко, Луи Альтюссера и Жака Лакана.

Тогда груз политической критики взял на себя феминизм, который быстро получил признание. Не случайно, что это был также расцвет постструктурализма. Хотя у постструктурализма имелось радикальное крыло, его политика в целом была несколько сдержанной и уклончивой, и поэтому больше соответствовала пострадикальной эпохе. Последняя сохранила разрушительную энергию более раннего периода, но соединила её со скептицизмом относительно точных истин и смыслов, хорошенько перемешав его с разочарованной либеральной чувствительностью. По сути, многие акценты, расставленные постструктуралистами: подозрение к семиотической закрытости и метафизическим основаниям, нелюбовь к точным определениям и программным заявлениям, неприязнь к представлению об историческом процессе, плюралистический отпор доктринам, — слились с либеральными умонастроениями. Постструктурализм во многих отношениях — более подрывное течение, чем либерализм, но, с другой стороны, он довольно ловко вписался в общество, где инакомыслие ещё возможно, но уже никто больше не верит в индивидуального или коллективного субъекта, бывшего когда-то агентом инакомыслия, или в систематическую теорию, которая могла бы руководить действиями такого субъекта⁵.

Феминистская теория, как и сейчас, была практически в верхней строке интеллектуальной повестки дня по причинам, которые

⁵ Показательное собрание постструктуралистских работ периода см. в: *Post-Structuralism and the Question of History*, Attridge D. et al. (eds). Cambridge, 1987. Наиболее мощная критика постструктурализма прозвучала в: Frank M. *What is Neostucturalism?* Minneapolis, 1984.

лежат на поверхности⁶. Из такого рода теоретических течений она была глубже и теснее всего связана с политическими нуждами и опытом более половины из тех, кто в то время обучался литературе. Женщины могли теперь совершить единственное в своём роде вторжение в предмет, который всегда был их предметом — если не в теории, то на практике. Феминистская теория создала ценное связующее звено между наукой и обществом, а также между проблемами идентичности и теми политическими организациями, которые становились всё более и более редкими в эпоху возрастающего консерватизма. Она не только породила сильное интеллектуальное волнение, но и нашла место тому, что патриархальная высоколобая теория сурово исключала: удовольствию, опыту, телесной жизни, бессознательному, аффективному, автобиографическому и межличностному, вопросам субъективности и повседневных практик. Это была теория, нашедшая место для живой реальности, которую она одновременно принимала и которой бросала вызов: она могла опустить на землю такие очевидно абстрактные темы, как эссенциализм и конвенционализм, структура идентичности и природа

⁶ Любая выборка из широкого поля работ феминистской критики будет более или менее произвольной. Но, на мой взгляд, наиболее значительными произведениями периода являются: Armstrong N. *Desire and Domestic Fiction*. Oxford, 1987; Showalter E. *The Female Malady*. London, 1987 и *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York, 1990; Gilbert S.M., Gubar S., *No Man's Land: Vol. 1, The War of the Words*. New Haven, 1988. Vol. 2, *Sexchanges*. New Haven, 1989; Parker P., *Literary Fat Ladies*. London, 1987; Felski R. *Beyond Feminist Aesthetics*. Cambridge, Mass., 1989; Lauretis T. de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London, 1984; *Feminist Aesthetics*, Ecker G. (ed.). London, 1985; Jardine A. *Gynesis*. Ithaca, 1985; Kaplan C. *Sea Changes: Culture and Feminism*. London, 1986; Miller N. K. *The Poetics of Gender*. New York, 1986; Spencer J. *The Rise of the Woman Novelist*. Oxford, 1986. Полезные антологии: *The Feminist Reader*, Belsey C. and Moore J. (eds). Basingstoke and London, 1989; Eagleton M. *Feminist Literary Theory: A Reader*. Oxford, 1986 и *Feminist Literary Criticism*. London, 1991; *Making a Difference*, Greene G. and Kahn C. (eds). London, 1985; *The New Feminist Criticism*, Showalter E. (ed.). London, 1986; *Feminist Criticism and Social Change*, Newton J. and Rosenfelt D. (eds). London, 1988; *Feminist Readings/Feminists Reading*, Mills S. et al. (eds). New York, London, 1989; *Gender and Theory*, Kauffman L. (ed.). Oxford, 1989; *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Warhol R., Price Herndl D. (eds). New Brunswick, 1991; *Feminist Criticism: Theory and Practice*, Sellers S. (ed.). New York, London, 1991.

политической власти. И она, помимо прочего, предлагала некую форму теоретического радикализма и политической ангажированности в период всё возраставшего скептицизма к более традиционным формам левой политики в обществах с весьма вялой памятью о социализме — и не в последнюю очередь в Северной Америке. По мере того как силы социалистов неуклонно истощались, политика пола начала одновременно обогащать и вытеснять их. В начале 70-х много говорили об отношениях между означающим, социализмом и полом; в начале 80-х — об отношениях между означающим и полом, и, когда 80-е сменялись 90-ми, большинство разговоров сдвинулось в сферу сексуального. Теория почти в одночасье повернулась от Ленина к Лакану, от Бенвениста к телу, и даже если это было спасительным проникновением политики в те сферы, которых она прежде не могла достичь, здесь частично сказалось и влияние того безвыходного положения, в котором оказались другие формы политической борьбы.

Впрочем, общий спад левой политики в конце 70-х и начале 80-х затронул и теорию феминизма. По мере того как женскому движению давали отпор традиционалистские, сосредоточенные на семейных ценностях, пуританские новые правые, оно претерпевало серию политических неудач, которые оставили отпечаток на самой теории. Расцвет феминистской теории пришёлся на 70-е, которые теперь уже на расстоянии нескольких десятилетий от нас. С тех пор её поле было расширено бесчисленными отдельными произведениями как в рамках общих тем, так и в рамках интересов конкретных авторов. Но осуществилось очень мало именно *теоретических* прорывов, способных сравниться с мыслью таких первопроходцев, как Эллен Моэрс, Кейт Миллетт, Элейн Шоуолтер, Сандра Гилберт и Сюзан Губар, Юлия Кристева, Люси Иригарэ, Элен Сиксу — с их пьянящей смесью семиотики, лингвистики, психоанализа, политической теории, социологии, эстетики и практической критики. Это не значит, что с тех пор не было создано впечатляющих теоретических работ — в том числе на плодородном поле феминизма и психоанализа⁷, — но, взятые в целом, поздние работы едва ли сравнятся с интеллектуальным брожением ранних годов: его оказалось трудно воспроизвести. Дискуссии 70-х годов о совместимости или противоположности феминизма и марксизма в основном стихли. К середине 80-х уже нельзя было предполагать, что предста-

⁷ В частности, см.: Rose J. *Sexuality in the Field of Vision*. London, 1986; *Between Feminism and Psychoanalysis*, Brennan T. (ed.) London, 1989.

витель феминизма, особенно в Северной Америке, имеет гораздо больше знаний о социализме или симпатий к нему, чем, скажем, феноменолог. Даже в таких условиях феминистская критика в последние примерно десять лет упрочила своё положение в качестве, вероятно, самого популярного из новых подходов к литературе, используя более теории более ранних времён, чтобы пересмотреть сам литературный канон и вырваться за его пределы.

То же самое едва ли может быть сказано о марксистской критике, которая, после своего апогея в середине 70-х, впала в некое подобие депрессии⁸. В этом отношении симптоматично, что работы ведущего западного марксистского теоретика Фредрика Джеймсона, несмотря на то что он остаётся твёрдым марксистом, после 80-х всё более сдвигаются в сферу теории кино и постмодернизма⁹. Спад марксизма начался задолго до ключевых событий конца 80-х в Восточной Европе, когда неосталинизм, к облегчению всех демократических социалистов, был окончательно свергнут народными революциями, которые западный постмодернизм самодовольно не считал ни возможными более, ни желанными. Поскольку об этом свержении господствующие течения западного марксизма кричали в течение семидесяти лет, вряд ли причиной упадка марксистской критики на Западе стало резкое разочарование в «реальном социализме» на Востоке. Падение популярности марксистской критики начиная с 70-х годов было следствием процессов, происходивших в так называемом «первом мире», а не во «втором». Частично оно явилось результатом кризиса глобального капитализма, который мы уже вкратце рассмотрели, частично — результатом критики, адресованной марксизму различными «новыми» политически-

⁸ См. ценную антологию *Contemporary Marxist Literary Criticism*, Mulhern F. (ed.). London, New York, 1992. Несмотря на свою относительную «немодность», марксистская критика в тот период продолжала развиваться в таких работах, как: Burger P. *Theory of the Avant Garde*. Manchester, 1984; Moretti F. *The Way of the World*. London, 1987; Frow J., *Marxism and Literary History*. Oxford, 1986; Williams R. *Writing in Society*. London, 1984 и *The Politics of Modernism*. London, 1989; Jameson F. *The Ideologies of Theory*. 2 vols. London, 1988 и *Late Marxism*. London, 1990; Eagleton T. *The Function of Criticism*. London, 1984 и *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford, 1991. Интересный сборник марксистской эстетической мысли: *Marxism and the Interpretation of Culture*, Nelson C., Grossberg L. (eds). London, 1988.

⁹ См., в частности: Jameson F. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London, 1991 и *Signatures of the Visible*. London, 1992.

ми течениями (феминизм, права сексуальных меньшинств, экология, этнические движения и прочие), которые поднялись вслед за предшествовавшими выступлениями рабочего класса, национальными восстаниями, борьбой за гражданские права и студенческим движением. Большинство из этих предыдущих проектов основывалось на вере в борьбу между массовой политической организацией с одной стороны и репрессивным государством с другой; большинство из них предполагало радикальное преобразование капитализма, расизма или империализма как целого, и поэтому мысль их развивалась в смелых «тотализирующих» терминах. Но примерно к 1980 году такой подход начал выглядеть очевидно устаревшим. Так как государственная власть оказалась слишком устойчивой, чтобы её свергнуть, на повестке дня появилась так называемая микрополитика. Тотализирующие теории и организованная массовая политика всё в большей мере ассоциировались с подавляющим разумом патриархата или Просвещения. И если все теории, как полагали некоторые, в своей основе являются тотализирующими, то новыми теоретическими направлениями должны были стать разновидности антитеории: локальные, дробные, субъективные, эпизодические, автобиографические, а не объективные и всезнающие. Казалось, теория, деконструировавшая абсолютно всё, наконец-то преуспела в деконструировании себя самой. Идея стремящейся к изменениям, самостоятельно определяющей свою судьбу человеческой личности была отвергнута как «гуманистическая», чтобы быть смещённой текучим, подвижным, децентрированным субъектом. Больше не существовало логически последовательной системы единой истории, против которой можно было выступить: только дискретный набор властей, дискурсов, практик, нарративов. Эпоха революции уступила дорогу эпохе постмодернизма, и «революция» стала термином, используемым исключительно в рекламных целях. Родилось новое поколение литературоведов и теоретиков, очарованных сексуальностью, но скупавших от социальных классов, воодушевлённых массовой культурой, но игнорирующих историю рабочего движения, увлекавшихся экзотической инаковостью, но лишь смутно знакомых с воздействием империализма.

Итак, в течение 80-х Мишель Фуко быстро обогнал Карла Маркса в качестве главного политического теоретика, в то время как Фрейд, интерпретированный Жаком Лаканом, всё ещё удерживал свои позиции. Положение Жака Деррида и деконструкции казалось несколько более неоднозначным. Когда эта книга впервые была опубликована, указанное течение переживало пик своей по-

пулярности. Сегодня оно порядком вышло из моды, хотя то тут, то там всё ещё проявляется его сильное влияние. Ранние захватывающие и оригинальные работы Деррида («Голос и феномен», «О грамматологии», «Письмо и различие», «Диссеминация») сейчас, как и пионерские исследования ранних теоретиков феминизма, отделены от нас более чем четвертью века. Сам Деррида в 80-х и 90-х продолжил писать остроумные произведения, но в них не было ничего, равного по замыслу и глубине ранним плодотворным текстам. Его письмо в целом стало менее программным и обзорным, более разнородным и эклектичным. Усилиями некоторых его англосаксонских последователей деконструкция была сведена к чисто текстуальной форме анализа, способствуя популярности литературного канона, который она предполагала ниспровергнуть через непрерывное блуждание по его содержанию и попутному занятию деконструкцией, — и поставляя, таким образом, новый изощрённый материал для «индустрии критики». Сам Деррида всегда настаивал на политической, исторической, институциональной природе своего метода, но тот, пересаживаемый из Парижа в Йель или Корнелл, оказался таким же неспособным переносить транспортировку, как изысканное французское вино, — и эта дерзко ниспровергавшая стереотипы форма мышления легко ассимилировалась формалистической парадигмой. Вообще, постструктурализм расцветал пышнее всего, смешиваясь с каким-либо другим, более широким, проектом: феминизмом, постколониальными исследованиями, психоанализом. К концу 80-х приверженцы деконструкции выглядели как вид, находящийся под угрозой исчезновения, и не в последнюю очередь в связи с драматизмом так называемого дела де Мана 1987 года, когда мастодонт американской деконструкции йельский критик Поль де Ман был разоблачён в размещении прогерманских и антисемитских статей в коллаборационистских бельгийских журналах во время Второй мировой войны¹⁰.

Накал страстей, последовавший за этим скандалом, был тесно связан с самой судьбой деконструкции. Сложно не увидеть, что некоторые из самых отважных защитников де Мана того времени, включая самого Деррида, реагировали так бурно потому, что это казалось им не только борьбой за репутацию уважаемого коллеги, но и борьбой за последний шанс всей теории деконструкции. Дело де Мана, как будто движимое невидимой рукой истории, любо-

¹⁰ См.: Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism, Hamacher W. et al. (eds). Lincoln, Nebr., London, 1989.

пытно совпало с утратой этого последнего шанса и с тем, что даже при положительном отношении нельзя воспринять иначе, как панику припёртой к стенке теории. Так или иначе, деконструкцию обвиняли, помимо прочих грехов, в антиисторическом формализме; и на протяжении всех 80-х, в том числе Соединённых Штатах, в теории литературы накапливались изменения, снова толкнувшие её к одному из вариантов историзма. Впрочем, в изменившихся политических обстоятельствах не было места уже определённо дискредитированному историзму Маркса и Гегеля с его предполагаемой верой в великие единые нарративы, с его телеологическими надеждами, иерархией исторических обстоятельств, реалистической верой в детерминированность исторических событий, чётким различием между центральными и периферийными процессами истории. Вместе с так называемым «новым историзмом» в 80-х на сцену вышел стиль исторической критики, построенный на жёстком неприятии всех этих доктрин¹¹. Это было историографическим соответствием эпохе постмодерна, где даже упоминания об исторической истине, о причинной обусловленности, моделях, целях и направлениях развития чем дальше, тем чаще оказывались под огнём.

Новый историзм, в значительной степени сфокусированный на периоде Ренессанса, соединил эпистемологический скептицизм в отношении точной исторической истины с заметной боязнью великих нарративов. История оказалась не сплетением причин и следствий, а полем случайной, непредвиденной игры сил, в котором причины и следствия создаются наблюдателем, а не принимаются как должное. Теперь это была путаница рассеянных нарративов, где ни один из которых не более значим, чем любой другой, а всё знание прошлого искажено интересами и желаниями настоящего. Больше не существовало строгого разделения между историческими магистралями и узкими тропинками, а также чёткого про-

¹¹ Типичные работы в русле нового историзма: Greenblatt S. *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*. Chicago, 1980 (рус. пер. фрагментов: Гринблатт С. *Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира (главы из книги)* // Новое литературное обозрение. № 35. 1999. С. 34–78), *Representing the English Renaissance*. Berkeley, 1988 и *Shakespearean Negotiations*. Oxford, 1988. См. также: Goldberg J. *James I and the Politics of Literature*. Baltimore, 1983 и *Voice Terminal Echo: Postmodernism and English Renaissance Texts*. New York, London, 1986; *The New Historicism*, Veese H. A. (ed). New York, London, 1989. Замечательная критика этого направления дана в: Norbrook D. *Life and Death of Renaissance Man* // *Raritan*. Vol. 8. No. 4. Spring. 1989.

тивопоставления факта вымыслу. Исторические события трактовались как «текстуальный» феномен, в то время как литературные произведения рассматривались как материальные события. История стала формой повествования, обусловленной личными предубеждениями и пристрастиями повествователя, и, таким образом, разновидностью риторической беллетристики. Нет единственной установленной истины для конкретного повествования или события, есть лишь конфликт интерпретаций, чьи результаты в конечном итоге предопределяются властью, а не истиной.

Такое употребление термина «власть» напоминает о работах Мишеля Фуко. Действительно, во многом новый историзм был приложением фукольдианских тем к (по большей части) анализу культурной истории Ренессанса. Это выглядело довольно странно: если поле повествования и в самом деле открыто, как настаивает новый историзм, почему же тогда раскрываемые нарративы в основном столь предсказуемы? Допускается обсуждение сексуальности, но не общественных классов; этнической принадлежности, но не труда и материального воспроизводства; политическая власть обсуждается свободно, а экономика — недостаточно; то же с культурой и религией, соответственно. Не будет сильным преувеличением заявить, что новый историзм был готов исследовать любую тему в плюралистическом духе при условии, что она уже поднята где-то в работах Мишеля Фуко или имеет до известной степени прямое отношение к тяжёлому положению современной американской культуры. В конце концов, он меньше озабочен государством Елизаветы I или двором Якова I, чем судьбой бывших радикалов в нынешней Калифорнии. Патриарх школы Стивен Гринблатт перешёл от влияния Реймонда Уильямса, чьим учеником когда-то был, к идеям Мишеля Фуко, и это, помимо прочего, было движением от политических надежд к политическому пессимизму, которое хорошо отразило изменение настроений 1980-х, в том числе и в рейгановских Соединённых Штатах. Итак, новый историзм, безусловно, судил о прошлом в свете настоящего, но совсем не обязательно теми способами, которые делают ему честь, теми, которые подходили бы для самокритики или для исторических размышлений о самом себе. Прописная истина: последнее, что историзмы готовы представить на суд истории — их собственное историческое положение. Как многие другие постмодернистские формы мысли, новый историзм имплицитно предлагал в качестве универсального императива — например, в виде общего правила не делать обобщений — то, что, как легко уви-

деть с некоторого расстояния, исторически характерно лишь для отдельной фракции западных левых интеллектуалов. Возможно, в Калифорнии легче, чем в некоторых менее привилегированных местах, почувствовать, что история случайна, бессистемна и не имеет направления, — как Вирджинии Вулф было легче, чем её слугам, почувствовать, что жизнь обрывочна и расплывчата. Новый историзм выдвинул свою критику с редкой дерзостью и блеском, бросив вызов многим шибболетам¹² в исторической науке; но его отказ от макроисторических схем тревожно близок к банальному консерватизму, у которого есть свои политические причины пренебрегать такими понятиями, как исторические структуры и долгосрочные тенденции.

Британским ответом новому историзму стал противоположный ему принцип культурного материализма, который — благодаря обществу с более сильными социалистическими традициями — продемонстрировал политическую остроту, которой так недоставало его трансатлантическому двойнику¹³. Фраза «культурный материализм» была введена в 1980-е ведущим британским социалистическим критиком Реймондом Уильямсом, чтобы описать форму анализа, с помощью которой культура исследовалась не как набор изолированных памятников искусства, а как материальная структура, с собственными способами производства, властным влиянием, социальными отношениями, определёнными аудиториями, исторически обусловленными формами мышления. Это был способ применить неприкрытый материалистический анализ для того, чтобы обратить внимание на «культуру» как измерение социального существования — «культуру», которая мыслилась традиционной кри-

¹² Устойчивое выражение, взятое из Библии, согласно которой его использовал один из судей израильских, с тем чтобы после битвы вычислять и добивать врагов, которые были неспособны из-за разности фонетического строя диалектов произнести твёрдое «ш» и своим «с» выдавали себя. Обычно используется в значении «характерная и трудно скрываемая черта, выдающая принадлежность к определённой общности». Здесь, видимо, имеются в виду убеждения историков, указывающие на их идеологическую принадлежность. — *Прим. перев.*

¹³ См.: Williams R. *Marxism and Literature*. Oxford, 1977; *Problems in Materialism and Culture*. London, 1980 и *Culture*. London, 1981. Также: Dollimore J., Sinfield A. *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Manchester, 1985; Sinfield A. *Literature, Politics and Culture in Post-War Britain*. Oxford, 1989. Обобщающее исследование: Milner A. *Cultural Materialism*. Melbourne, 1993.

тикой в качестве самой антитезы материальному; и замысел здесь был не в том, чтобы установить связь между «культурой» и «обществом» в стиле раннего Уильямса, а в том, чтобы исследовать культуру как всегда социальную и материальную по своему происхождению. Кроме того, культурный материализм можно рассматривать и как обогащение, и как ослабление классического марксизма: обогащение — потому что он смело привнёс материализм в «духовность»; ослабление — потому что при этом он размыл жизненно важное для ортодоксального марксизма различие между экономической и культурой. Этот метод, как заметил сам Уильямс, «совместим» с марксизмом; но он спорил с тем марксизмом, который придаёт культуре второстепенный статус, воспринимает её лишь как «надстройку», — и имел сходство с новым историзмом в своём отказе обеспечивать соблюдение подобных иерархий. Культурный материализм близок новому историзму и в своём стремлении охватить все те разнообразные темы — прежде всего сексуальность, феминизм, этнические и постколониальные вопросы, — которым марксистская критика традиционно уделяла мало внимания. В этом смысле культурный материализм выстраивал подобие моста между марксизмом и постмодернизмом, в корне пересматривая первый и в то же время с осторожностью подходу к подверженным моде, некритичным, антиисторичным аспектам последнего. Такую позицию, пожалуй, занимает большинство левых критиков в современной Британии.

Постструктурализм не только всё острее воспринимался как антиисторическая теория, что бы ни стояло за этим обвинением: после 80-х стал очевидным провал его попыток воплотить свои политические обещания. Несомненно, в некотором смысле он относился к левому политическому лагерю; но в целом он не был заинтересован в том, чтобы говорить о конкретных политических проблемах, даже если проводил ряд актуальных социальных концепций, от психоанализа до постколониализма, с целым рядом вызывающих, даже революционных идей. Возможно, именно эта необходимость заниматься политическими проблемами более открыто вдохновила Жака Деррида выполнить давнее обещание и поставить вопрос о марксизме¹⁴; но к тому времени было уже слишком поздно. 80-е были прагматичным периодом быстро сменявшихся точек зрения и трезвого материального расчёта, периодом, в котором личность была скорее потребителем, чем творцом,

¹⁴ См.: Деррида Ж. Призраки Маркса. М.: Logos altera, 2006.

история — превращённым в товар наследием, а общества (согласно позорному заявлению Тэтчер)¹⁵ и вовсе не существовало. Эта эпоха не была открыта для исторического анализа, не жаждала философских изысканий или универсальных понятий, и деконструкция, вместе с неопрагматизмом и постмодернизмом, пышно расцвела на этой почве в то самое время, когда деятели более левых взглядов всё ещё стремились к социальному перевороту. Но когда 80-е сменялись 90-ми, стало понятно, что вопросы, решение которых отложил неопрагматизм и некоторые ветви постструктурализма, вопросы человеческой справедливости и свободы, истины и независимости, упрямо отказываются превращаться в пустые звуки. Сложно игнорировать эти темы в мире, где апартеид оказался под угрозой, а неосталинизм был внезапно свергнут, где капитализм распространяет свою власть на всё новые уголки земного шара, неравенство между богатыми и бедными стремительно растёт, а периферийные общества подвергаются интенсивной эксплуатации. Были и те, кому просвещенческий дискурс справедливости и свободы личности теперь казался исчерпанным, и те, для кого история подошла к триумфальному завершению. Но были и менее апокалиптически настроенные мыслители, которые отказывались изымать серьёзные этические и политические вопросы из теории, так как они ещё не были решены на практике. Постструктурализм, как будто осознавая это, начал принимать мягкий этический оборот¹⁶, но он нашёл сложным конкурировать в этой сфере с немецкой традицией решения философских проблем от Гегеля до Хабермаса, которая крепко зацепилась за эти вопросы и, пусть и в отталкивающе абстрактной манере, систематически порождала изобильные размышления на их счёт. Поэтому нет ничего удивительного в том, что ряд ориентированных на немецкую традицию философов, особенно в Британии, возвратился к тому самому «метафизическому» наследию, к которому постструктурализм так недоверчиво относился, — обратился в поисках проблем и решений, которые были преждевременно деконструированы¹⁷. В то же вре-

¹⁵ См. интервью с Тэтчер в: *Woman's Own*. 31 October 1987. P. 8–10.

¹⁶ Например, см.: Hillis Miller J. *The Ethics of Reading*. New York, 1987.

¹⁷ См., например: Rose G. *Dialectic of Nihilism*. Oxford, 1984; Dews P. *Logics of Disintegration*. London, 1987; Caygill H. *Art of Judgement*. Oxford, 1989; Bowie A. *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*. Manchester, 1990; Bernstein J. M. *The Fate of Art*. Oxford, 1992; Osborne P. *The Politics of Time*. London, 1995.

мя возрождение интереса к работам русского теоретика Михаила Бахтина, по поводу которого в конце 80-х вступила в бой тяжёлая артиллерия «индустрии критики», обещало вписать текстуральные, телесные и дискурсивные интересы постструктурализма в широкую историческую, материалистическую или социологическую перспективу¹⁸.

До сих пор мы касались термина «постмодернизм», не останавливаясь на его раскрытии. Но это, несомненно, самый широко разрекламированный ныне термин теории культуры, обещающий включить в себя всё, от Мадонны до метанарратива, от постфордизма до бульварного чтива и угрожающий поэтому скатиться к бессмыслице. Мы можем прежде всего отграничить более обширный, историчный и философский термин «постмодерн», «постсовременность» от узкого, в большей мере культурного или эстетического термина «постмодернизм». Постмодерн означает конец современности — в том смысле, что это конец великих нарративов истины, разума, науки, прогресса и всеобщей свободы, которые обычно используют, чтобы охарактеризовать современную мысль начиная с эпохи Просвещения¹⁹. С точки зрения постмодерна, эти излишне оптимистические надежды были не просто исторически дискредитированы — они изначально были опасными иллюзиями, стискиванием широких исторических возможностей смиренной рубашкой концепций. Эти тиранические структуры не считаются со сложностью и разнообразием реальной истории, жестоко истребляют различия, приводят любую инаковость к однообразной тождественности и довольно часто переходят в тоталитарную политику. Это призрачные мечты, которые, маня светом неосуществимых идеалов), отвлекают

¹⁸ См.: Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. Cambridge, Mass., 1984; Todorov T. Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle. Manchester, 1984; Hirschkop K. Bakhtin: An Aesthetic for Democracy. Oxford, 1999.

¹⁹ Общую теорию постмодерна см. в: The Antiaesthetic: Essays on Postmodern Culture, Foster H. (ed.). Washington, 1983; Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетеия, 1998; Harvey D. The Condition of Postmodernity. Oxford, 1989; Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London, 1991. Также: Norris C. The Contest of Faculties. London, 1985; Kroker A. and Cook D. The Postmodern Scene. New York, 1986; Hassan I. The Postmodern Turn. Columbus, 1987; Postmodernism and Politics, Arac J. (ed.). Manchester, 1986; Life after Postmodernism, Fekete J. (ed.). London, 1988 и Callinicos A. Against Postmodernism. Cambridge, 1989.

нас от того факта, что пусть скромные, но действенные политические изменения вполне могут быть достигнуты. Они руководствуются опасной абсолютистской верой в то, что разнообразные формы жизни и познания могут быть сведены к единственному, окончательному, неоспоримому принципу: Разуму или историческим законам, технологиям или способам производства, политической утопии или универсальной человеческой природе. С точки зрения «антифундационалистского» постмодерна, наоборот, формы жизни относительно, беспочвенны, опираются сами на себя и создаются лишь культурными соглашениями или традицией, без всякой точки, которую мы могли бы определить как начало, и без грандиозной цели. А «теория» — по крайней мере, в наиболее консервативном её изводе — есть лишь высокопарный способ рационализировать унаследованные традиции и институты. Мы не можем считать собственную активность рациональной не только из-за того, что существуют различные, неоднородные, а возможно, и вообще несоизмеримые виды рациональности, но и потому, что любое предположение, которое мы можем выдвинуть, всегда будет ограничено неким дорациональным контекстом власти, убеждений, интересов или желаний, которые сами по себе никогда не смогут стать предметом рационального осознания. Нет ни всеобъемлющей цельности, ни рациональности, ни неизменного стержня человеческой жизни, нет метаязыка, который может ухватить бесконечное разнообразие, а есть лишь множество культур и нарративов, которые невозможно иерархически упорядочить или выделить среди них «привилегированные», — и которые должны поэтому признавать неприкосновенную «инаковость» способов действия, не совпадающих с их собственными. Познание зависит от культурного контекста, так что притязание на понимание мира «как он есть» является просто химерой — не только из-за того, что наше понимание всегда есть вопрос частной, предвзятой интерпретации, но и потому что. Истина является продуктом интерпретации, факты — конструктами дискурса, объективность — сомнительной интерпретацией, находящейся у власти в данный момент, а человеческий субъект — фикцией в той же мере, что и реальность, которую он или она созерцает: размытое, оторванное от самого себя бытие, без какой бы то ни было природы или сущности. Судя по всему этому, постмодерн — что-то вроде расширенной сноски к философии Фридриха Ницше, который предвосхитил практически все указанные положения, живя ещё в Европе XIX века.

Таким образом, постмодернизм лучше всего определить как форму культуры, соответствующую такому взгляду на мир²⁰. Типичное постмодернистское произведение искусства является случайным, эклектичным, разнородным, рассредоточенным, изменчивым, прерывистым, принимающим форму пастиша²¹. Верное догматам постмодерна, оно с презрением отвергает метафизическую глубину ради мнимой бездонности, игривости и отсутствия действия: это искусство удовольствия, поверхностности и мимолётных впечатлений. Формы постмодернизма, сомневающегося во всех бесспорных истинах и в любой достоверности, являются ироническими, а его теория познания — релятивистской и скептической. Отказываясь от любой попытки передать устойчивую реальность за пределами самого себя, он существует только на уровне формы или языка. Зная, что его собственные фантазии беспочвенны и пусты, он может достичь отрицания подлинности, лишь выставляя напоказ ироническое осознание этого факта, с усмешкой указывая на свой статус искусственного создания. Раздражительный по отношению к любой отдельной идентичности и избегающий упоминания абсолютных первоначал, он сосредоточивает внимание на своей «интертекстуальной» природе, то есть на переработке других произведений, которые для него сами являются ничем иным, как продуктом такой переработки. Помимо всего прочего, им пародируется и история, которая теперь не рассматривается как линейная последовательность, как причинно-следственная связь, сформировавшая настоящее. Она рассматривается как существующая в некоем вечном настоящем, как сырьё, вырванное из своего контекста и кое-как припиленное к современности.. Наконец, возможно, самым типичным проявлением постмодернист-

²⁰ См.: Venturi R. et al. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass., 1977; Butler C. *After the Wake*. Oxford, 1980; Hassan I. *The Dismemberment of Orpheus*. New York, 1982; Hutcheon L. *Narcissistic Narrative*. Waterloo, Ontario, 1980 и *Poetics of Postmodernism*. New York, London, 1988; McHale B. *Postmodernist Fiction*. New York, London, 1987. Waugh P. *Metafiction*. London, New York, 1984; *Postmodernism: ICA Documents*, Appignanesi L. (ed.), London, 1986.

²¹ Изначально: произведение, написанное по следам оригинального и сохраняющее его узнаваемые черты. Здесь: постмодернистский термин, характерная для постмодернизма форма пародии, в которой сам принцип пародии якобы отрицается, уступая место свободной, бессмысленной игре иронии (см. одну из главных работ Ф. Джеймисона, «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма», уже упомянутую здесь). — *Прим. перев.*

ской культуры является то, что свою неприязнь к чётко установленным границам и категориям она направляет на традиционное разделение «высокого» и «массового» искусства, деконструируя границу между ними через производство артефактов, провозглашающих себя «популярными» и «близкими народу», товарами, которые приятно потреблять. Постмодернизм, как «техническая воспроизводимость» Вальтера Беньямина²², стремится разрушить пугающую его ауру высокой модернистской культуры с помощью более простого, удобного для потребителя искусства, подозревая любую иерархию ценностей в раздаче привилегий и элитаризме. Нет лучшего или худшего, есть только разнообразное. Благодаря своему стремлению стереть границу между искусством и обычной жизнью, постмодернизм иногда кажется возрождением в наши дни радикального авангарда, традиционно преследовавшего эту цель. В рекламе, моде, стиле жизни, торговых центрах и СМИ эстетика и технология наконец слились, а политическая жизнь превратилась в нечто вроде эстетического зрелища. Постмодернистская нетерпимость к традиционным эстетическим суждениям приобрела отчётливые очертания в так называемых «cultural studies», интерес к которым вырос в течение 80-х годов и которые довольно часто избегали признавать ценностные различия между сонетом и мыльной оперой.

Споры о постмодернизме и постмодерне принимали разные формы. Например, есть вопрос: как далеко распространяются их выводы — действительно ли они покрывают всё социальное пространство в качестве доминирующей культуры нашей эпохи или они разрознены и касаются лишь отдельных сфер? Является ли постмодерн истинной философией нашего времени? Или это мировоззрение пресыщенной кучки некогда революционных западных интеллектуалов, которые с типичным для интеллектуалов высокомерием перенесли его на современную историю в целом? Что значит постмодернизм в Мали или Мейо²³? Что он значит для обществ, которые ещё не вошли даже в современное состояние? Является ли это слово нейтральным описанием общества потребления или это положительная рекомендация определённому образу жизни? Является ли постмодернизм, как считает Фредрик Джеймисон, культурой позднего капитализма — окончательным проник-

²² См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медимум, 1996.

²³ Ирландское графство. — *Прим. перев.*

новением товарной формы в саму культуру, — или это, как настаивают наиболее радикальные сторонники постмодерна, борьба, ниспровергающая любую элиту, иерархию, господствующий нарратив и непреложную истину?

Дискуссии, без сомнения, будут продолжаться, и не в последнюю очередь из-за того, что постмодернизм — самая крепкая из всех теорий, она прочно укоренена в определённой системе социальных практик и институтов. Можно проигнорировать феноменологию, семиотику или рецептивную теорию — это доказано большинством человечества, которое так и сделало, — но не консьюмеризм, СМИ, эстетизированную политику и половые различия. Но споры будут продолжаться также из-за того, что существуют серьёзные расхождения в самой постмодернистской теории. Для её наиболее политизированных сторонников такие мистифицированные понятия, как истина, идентичность, цельность, универсальность, основания, метанарратив, коллективный революционный субъект, должны полностью удалиться, расчищая площадку для старта действительно эффективных радикальных программ. Для консервативных апологетов отказ от использования таких понятий идёт рука об руку с сохранением политического статус-кво. В этом состоит различие между Мишелем Фуко и Стэнли Фишем, Деррида и Ричардом Рорти, хотя все четверо могут быть названы постмодернистами в широком смысле. Для американских неопрагматиков, таких, как Рорти и Фиш, крушение трансцендентальной точки зрения означает, в сущности, крушение самой возможности полноценной политической критики²⁴. Такая критика, согласно их доводам, может исходить только из некой метафизической выигрышной позиции полностью за пределами имеющихся форм жизни, а поскольку очевидно, что такого места не существует — или, если бы оно и было, то оставалось бы недостижимым и недосягаемым для нас, — даже наши самые революционные утверждения всегда в тайном сговоре с современными дискурсами. Короче говоря, мы вписаны в ту культуру, которую надеемся раскритиковать, и настолько погружены в её интересы и убеждения, что их радикальная критика равносильна попытке выпрыгнуть из собственной шкуры. Пока то, что мы утверждаем, остаётся понятным — а иначе критика неэффективна, — мы в сговоре с культурой, которую стремимся объективировать, и потому заведомо недобросовестны. Данная доктрина, зави-

²⁴ Fish S. *Doing What Comes Naturally*. Oxford, 1989 и Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М.: Русское феноменологическое общество, 1996.

сящая от широких возможностей «деконструкции» различия между «внешним» и «внутренним», сегодня взята на вооружение, чтобы защитить американский образ жизни, и именно потому, что постмодернизм с тревогой осознаёт: *рациональная* критика этого образа жизни, равно как и любого другого, для него теперь невозможна. Выбивать основания из-под ног оппонента неминуемо значит выбивать их и из-под собственных ног. Остерегаясь нежелательных выводов о том, что нет рационального оправдания того или иного образа жизни, мы придём к устранению понятия критики как такового, заклеив его как неизбежно «метафизическое», «трансцендентное», «абсолютное» или «фундаментальное». Если понятия системы или цельности могут быть дискредитированы, то, по той же логике, не существует и таких вещей, как патриархат или «капиталистическая система», — и критиковать попросту нечего. Так как в общественной жизни не существует никакой цельности, то нет места и для любых радикальных изменений, нет той общей системы, которую необходимо было бы изменить. Нам предлагают верить, пусть это и выглядит совершенно неправдоподобно, в то, что глобальный капитализм является лишь случайным, без какой бы то ни было систематической логики, сочетанием тех или иных практик, техник, социальных отношений; и это преподносится в качестве «радикальной» защиты плюрализма от террора тотализации. Перед нами догма, которую гораздо легче поддерживать в Колумбийском университете, чем среди одноимённого латиноамериканского народа.

Когда к середине 90-х годов феминистская критика утвердила за собой место самого популярного из множества литературных подходов, на пятки ей уже наступала постколониальная теория²⁵. Она уходит своими корнями непосредственно в историческое развитие, что объединяет её с феминизмом или постмодернизмом и отличает от феноменологии или рецептивной теории. Крушение великих европейских империй, их замещение экономической гегемонии

²⁵ В качестве первопроходческой работы в постколониальной теории обычно называется Said E. *Orientalism*. New York, 1979. См. также его *Culture and Imperialism*. London, 1993. Другие влиятельные тексты теории: Андерсон Б. *Воображаемые сообщества*. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2001; Chakravorty Spivak G. In *Other Worlds*. New York, London, 1987; Young R. *White Mythologies*. London, 1990; *Nation and Narration*. Bhabha H. (ed.). London, New York, 1990 и *The Location of Culture*. London, 1994. Жёсткую критику теории см. в: Ahmad A. In *Theory: Classes, Nations, Literatures*. London, 1992.

ей Соединённых Штатов, разрушение национального государства и традиционных геополитических границ, массовая глобальная миграция и появление так называемых мультикультурных обществ, возросшая эксплуатация этнических групп на Западе и «периферийных» обществ в остальном мире, широкая власть новых транснациональных корпораций — всё это стремительно развивалось начиная с 1960-х, и вместе с этим происходила подлинная революция в наших понятиях пространства, власти, языка и идентичности. Так как культура — в широком, а не в узком смысле термина — тесно связана со всеми этими темами, не удивительно, что в течение двух последних десятилетий они оставили отпечаток в тех сферах гуманитарных наук, которые традиционно соотносились с культурой в узком значении этого слова. Как доминирование СМИ вынудило пересмотреть классические границы в изучении культуры, так и «мультикультурализм», относящийся к тому же историческому периоду, бросил вызов манере, в которой Запад постиг свою идентичность и выразил её в каноне произведений искусства. Оба течения — как культурные, так и постколониальные исследования — сделали решительный шаг через границу того теоретического *метода*, который господствовал в более ранний период развития теории литературы. Теперь на повестке дня проблематизация «культуры» как таковой, и заключается она в движении за пределы изолированного произведения искусства в области языка, образа жизни, общественных ценностей, групповой идентичности — неминуемо затрагивая вопросы глобальной политической власти.

Результатом стал слом узко понимаемой западной культурной традиции, высвободивший ранее запертые культуры «маргинальных» групп и общностей. Это также означало для современного глобального общества возвращение некоторых тем «высокой» теории. Вопросы «метанарратива» не были больше делом только литературоведческих исследований, они теперь касались терминов, которыми постпросвещенческий Запад традиционно обставлял собственный имперский проект. Децентрирование и деконструкция категорий и идентичностей по-новому зазвучали в контексте расизма, этнических конфликтов, неоколониального господства. «Другой» был теперь не просто теоретической концепцией, но группами и людьми, исключёнными из истории, обращёнными в рабство, подвергнутыми надругательствам, лжи, геноциду. Психоаналитические категории «расщепления» и проекции, отказа и вытеснения сошли со страниц фрейдистских книг, чтобы стать инструментами анализа психополитических отношений между колонизаторами и колони-

зируемыми. Спор между «модерном» и «постмодерном» имел особую силу в периферийных культурах, которые всё больше втягивались в орбиту постмодернистского Запада, не имея ни негативного, ни позитивного опыта современности в европейском духе. И положение женщин в таких обществах, вынужденных испытать на себе его самое тяжкое бремя, послужило особенно плодотворному союзу между теоретиками феминизма и постколониализма.

Постколониальная теория не просто продукт мультикультурализма и деколонизации. Она также отразила исторический сдвиг от революционной национальной борьбы в странах «третьего мира», которая запнулась в 1970-е годы, в сторону «постреволюционных» условий, в которых власть транснациональных корпораций кажется несокрушимой. Поэтому многие постколониальные работы довольно крепко смыкаются с подозрительным отношением постмодерна к организованной массовой политике, с поворотом от неё к вопросам культуры. Культура крайне важна в неокOLONIALном мире, но вряд ли она имеет решающее значение. В конечном счёте речь идёт не о языке, цвете кожи или идентичности, а о ценах на продукты потребления, сырьё, рынке труда, военных альянсах и политических силах, формирующих отношения между богатыми и бедными нациями. На Западе, особенно в Соединённых Штатах, вопросы этнической принадлежности одновременно обогатили радикальную политику, ранее направленную лишь на общественные классы, но, сосредоточившись на этнических различиях, они отвлекли внимание от материальных условий, в которых живут этнические группы. Коротко говоря, «постколониализм» оказался, помимо прочих дисциплин, примером расцветшего пышным цветом «культурализма», охватившего в последнее время западную теорию культуры, излишне подчёркивая культурные аспекты человеческой жизни, что является вполне понятной реакцией на предшествовавшие ему биологизм, гуманизм и экономизм. Такой культурный релятивизм является по большей части просто оборотной стороной имперского господства.

Как и любая другая теория, дискурс постколониальных исследований имеет свои ограничения и «слепые пятна». Иногда он занимается романтической идеализацией «другого» наряду с упрощенческой политикой, которая рассматривает превращение «чужого» в «свое» как корень всех политических зол. Эта специфически постмодернистская тема различий и самоидентичности уже угрожает стать тоскливым самоповтором. Альтернативная ветвь постколониальной мысли, деконструируя якобы слишком жёсткую оппозицию

между колонизирующим «своим» и колонизируемым «другим», скатывается к подчёркиванию их взаимной ответственности и рискует, таким образом, притупить политическое острие антиколониалистской критики. При всем своём акценте на различиях, постколониальная теория иногда слишком поспешно объединяет очень разные общества в категорию «третий мир», а её язык слишком часто обнаруживает напыщенный обскурантизм, делающий её удивительно далёкой от людей, за которых теория борется. Некоторые моменты этой теории действительно открыли новые пути, в то время как другие были не более чем выражением вызванного чувством вины самобичевания западного либерализма, который в тяжёлых политических условиях может быть чем угодно, но только не самим собой.

Среди наиболее привлекательных товаров, которые предлагает общество постмодерна, есть и сама теория культуры. Постмодернистская теория является частью постмодернистского рынка, а не просто его отражением. Это, помимо всего прочего, способ накопить ценный «культурный капитал» в условиях всё большей интеллектуальной конкуренции. Частично благодаря своей крайней энергичности, эзотеризму, соответствию требованиям момента, исключительности и относительной новизне эта теория достигла высокого престижа в академической среде, хотя она всё ещё и в смертельной вражде с либеральным гуманизмом, который боится быть ею вытесненным. Постструктурализм соблазнительнее Филипа Сидни, точно так же как кварки более привлекательны, чем прямоугольники. Теория стала одним из симптомов нашего времени, в котором любая интеллектуальная жизнь превращается в товар, а одна концептуальная мода сменяется другой, подобно тому, как сменяются причёски. Как человеческое тело — наряду со многим другим — стало в наши дни эстетизироваться, так и теория превратилась в нечто вроде доступной немногим формы искусства, игривой, самоироничной и гедонистической, — тем местом, куда сместились импульсы, находящиеся за пределами высокого модернистского искусства. Она оказалась к тому же прибежищем лишённого корней западного интеллекта, оторванного кошмарами современной истории от традиционного гуманистического подхода и от этого ставшего одновременно легковёрным и изощрённым, ушлым и сбитым с толку. В эпоху, когда политическая активность всё более редка, эта теория слишком часто действует как её модный суррогат, и, начав существование с претензии на критику нынешних стилей жизни, сейчас она угрожает превратиться в обходительное их одобрение.

Однако вариантов всегда больше одного. Если теория культуры добилась некоторого престижа, это произошло и благодаря тому, что она дерзко подняла ряд фундаментальных вопросов, на которые людям нужны были ответы. Она выступила в качестве своего рода свалки, куда поспешно скидывали неудобно большие темы аналитическая философия, эмпирическая социология и позитивистская политическая наука. Она как бы заменила политическое действие, но также предоставила место, в котором некоторые жизненно важные политические темы взращивались в суровом климате. У неё нет определённого единства в качестве дисциплины: что общего могут иметь, к примеру, феноменология и исследования сексуальных меньшинств? И ни один из методов, сгруппированных вокруг теории *литературы*, не относится исключительно к изучению литературы; на самом деле большинство из них родилось в достаточно далёких от неё областях. Эта дисциплинарная неопределённость также обозначает распад традиционной схемы разделения интеллектуального труда, о котором так или иначе сигнализирует слово «теория». «Теория» указывает на то, что наши классические способы разграничения знаний теперь столкнулись, по весомым историческим причинам, с серьёзными проблемами. Но это также показательный симптом указанного распада как позитивной реконфигурации поля. Появление такой теории подразумевает: по неким историческим причинам то, что известно нам как гуманитарные науки, не может больше существовать в своём привычном виде. Это идёт на пользу, так как «гуманитарные науки» слишком часто объявлялись ложно беспристрастными, проповедовали «универсальные» ценности, которые на самом деле были ценностями конкретного общественного устройства, вытесняли из сознания материальное основание этих ценностей, нелепо переоценивали значение «культуры» и бдительно лелеяли её элитаристскую концепцию. Но это же пошло и во вред, если учесть, что гуманитарные науки надёжно сохраняли некие благородные нравственные ценности, игнорируемые в повседневной жизни; сохраняли — правда, под маской идеализма — стремление к критике современного образа жизни и, взращивая духовную элитарность, по крайней мере разоблачали мнимый эгалитаризм рынка.

Задача теории культуры, в её широком понимании, состояла в том, чтобы детально проанализировать общепринятую мудрость традиционного гуманитарного знания. В этом, можно полагать, она вполне преуспела — если не на практике, то, во всяком случае, в теории. С тех пор, как впервые увидела свет эта книга, было сделано

несколько убедительных контратак на некоторые положения, озвученные теорией литературы. Враждебность к теории в большинстве своём была не более чем типичной англосаксонской обеспокоенностью в отношении идей как таковых — чувством, что сухие абстракции неуместны, когда мы говорим об искусстве. Эта непреносимость идей характерна для тех социальных групп, собственные исторически конкретные представления которых в определённый момент добились успеха, и которые могут благодаря этому по ошибке принимать их за естественные чувства или вечные истины. Те, кто находится у власти, могут позволить себе презрительное отношение к критике и концептуальному анализу, а те, кто испытывает на себе их господство — нет. То обвинение, что теория просто ставит заслон из обскурантистского жаргона между читателем и текстом, может быть предъявлено любой разновидности критики. Мэтью Арнольд и Томас Элиот прочитываются как тарабарщина человеком с улицы, незнакомым с их манерой выражаться. То, что является специфическим дискурсом для одного, будет обычной речью для другого, что подтвердит каждый, кто знаком с педиатрами или автомеханиками.

Битва, которую теория литературы, вероятно, выиграла — это полемика о том, что нет нейтрального, чистого прочтения произведения искусства. Даже некоторые довольно консервативные критики в наши дни гораздо менее склонны заявлять об идеологическом косоглазии радикальных теоретиков и собственной способности видеть произведение таким, каково оно на самом деле. Историзм в широком смысле также взял верх: сейчас осталось мало записных формалистов. Автор ещё не умер окончательно, а наивный биографизм уже вышел из моды. Неустойчивая природа литературных канонов, их зависимость от обусловленных культурой ценностей ныне довольно широко осознаётся, вместе с правдой о том, что известные социальные группы были несправедливо исключены из этих канонов. И мы больше не можем быть уверены, где заканчивается высокая культура и начинается массовая.

Даже несмотря на всё это, некоторые традиционные гуманитарные доктрины оттягивают свою кончину, и среди них не последнее место занимает предположение о существовании универсальных ценностей: если литература что-то и значит сегодня, то, главным образом, благодаря тому, что она кажется консервативным критикам одним из немногих мест, где в нашем разделённом и отчуждённом мире всё ещё может претвориться смысл универсальных ценностей — и где в нашем отвратительно материальном мире можно

увидеть редкий проблеск трансцендентального. Отсюда, без сомнения, та необъяснимая настойчивость, даже опасная страсть, которую демонстрирует академическая традиция в лице теории литературы: даже если этот еле выживающий анклав искусства может быть историзирован, материализован, деконструирован, — где же ещё тогда можно обнаружить нечто ценное в нашем вырождающемся мире? Радикалы ответят, что предположение, будто общество постоянно вырождается, и только культура остаётся изысканной, является на самом деле частью проблемы, а не решения. Сама эта позиция отражает скорее определённую политическую точку зрения, чем непредубеждённое изложение фактов. В то же время готовность гуманиста верить в общечеловеческие ценности должна быть открыто признана. Проблема только в том, что он смешивает проект мира, в котором установится политическое и экономическое равновесие и который только предстоит осуществить, с «универсальными» ценностями, — а ведь они достались ему от прежнего, ещё не преобразованного мира. Таким образом, гуманист не совсем неправ в своей вере в возможность универсальных ценностей; дело лишь в том, что до сих пор никто не может точно сказать, какими они смогут быть, поскольку материальные предпосылки их существования ещё не возникли. Если этому когда-нибудь будет суждено случиться, теоретики смогут с облегчением бросить теоретизирование, ставшее совершенно излишним именно потому, что достигло своей политической реализации, и заняться для разнообразия чем-нибудь более интересным.

БИБЛИОГРАФИЯ

Эта библиография предназначена для читателей, которые хотели бы более подробно ознакомиться со всеми или некоторыми из областей литературной теории, рассмотренными в книге. Работы в каждом из разделов расставлены не по алфавиту, а в том порядке, в котором они будут лучше всего восприняты начинающими. Даны упомянутые в книге произведения, а также дополнительные тексты; при этом я старался сделать список настолько избирательным и удобным в использовании, насколько это было возможным. За некоторыми исключениями, все работы из списка существуют на английском языке¹.

РУССКИЙ ФОРМАЛИЗМ

Russian Formalist Criticism: Four Essays, Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds), Lincoln, Nebr., 1965.

Readings in Russian Poetics. L. Matejka and K. Pomorska (eds), Cambridge, Mass., 1971.

Victor Erlich, Russian Formalism: History-Doctrine, The Hague, 1955.

Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб.: Академический проект, 1996.

Fredric Jameson, The Prison-House of Language, Princeton, NJ, 1972.

Tony Bennett, Formalism and Marxism, London, 1979.

Ann Jefferson, Russian Formalism // Modern Literary Theory: A Comparative Introduction, Ann Jefferson and David Robey (eds), London, 1982.

Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении. М.: Лабиринт, 1993.

The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique, Christopher Pike (ed.), London, 1979.

АНГЛИЙСКАЯ КРИТИКА

¹ Если существует русский перевод произведения из списка, он указан вместо оригинала. То же касается работ, изначально написанных по-русски. — *Прим. перев.*

- Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge, 1963.
- Matthew Arnold, *Literature and Dogma*, London, 1873.
- Элиот Т. С. Избранное: Религия, культура, литература. М.: РОССПЭН, 2004.
- Особенно см. эссе «Идея христианского общества» и «Заметки к определению понятия "культура"»
- F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*, London, 1932.
- F. R. Leavis and Denys Thompson, *Culture and Environment*, London, 1933.
- F. R. Leavis, *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, London, 1936.
- F. R. Leavis, *The Great Tradition*, London, 1948.
- F. R. Leavis, *The Common Pursuit*, London, 1952.
- F. R. Leavis, D. H. Lawrence, *Novelist*, London, 1955.
- F. R. Leavis, *The Living Principle*, London, 1975.
- Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, London, 1932.
- Francis Mulhern, *The Moment of Scrutiny*, London, 1979.
- I. A. Richards, *Science and Poetry*, London, 1926.
- I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London, 1924.
- I. A. Richards, *Practical Criticism*, London, 1929.
- William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, 1930.
- William Empson, *Some Versions of Pastoral*, London, 1935.
- William Empson, *The Structure of Complex Words*, London, 1951.
- William Empson, *Milton's God*, London, 1961.
- Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism*, London, 1978.
- D. J. Palmer, *The Rise of English Studies*, London, 1965.
- C. K. Stead, *The New Poetic*, London, 1964.
- Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, Oxford, 1983.

АМЕРИКАНСКАЯ «НОВАЯ КРИТИКА»

- John Crowe Ransom, *The World's Body*, New York, 1938.
- John Crowe Ransom, *The New Criticism*, Norfolk, Conn., 1941.
- Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, London, 1949.
- W. K. Wimsatt and Monroe Beardsley, *The Verbal Icon*, New York, 1958.
- W. K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, New York, 1957.
- Allen Tate, *Collected Essays*, Denver, Col., 1959.
- Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.* М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987.
- David Robey, *Anglo-American New Criticism* // *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, Ann Jefferson and David Robey (eds), London, 1982.
- John Fekete, *The Critical Twilight*, London, 1977.

- E. M. Thompson, Russian Formalism and Anglo-American New Criticism, The Hague, 1971.
Frank Lentricchia, After the New Criticism, Chicago, 1980.

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ И ГЕРМЕНЕВТИКА

- Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: ДИК, 1999.
Philip Pettit, On the Idea of Phenomenology, Dublin, 1969.
Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. 2-е изд., испр.: М.: Наука, 2002.
Хайдеггер М. Введение в метафизику. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1997.
Martin Heidegger, Poetry, Language, Thought, New York, 1971.
William J. Richardson, Heidegger: Through Phenomenology to Thought, The Hague, 1963.
H. J. Blackham, Martin Heidegger // Six Existentialist Thinkers, London, 1961.
Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988.
Richard E. Palmer, Hermeneutics, Evanston, Ill., 1969.
E. D. Hirsch, Validity in Interpretation, New Haven, Conn., 1976.
Georges Poulet, The Interior Distance, Ann Arbor, 1964.
Jean-Pierre Richard, Poesie et profondeur, Paris, 1955.
Jean-Pierre Richard, L'Univers imaginaire de Mallarme, Paris, 1961.
Jean Rousset, Forme et signification, Paris, 1962.
Jean Starobinski, L'Oeil vivant, Paris, 1961.
Старобинский Ж. Отношение критики // Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры. В 2 т. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2002.
J. Hillis Miller, Charles Dickens: The World of his Novels, Cambridge, Mass., 1959.
J. Hillis Miller, The Disappearance of God, Cambridge, Mass., 1963.
J. Hillis Miller, Poets of Reality, Cambridge, Mass., 1965.
Хиллис Миллер Д. Узор ковра // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004.
Robert R. Magliola, Phenomenology and Literature, West Lafayette, Ind., 1977.
Sarah Lawall, Critics of Consciousness, Cambridge, Mass., 1968.

РЕЦЕПТИВНАЯ ТЕОРИЯ

- Roman Ingarden, The Literary Work of Art, Evanston, Ill., 1973.
Ингарден Р. Очерки по философии литературы. Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999.

- Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962.
- Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, 1974.
- Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, London, 1978.
- Изер В. Изменение функций литературы. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004.
- Яусс Г. Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004.
- Сартр Ж.-П. Что такое литература? СПб.: Алетея: CEU, 2000.
- Stanley Fish, *Is There a Text In This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., 1980.
- Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2007.
- The Reader in the Text*, Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds), Princeton, NJ, 1980.
- Reader-Response Criticism*, Jane P. Tompkins (ed.), Baltimore, 1980.

СТРУКТУРАЛИЗМ И СЕМИОТИКА

- Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.
- Jonathan Culler, *Saussure*, London, 1976.
- Roman Jakobson, *Selected Writings* (4 vols.), The Hague, 1962.
- Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
- Якобсон Р. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996.
- Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague, 1956.
- Main Trends in the Science of Language*, London, 1973.
- A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Paul Garvin (ed.), Washington, DC, 1964.
- J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington, Ill., 1964.
- Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994.
- Леви-Стросс К. Неприрученная мысль // Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994.
- Edmund Leach, *Levi-Strauss*, London, 1970.
- Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998.
- Греймас А.-Ж. Структурная семантика. Поиск метода. М.: Академический проект, 2004.

- Claude Bremond, *Logique du recit*, Paris, 1973.
- Tzvetan Todorov, *Grammaire du Decameron*, The Hague, 1969.
- Женетт Ж. *Фигуры. Работы по поэтике*. В 2-х тт. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Особенно см. работу «Повествовательный дискурс».
- Лотман Ю. М. *Структура художественного текста* // Лотман Ю. М. *Об искусстве*. СПб.: Искусство, 1998.
- Лотман Ю. М. *Анализ поэтического текста* // Лотман Ю.М. *О поэтах и поэзии*. СПб.: Искусство, 1996.
- Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, London, 1977.
- Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, London, 1980.
- Mary Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Ill., 1977.
- Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, London, 1977.
- Structuralism, Jacques Ehrmann (ed.), New York, 1970.
- Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, London, 1975.
- Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, London, 1981.
- Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972.
- Structuralism: A Reader, Michael Lane (ed.), London, 1970.
- Structuralism: An Introduction, David Robey (ed.), Oxford, 1973.
- The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man, Richard Macksey and Eugenio Donato (eds), Baltimore, 1972.

ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ

- Деррида Ж. *Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля*. СПб.: Алетейя, 1999.
- Деррида Ж. *О грамматологии*. М.: Ad Marginem, 2000.
- Деррида Ж. *Письмо и различие*. СПб.: Академический проект, 2000.
- Деррида Ж. *Позиции*. М.: Академический проект, 2007.
- Ann Jefferson, *Structuralism and Post-Structuralism* // *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, Ann Jefferson and David Robey (eds), London, 1982.
- Барт Р. *Нулевая степень письма* // *Семиотика*. М.: Радуга, 1983.
- Барт Р. *Основы семиологии* // *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000.
- Барт Р. *Мифологии*. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2004.
- Барт Р. *S/Z : Бальзаковский текст: опыт прочтения*. М.: Ad Marginem, 1994. 2-е изд., испр.: УРСС, 2001.
- Барт Р. *Удовольствие от текста* // Барт Р. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*. М.: Прогресс, 1989.
- Michel Foucault, *Madness and Civilization*, London, 1967.
- Фуко М. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. СПб. А-сэд, 1994.

- Фуко М. Археология знания. Киев: Ника-Центр, 1996.
- Фуко М. Надзирать и наказывать. М.: Ad Marginem, 1999.
- Фуко М. История сексуальности. Т.1. Воля к знанию // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Ка-сталь, 1996.
- Hayden White, Michel Foucault // Structuralism and Science, John Sturrock (ed.), Oxford, 1979.
- Colin Gordon, Michel Foucault: The Will to Truth, London, 1980.
- Julia Kristeva, La revolution du langage poetique, Paris, 1974.
- Julia Kristeva, Desire in Language, Oxford, 1980.
- Ман П. де Аллегории чтения. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999.
- Deconstruction and Criticism, Geoffrey Hartman (ed.), London, 1979.
- Criticism in the Wilderness, Geoffrey Hartman (ed.), Baltimore, 1980.
- J. Hillis Miller, Fiction and Repetition, Oxford, 1982.
- Rosalind Coward and John Ellis, Language and Materialism, London, 1977.
- Catherine Belsey, Critical Practice, London, 1980.
- Christopher Norris, Deconstruction: Theory and Practice, London, 1982.
- Textual Strategies, Josue V. Harari (ed.), Ithaca, NY, 1979.
- Jonathan Culler, On Deconstruction, London, 1982.

ПСИХОАНАЛИЗ

- Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. М.: Наука, 1989.
- Фрейд З. Толкование сновидений. Любое издание
- Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Фрейд З. Психология бессознательного. М.: Просвещение, 1990; другие издания.
- Фрейд З. Анализ фобии пятилетнего мальчика // Там же; другие издания
- Фрейд З. Фрагмент анализа одного случая истерии // Фрейд З. Истерия и страх. М.: СТД, 2006. (Собр. соч. В 10 т. Т. 6).
- Richard Wollheim, Freud, London, 1971.
- J. Laplanche and J.-B. Pontalis, The Language of Psycho-Analysis, London, 1980.
- Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: исследование идеологии развитого индустриального общества. М.: АСТ, 2002.
- Paul Ricoeur, Freud and Philosophy, New Haven, 1970.
- Jacques Lacan, Ecrits: A Selection, London, 1977.
- Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа // Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Гнозис/Логос. М., 2004.
- A. G. Wilden, The Language of the Self, Baltimore, 1968.
- Anika Lemaire, Jacques Lacan, London, 1977.
- Elizabeth Wright, Modern Psychoanalytic Criticism // Modern Literary Theory: A Comparative Introduction, Ann Jefferson and David Robey (eds), London, 1982.

- Simon Lesser, *Fiction and the Unconscious*, Boston, 1957.
- Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, Oxford, 1968.
- Norman N. Holland, *Five Readers Reading*, New Haven, Conn., 1975.
- Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952.
- Kenneth Burke, *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge, 1941.
- Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998.
- Harold Bloom, *Poetry and Repression*, New Haven, Conn., 1976.
- Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, London, 1978.
- Literature and Psychoanalysis*, Shoshana Felman (ed.), Baltimore, 1982.
- Psychoanalysis and the Question of the Text*, Geoffrey Hartman (ed.), Baltimore, 1978.

ФЕМИНИЗМ

- Michèle Barrett, *Women's Oppression Today*, London, 1980.
- Mary Ellmann, *Thinking About Women*, New York, 1968.
- Juliet Mitchell, *Women's Estate*, Harmondsworth, 1977.
- M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds), *Women, Culture and Society*, Stanford, 1974.
- Women and Language in Literature and Society*, S. McConnell-Ginet, R. Borker and N. Furman (eds), New York, 1980.
- Kate Millett, *Sexual Politics*, London, 1971.
- Чодороу Н. Воспроизводство материнства. Психоанализ и социология гендера. М.: РОССПЭН, 2006.
- Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth, 1976.
- Митчелл Д. Святое семейство (глава из книги «Феминизм и психоанализ») // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004.
- Feminism and Materialism*, Annette Kuhn and AnnMarie Wolpe (eds), London, 1978.
- Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*, London, 1982.
- Female Sexuality*, Janine Chasseguet-Smirgel (ed.), Ann Arbor, 1970.
- Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, NJ, 1977.
- Шоуолтер Э. Наша критика // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004.
- Josephine Donovan, *Feminist Literary Criticism*, Lexington, Ky., 1975.
- Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, London, 1979.
- Patricia Stubbs, *Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880–1920*, London, 1979.

- Ellen Moers, *Literary Women*, London, 1980.
- Women Writing and Writing about Women, Mary Jacobus (ed.), London, 1979.
- Tillie Olsen, *Silences*, London, 1980.
- New French Feminisms, Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds), Amherst, Mass., 1979
- Julia Kristeva, *About Chinese Women*, New York, 1977.
- Hélène Cixous and Catherine Clement, *La jeune née*, Paris, 1975.
- Hélène Cixous, Madeleine Gagnon and Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Paris, 1977.
- Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. В 2 ч. Ч. 2. Харьков: ХЦГИ – СПб.: Алетейя, 2001.
- Luce Irigaray, *Speculum de l'autrefemme*, Paris, 1974.
- Иригарэ Л. Пол, который не единичен // Введение в гендерные исследования. В 2 ч. Ч. 2. Харьков: ХЦГИ – СПб.: Алетейя, 2001.
- Sarah Kofman, *L'énigme de la femme*, Paris, 1980.

МАРКСИЗМ

- Иглтон Т. Марксизм и литературная критика. М.: Свободное марксистское издательство, 2009.
- Иглтон Т. Капитализм, модернизм и постмодернизм // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004.
- Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, 1977.
- Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, London, 1978.
- Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, London, 1976.
- Cliff Slaughter, *Marxism, Ideology and Literature*, London, 1980.
- Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, London, 1979.
- Terry Lovell, *Pictures of Reality*, London, 1980.
- Marx and Engels on Literature and Art, Lee Baxandall and Stefan Morowski (eds), New York, 1973. См. также: Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2 т. М.: Искусство, 1976.
- Троцкий Л. Д. Литература и революция. М.: Политиздат, 1991.
- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
- Бахтин М. М. Тетралогия. М.: Лабиринт, 1998 .
- Georg Lukács, *The Historical Novel*, London, 1974.
- Georg Lukács, *Studies in European Realism*, London, 1975.
- Гольдман Л. Сокровенный Бог. М.: Логос, 2001.
- Кодуэлл К. Иллюзия и действительность. М.: Прогресс, 1969.
- Brecht on Theatre, John Willett (trans.), London, 1973. См. также: Брехт Б. Собр. соч. в 5 тт. М.: 1965. Т. 5/2.

Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, London, 1973.

Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000.

Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В.

Маски времени: Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004.

Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings*, London, 1979.

Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, London, 1981.

Pierre Macherey and Etienne Balibar, *On Literature as an Ideological Form* // *Untying the Text*, Robert Young (ed.), London, 1981.

Ernst Bloch et al., *Aesthetics and Politics*, London, 1977.

Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, NJ, 1971.

Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, London, 1981.

Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, London, 1973.

Raymond Williams, *Politics and Letters*, London, 1979.

Raymond Williams, *Problems in Culture and Materialism*, London, 1980.

**В 2005–2010 вышли в свет книги серии
«УНИВЕРСИТЕТСКАЯ БИБЛИОТЕКА
АЛЕКСАНДРА ПОГОРЕЛЬСКОГО»**

СЕРИЯ ФИЛОСОФИЯ

Международный ежегодник по философии культуры «Логос» 1910–1914, 1925. Тт. 1–9 (+ 1 том дополнительных материалов: библиография, история проекта, рецензии 1910–1914 гг. и т. д.). Полное репринтное воспроизведение журнала, выходявшего до революции под редакцией Ф. Степуна, И. Гессена, Б. Яковенко и др.

Эдмунд Гуссерль. Избранные сочинения

Эрнст Мах. Анализ ощущений

Людвиг Витгенштейн. Избранные работы

Журнал «Логос», 1991–2005. Избранное. 2 тома

Философия в систематическом изложении В. Дильтея, А. Рилья, В. Оствальда, В. Вундта, Г. Эббингауза, Р. Эйкена, Ф. Паульсена, В. Мюнха, Т. Липпса. спб 1909

Пауль Наторп. Сборник статей по философии, логике, теории культуры

Мартин Хайдеггер. Что зовется мышлением

Венский кружок и журнал «Erkenntnis»

Александр Дьяков. Жак Лакан и его время

Гербарт Иоганн Фридрих. Психология

Зигварт Христиан. Логика. Т. 1. Учение о суждении, Учение о методе

Виктор Молчанов. Избранные работы

Александр Доброхотов. Избранные работы

Вадим Руднев. Избранное

Моисей Матвеевич Рубинштейн. О смысле жизни.
Труды по философии ценности, теории образования
и университетскому вопросу. В 2-х тт
Виталий Кирющенко. Чарльз Сандерс Пирс, или Оса
в бутылке. Введение в интеллектуальную историю Америки

СЕРИЯ СОЦИОЛОГИЯ. ПОЛИТОЛОГИЯ

Ульрих Бек. Власть и ее оппоненты в эпоху глобализма: новая
всемирно-политическая экономия. Пер. с нем.
Алла Черных. Мир современных медиа
Перри Андерсон. Переходы от античности к феодализму
Перри Андерсон. Родословная абсолютистского государства
Кори Робин. Страх: история политической идеи
Питирим Сорокин. Социология революции
(С Приложениями и комментариями)
Социология вещи. Сборник статей
Джованни Арриги. Долгий двадцатый век. Деньги и власть
в происхождении нашей эпохи
Иммануил Валлерстайн. Миросистемный анализ: Введение
Крэйг Калхун. Национализм.
Георгий Дерлугьян. Тайный поклонник Бурдые на Кавказе
Ричард Лахманн. Капиталисты вопреки себе: Элитные
конфликты и экономические мутации в Европе на заре
Нового времени
Борис Капустин. Избранные работы
Политическая теория. Сборник статей
Дж. Стаут. Демократия и традиция
Рэндалл Коллинз. Четыре социологические традиции
Чарльз Тилли. Принуждение и капитал в эволюции
европейских государств, 990–1990 гг. н. э.
Серия История. Культурология
Робер Мандру. Введение в современную Францию. Эссе
по исторической психологии, 1500–1640
Мартин Малиа. Александр Герцен и происхождение русского
социализма
Ольга Власова. Феноменологическая психиатрия
и экзистенциальный анализ: история, мыслители, проблемы

Валерий Лейбин. Постклассический психоанализ.
Энциклопедия. В 2-х тт.

Анналы. Избранное

Кизеветтер А. А. Исторические очерки (Из истории политических идей. Школа и просвещение. Русский город в 18 ст. Из истории России в 19 ст.)

Владимир Вальденберг. Древнерусские учения о пределах царской власти

А. С. Лаппо-Данилевский. Методология истории. Теория исторического знания. СПб, 1913

М. Ф. Владимирский-Буданов. Обзор истории русского права

Ханс Зедльмайер. Утрата середины

Франсуа Гизо. История цивилизации в Европе

Ковалевский М. М. Очерки по истории политических учреждений в России

Анри Мишель. Идея государства. Критический очерк истории социальных и политических теорий во Франции со времен революции

Джаншиев Г. Эпоха великих реформ. Исторические справки

П. Г. Виноградов. Россия на распутье

Уильям Мак Нил. В погоне за могуществом: Техника, вооруженные силы и общество с 1000 г н. э.

С. А. Нефедов. Война и общество. Факторный анализ исторического процесса. История Востока

СЕРИЯ ЭКОНОМИКА

Карл Поланьи. Избранные работы

Вернер Зомбарт. Избранные сочинения (Строй хозяйственной жизни; Идеалы социальной политики; Почему в Соединенных Штатах нет социализма?; Евреи и их участие в образовании современного хозяйства; Народное хозяйство и мода)

Карл Менгер. Основания политической экономии. Исследования о методах социальных наук и политической экономии в особенности

«Экономист», 1921–1922. Политэкономический журнал. Избранное

ТЕРРИ ИГЛТОН
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ВВЕДЕНИЕ

Корректор *Н. Селина*
Оформление серии *В. Коршунов*
Верстка *Д. Кашкин*

Подписано в печать 14.11.2010
Формат 70×100 1/6. Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл. печ. л. 23,98. Тираж 1000 экз.
Заказ № 1911

Издательский дом «Территория будущего»
105066, Москва, ул. Ольховская, 45, стр. 1, офис 4

Отпечатано в гуп ппп «Типография «Наука»»
121099 Москва, Шубинский пер., 6