РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ

Илья ИЛЬИН  
ПОСТМОДЕРНИЗМ  
СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ  
INTRADA  
М М I

ИЛЬИН Илья Петрович.  
ПОСТМОДЕРНИЗМ. СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ.  
Москва: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) - INTRADA. 2001.  
Научный редактор А. Е. Махов  
Художник Л. Е. Каирский  
Производственный отдел А. Л. Львова  
В оформлении обложки использован рисунок Пауля Клее "Так держать!" (1940).  
Словарь, написанный виднейшим отечественным специалистом по постмодернизму, автором двух монографий о нем, посвящен терминологии этого влиятельного направления в современной гуманитарной мысли. Включает свыше 150 статей, трактующих основные термины постмодернистской философии, психологии, социологии, теории искусства и литературы. Книга содержит иллюстрации, обширную библиографию, именной и предметный указатели.  
Издательство "Интрада", контактный тел. (095)-274-52-84, электронный адрес: intrada\_a@mail.ru .  
Книги издательства "Интрада", а также другую литературу по гуманитарным наукам, высылает наложенным платежом МП "Надежда". Принимаются предварительные заказы, высылается каталог. Обращаться по адресу: 107082, Москва, ул. Большая Почтовая, 2/4, кв. 38. Столярову И. В. (электронная почта: stolyarov\_i@mail.ru , страница в Интернете: www.stoliarov.narod.ru )  
ISBN 5-87604-044-4  
(c) И. П. Ильин, текст, 2001 г. (c) "Интрада", макет, редактирование, 2001 г.  
ЛР № 065483 от 28.10.1997 г. (OOO "Лабиринт-МП"). Сдано в набор 13. 12. 2000 г. Подписано в печать 15. 12. 2000 г. Формат 84х1081/32. Гарнитура Академическая. Тираж 3000 экз.  
Отпечатано в ЗАО"Гриa и К°", г. Тула,ул. Свободы,38.  
  
  
ВВЕДЕНИЕ 5  
АБЪЕКЦИЯ, ИСТИННО-РЕАЛЬНОЕ 7  
АВТОРИТЕТ ПИСЬМА 7  
АВТОРСКАЯ МАСКА 8  
АКТ ВЫСКАЗЫВАНИЯ &&ВЫСКАЗЫВАНИЕ, АКТ ВЫСКАЗЫВАНИЯ 10  
АКТАНТ 10  
АКТАНТОВАЯ СХЕМА 11  
6 функций Этьенна Сурьо 11  
6-актантовая схема Греймаса 12  
"классической идеологии" 15  
"марксистской идеологии" 15  
АКТОР 16  
АРХИВ 18  
АУКТОР 19  
БЕЗУМИЕ 20  
БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ 26  
бессознательное - совокупности содержаний, не присутствующих в актуальном поле сознания 27  
БИНАРИЗМ 32  
ВЛАСТЬ 33  
ВООБРАЖАЕМОЕ && ПСИХИЧЕСКИЕ ИНСТАНЦИИ 36  
ВОПРОШАЮЩИЙ ТЕКСТ 36  
ВЫСКАЗЫВАНИЕ, АКТ ВЫСКАЗЫВАНИЯ 37  
ГЕНО-ТЕКСТ, ФЕНО-ТЕКСТ 38  
ГЕРМЕНЕВТИКА ПОДОЗРИТЕЛЬНОСТИ 39  
ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ &&ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ 40  
ГЕТЕРОДИЕГЕТИЧЕСКОЕ И ГОМОДИЕГЕТИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ 40  
ГОЛОС-ПИСЬМО 42  
ГРАММАТОЛОГИЯ 46  
ДВОЙНОЙ КОД 48  
ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ 50  
ДЕКОНСТРУКЦИЯ 57  
ДЕНЕГАЦИЯ 67  
ДЕПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ 68  
ДЕЦЕНТРАЦИЯ 72  
ДИВИД -ИНДИВИД 75  
ДИСКРЕТНОСТЬ ИСТОРИИ 76  
ДИСКУРС 77  
ДИСКУРСИВНЫЕ ПРАКТИКИ 78  
ДИСТОПИЯ 79  
ДИСЦИПЛИНАРНАЯ ВСЕПОДНАДЗОРНОСТЬ &&ПАНОПТИЗМ 80  
ДОКСА 80  
ДОПОЛНЕНИЕ 82  
Пример с Руссо. Природой и Образованием 83  
ДРУГОЙ 84  
ЖЕЛАНИЕ 86  
ЖЕЛАЮЩАЯ МАШИНА &&ЖЕЛАНИЕ 90  
ЗАКОЛАОВЫВАНИЕ МИРА &&ЭСТЕЗИС 90  
ЗАМЕЩЕНИЕ &&КОНДЕНСАЦИЯ 90  
ЗЕРКАЛЬНАЯ СТАДИЯ &&ПСИХИЧЕСКИЕ ИНСТАНЦИИ 90  
ЗНАК, КРИТИКА ЕГО ТРАДИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ 90  
ЗНАЧЕНИЕ, ОЗНАЧАЮЩЕЕ, ОЗНАЧАЕМОЕ 94  
ИГРОВОЙ ПРИНЦИП 94  
ИДЕОЛОГИЯ 97  
ИМПЛИЦИТНЫЙ АВТОР 97  
ИМПЛИЦИТНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ 99  
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ 100  
ИСТОРИЧЕСКОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ 105  
ИСТИННО-РЕАЛЬНОЕ &&АБЪЕКЦИЯ, ИСТИННО-РЕАЛЬНОЕ 106  
ЙЕЛЬСКАЯ ШКОЛА &&ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ 106  
КОД 106  
КОД ПОСТМОДЕРНИЗМА &&ПОСТМОДЕРНИЗМА КОД 107  
КОЛЛАЖ 107  
КОЛЛЕКТИВНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ 108  
КОММУНИКАЦИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ И ДРАМАТИЧЕСКАЯ 110  
КОНДЕНСАЦИЯ И ЗАМЕЩЕНИЕ 116  
КОРОТКОЕ ЗАМЫКАНИЕ 117  
КУЛЬТУРНАЯ КРИТИКА 118  
КУЛЬТУРНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ 124  
ЛЕВЫЙ ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ &&ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ 127  
ЛОГОЦЕНТРИЗМ 127  
МАРГИНАЛЬНОСТЬ 128  
МЕТАРАССКАЗ 131  
МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ДИСКУРС 136  
НАЛИЧИЕ 139  
НАРРАТАТОР 141  
НАРРАТИВ 143  
НАРРАТИВНАЯ КОМПЕТЕНЦИЯ 149  
НАРРАТИВНАЯ ТИПОЛОГИЯ 150  
НАРРАТИВНЫЕ ТИПЫ: АКТОРИАЛЬНЫЙ, АУКТОРИАЛЬНЫЙ, НЕЙТРАЛЬНЫЙ 161  
НАРРАТОЛОГИЯ 164  
НЕГАТИВНОСТЬ 169  
НЕРАЗРЕШИМОСТЬ СМЫСЛОВАЯ 171  
НОМАДОЛОГИЯ 174  
НОНСЕЛЕКЦИЯ 179  
ОБЩЕСТВО-СПЕКТАКЛЬ &&ШОУ-ВЛАСТЬ 183  
ОЗНАЧАЕМОЕ, ОЗНАЧАЮЩЕЕ && ЗНАЧЕНИЕ, ОЗНАЧАЮЩЕЕ, ОЗНАЧАЕМОЕ 183  
ОППОЗИЦИЯ &&БИНАРИЗМ 183  
ОРГИЯ 183  
ОТКАЗ 184  
ОТКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ 185  
ПАНОПТИЗМ 187  
ПАРОДИЯ 188  
ПАСТИШ 189  
ПЕРЕНОС (ТРАНСФЕР) 190  
ПЕРСОНАЖ 191  
ПЕРФОРМАТИВНОЕ ПОВЕДЕНИЕ 192  
Цитатность в живописи постмодерна 192  
МАСКИ ПОСТМОДЕРНА 196  
ПОСТМОДЕРНИЗМ В РОССИИ. 202  
ПИСЬМО 209  
ПЛАВАЮЩЕЕ ОЗНАЧАЮЩЕЕ 210  
ПЛЕМЕННАЯ ПСИХОЛОГИЯ &&НОМАДОЛОГИЯ 211  
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ИНСТАНЦИИ 211  
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ УРОВНИ 215  
ПОВСЕДНЕВ 218  
ПОЛИТИЧЕСКОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ 220  
ПОСТМОДЕРНИЗМ 222  
ПОСТМОДЕРНИЗМА КОД 235  
Семантическое поле 236  
ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ 238  
ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ 241  
ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКО-ДЕКОНСТРУКТИВИСТСКО-ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ КОМПЛЕКС 247  
ПОЭТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ 250  
ПСИХИЧЕСКИЕ ИНСТАНЦИИ: ВООБРАЖАЕМОЕ, СИМВОЛИЧЕСКОЕ, РЕАЛЬНОЕ 255  
Лакановская "зеркальная стадия" 257  
Лакановское Символическое 259  
Лакановское Реальное 259  
РАЗЛИЧЕНИЕ 265  
РЕАЛЬНОЕ &&ПСИХИЧЕСКИЕ ИНСТАНЦИИ 268  
РЕИФИКАЦИЯ 268  
РЕЧЬ &&ЯЗЫК, РЕЧЬ, РЕЧЕВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ 270  
РИЗОМА 270  
РИТОРИЧНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА 271  
СИМВОЛИЧЕСКОЕ &&ПСИХИЧЕСКИЕ ИНСТАНЦИИ 272  
СИМУЛЯКР 272  
СИНГУЛЯРНОСТИ 274  
СКЛАДКА 275  
СЛЕД 277  
СМЕРТЬ АВТОРА 279  
СМЕРТЬ СУБЪЕКТА 280  
СОВРАЩЕНИЕ &&СИМУЛЯКР 283  
СОПРОТИВЛЯЮЩИЙСЯ ЧИТАТЕЛЬ 283  
СОЦИАЛЬНЫЙ ТЕКСТ 284  
СТРУКТУРА 286  
СТРУКТУРАЛИЗМ 288  
СТРУКТУРАЛИЗМ, ЕГО КРИТИКА &&ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ 294  
СЮЖЕТНЫЕ МОДУСЫ 294  
ТЕАТРАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО СОЗНАНИЯ И ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕОРИИ ТЕАТРА 295  
ТЕАТРОКРАТИЯ &&ШОУ-BЛACTb; ТЕАТРАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО СОЗНАНИЯ И ТЕОРИИ ТЕАТРА ПОСТМОДЕРНА 304  
ТЕКСТОВОЙ АНАЛИЗ 304  
ТЕКСТУАЛЬНАЯ ПРОДУКТИВНОСТЬ 312  
ТЕКСТУАЛЬНОСТЬ 312  
ТЕКСТ-УДОВОЛЬСТВИЕ --ТЕКСТ-НАСЛАЖДЕНИЕ 313  
ТЕЛЕСНОСТЬ 314  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АНТИГУМАНИЗМ ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА 319  
ТРАНСФЕР &&ПЕРЕНОС УДОВОЛЬСТВИЕ ОТ ТЕКСТА &&ТЕКСТ-УДОВОЛЬСТВИЕ 320  
УКРАДЕННЫЙ ОБЪЕКТ 320  
ФАЛЛОЦЕНТРИЗМ 321  
Фантазм 322  
ФЕМИНИЗМ 323  
фено-текст &&ГЕНО-ТЕКСТ, фено-текст 333  
ФИКЦИЯ 333  
ФОКАЛИЗАЦИЯ 333  
ФОРМАЛЬНАЯ СЕДИМЕНТАЦИЯ 336  
ФРЕЙДИЗМ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Ж. ЛАКАНА 337  
ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ НАРРАТИВИСТИКА А. Ж. ГРЕЙМАСА 338  
ФУНКЦИЯ 344  
ХАОЛОГИЯ 345  
сокращенная истина 349  
ХОРА 349  
ЦИТАТНОЕ МЫШЛЕНИЕ 351  
ШИЗОФРЕНИЧЕСКИЙ ДИСКУРС 352  
ШИЗОФРЕНИЧЕСКИЙ ЯЗЫК 352  
ШОУ-ВЛАСТЬ 356  
ЭДИПОВ КОМПЛЕКС, ЕГО КРИТИКА 357  
ЭКСПЛИЦИТНЫЙ АВТОР, ФИКТИВНЫЙ АВТОР 359  
ЭКСПЛИЦИТНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ 359  
ЭПИСТЕМА 359  
ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКАЯ НЕУВЕРЕННОСТЬ 362  
ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЙ РАЗРЫВ 365  
ЭСТЕЗИС 367  
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРАВДОПОДОБИЕ &&ДОКСА 368  
ЭХОКАМЕРА &&ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ 368  
ЯЗЫК, РЕЧЬ, РЕЧЕВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ 368  
ЯЗЫКОВОЕ СОЗНАНИЕ 369  
БИБЛИОГРАФИЯ 371  
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ 384  
ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ 393  
ОГЛАВЛЕНИЕ 410  
WWW 414  
Мои заметки 414  
Термины 414  
Мои Комментарии 414  
1y. Новая дидактика 414  
2y. Гиперреальность 414  
3y. "женские-тексты" 414  
  
Посвящается моей матери  
ВВЕДЕНИЕ  
Словарь понятийного аппарата постмодернизма неизбежно вынужден нести на себе все прошлые грехи этого направления, хотел ли сам постмодернизм их забыть или нет. Главным из таких искони присущих ему грехов является, по крайней мере. в теории, его структуралистское происхождение, хотя постмодернизм и преподносит себя как "последовательная критика" структурализма.  
Постмодернизм - в теоретическом своем осмыслении - типичное проявление интердисциплинарного духа своего времени. Претендуя на выражение в своей теории того, что раньше так охотно называли Zeitgeist, постмодернизм в аргументации собственной легитимности стремится к всеохватности гуманитарного знания. Можно доверять подобной интенции или поставить ее под вполне оправданное сомнение, но вне этой психологически глубоко укорененной - чуть ли не на уровне подсознания - установки понять данный феномен будет крайне трудно.  
Поэтому в словаре дается описание и характеристика наиболее распространенных терминов постмодернизма из различных сфер общегуманитарного знания, откуда он активно заимствует свои понятия и концептуальные схемы. Такими сферами являются, прежде всего, структуралистская терминология, немыслимая без своей лингвистической и семиотической основы; нарратология (теория повествования), оформившаяся как наука на теоретическом перепутье между структурализмом и постструктуралистской на него реакцией;  
постструктуралистский комплекс представлений с его заимствованиями из области психоанализа, рецептивной эстетики, социальной антропологии и практически необозримым  
  
[4]  
шлейфом понятий общефилософского и культурологического характера, не говоря уже о том, что можно было бы назвать собственно постмодернистским словарным каноном.  
В своей терминологической "всеядности" постмодернизм мало чем отличается от других областей гуманитарного (да и не только его) знания конца XX века, когда так остро ощущалась потребность в познавательных ориентирах в этом мире эпистемологической неуверенности и глобального сомнения во всех прежних и новых ценностях, подтачиваемых все возрастающей волной недоверия.  
Как и любой словарь энциклопедического характера, посвященный достаточно общей проблематике, данная книга имеет одну особенность, неизбежную и, прямо скажем, неотвратимую для всех изданий подобного типа: стремление в каждой статье дать по возможности исчерпывающее определение своего предмета неумолимо приводит к повторению некоторых положений и приводимых для их иллюстрации примеров. Это неизбежное зло словарного, а не монографического способа изложения. Некоторым постмодернистам как в сфере эссеистической теории (например, Р. Барту), так и в области постмодернистской беллетристики типа "Хазарского словаря" этого удалось избежать, чего, к сожалению, нельзя сказать об авторе данной работы.  
И. П. Ильин  
  
[5]  
АБЪЕКЦИЯ, ИСТИННО-РЕАЛЬНОЕ  
Франц. AB-JECTION, VREEL. Понятия Ю. Кристевой, составная часть ее концепции довербальной стадии языкового становления "говорящего субъекта". "Абъекция", как и "истинно-реальное", характеризуют стадию становления субъекта, хронологически предваряющую "стадию зеркала", а первая - даже стадию лакановского Воображаемого (&&Психические инстанции). "Абъекция" - процесс отпадения, в результате которого возникает "абъект" - "отпавший объект". Не являясь ни объектом, ни субъектом, абъект представляет собой первую попытку будущего субъекта осознать факт своего отделения от доэдиповской матери со всем комплексом шоковых ощущений, связанных с данным событием; при этом состояние абъекции распространяется не только на ребенка, но и на мать. "Истинно-реальное" (le vreel - от le vrai - "истина" и le reel - "реальность) является дальнейшей разработкой лакановского "реального" и, как и у Лакана, носит двойственный характер: с одной стороны, оно характеризует степень психического становления индивида (в ходе созревания самосознания ребенка), с другой - особый тип взрослой ментальности психотика, не способного за знаком увидеть референт и принимающего означающее за реальность; в результате происходит "конкретизация" означающего, типичная для искусства постмодернизма. Кристева утверждает, что травмы, которые ребенок получает в ходе "неудачного" прохождения этих ступеней развития, потом - во взрослом состоянии - становятся источниками соответствующих психозов.  
АВТОРИТЕТ ПИСЬМА  
Франц. AUTORITE DE. L'ECRITURE., англ. AUTHORITY OF WRITING, нем. AUTORITAT DES SСHREIBENS. Познавательный релятивизм деконструктивистов заставляет их с особым вниманием относиться к проблеме "авторитета письма", так как "письмо" в виде текстов любой исторической эпохи является для них единственной конкретной данностью, с которой они имеют дело. "Авторитет" характеризуется ими как специфическая власть языка художественного произведения, способного своими внутренними, чисто риторическими средствами создавать самодовлеющий "мир дискурса".  
Этот "авторитет" текста, не соотнесенный с действительностью, обосновывается исключительно "интертекстуально", т. е. авторитетом других текстов; иначе говоря, авторитет письма возникает благодаря имеющимся в тексте ссылкам и аллюзиям на  
  
[6]  
другие тексты, уже приобретшие свой "авторитет" в данной культурной среде, воспринимающей их как источник безусловных и неоспоримых аксиом. В конечном счете, "авторитет" отождествляется с риторикой (&&риторичность литературного языка), посредством которой автор любого анализируемого текста и создает специфическую "власть письма" над сознанием читателя.  
Однако эта власть крайне относительна, и любой писатель, ощущая ее относительность, все время испытывает, как пишет Э. Сейд, чувство смущения, раздражения, досады, вызванное "осознанием собственной двусмысленности, ограниченности царством вымысла и письма" (Said:1965. с. 84). Р. Флорес посвятил этой проблеме целую книгу - "Риторика сомнительного авторитета: Деконструктивное прочтение самовопрошающих повествований от св. Августина до Фолкнера" (Flares: 1984). Р. Сальдивар и многие деконструктивисты, отстаивая идею авторитета письма, в значительной степени повторяют доводы Ницше, стремясь доказать относительность любой "истины" и пытаясь заменить понятие истины понятием авторитета. Суть аргументации сводится к следующему. Бесконечное множество и разнообразие природных феноменов было редуцировано до общих представлений при помощи "тропов сходства" - отождествления разных предметов на основании общего для них признака. Необходимость социальной коммуникации якобы сама создает ситуацию, когда два различных объекта метафорически обозначаются одним именем. Со временем многократное употребление метафоры приводит тому, что она воспринимается буквально и таким образом становится общепризнанной "истиной". Тот же самый процесс (когда метафорическое трактуется буквально и переносный смысл воспринимается как прямой) создает и понятия "причинность", "тождество", "воля" и "действие"; побеждает не истина, но наиболее повторяемая и авторитетная метафора.  
АВТОРСКАЯ МАСКА  
Англ. AUTHOR'S MASK. Термин постмодернизма, предложенный американским критиком К. Мамгреном (Malmgren: 1985). Ученые, исследовавшие организацию текстовых структур произведений постмодернизма (Д. Лодж, Д. Фоккема), выявили различные способы создания эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишенного смысла, закономерности и упорядоченности. В целом подход этих исследователей помог описать разрушительный аспект практики постмодернизма - те спо-  
  
[7]  
собы, с помощью которых постмодернисты демонтируют традиционные повествовательные связи внутри произведения, отвергают привычные принципы его организации. Однако они оставили открытым вопрос, что же является связующим центром подобного фрагментированного повествования, что превращает столь разрозненный и гетерогенный материал, который составляет содержание "типового" постмодернистского романа, в нечто, заставляющее воспринимать себя как целое. Мамгрен предположил, что таким центром является образ автора в романе, или авторская маска. Именно она служит камертоном, который настраивает и организует реакцию &&имплицитного читателя, обеспечивая тем самым необходимую литературную коммуникативную ситуацию, гарантирующую произведение от "коммуникативного провала". По мнению критика, писатели-постмодернисты расширяют художественное пространство произведения за счет "мета-текста", под которым понимаются все коннотации, добавляемые читателем к денотативному значению слов в тексте, т. е. "простому текстуальному смыслу". Эти коннотации, рождаемые в мозгу читателя, формируются культурными конвенциями своего времени - традиционно сложившимися представлениями о роли и значении литературных условностей и о том, какими они должны быть (например, сюжет, персонаж, жанровые разновидности романа и т. д.). Они и направляют процесс понимания читателем текста и таким образом способствуют появлению "читательского метатекста".  
В литературе постмодернизма автор посягает на эту читательскую прерогативу, вводя "метатекстуальный комментарий" в рассказ; тем самым он активно навязывает читателю свою интерпретацию. Ее отличает иронический характер; автор "явно забавляется своей авторской маской и ставит под вопрос самые понятия вымысла, авторства, текстуальности и ответственности читателя" (Malmgren:1985, с. 164). "Автор" как действующее лицо постмодернистского романа выступает в специфической роли своеобразного "трикстера", высмеивающего условности классической, а гораздо чаще массовой литературы с ее шаблонами: он прежде всего издевается над ожиданиями читателя, над его "наивностью", над стереотипами его литературного и практически-жизненного мышления, ибо главная цель его насмешек - рациональность бытия. "Вера в некий рациональный порядок реальности недоступна писателям-модернистам, фактически само понятие подобного по-. рядка для них нелепо. В этих условиях столь же нелепо требовать от литературы, чтобы она обнаруживала "глубинную структуру" действительности. Возможно, для литературы даже смешно вооб-  
  
[8]  
  
ще пытаться воспроизводить действительность, особенно если учесть изменчивость современной реальности. Металитературная техника в постмодернистской литературе основана на иной эпистемологии, не убежденной в познаваемости мира" (там же. с. 165).  
Другая причина появления авторской маски состоит в том, что при остром дефиците человеческого начала в плоских, лишенных живой плоти и психологической глубины персонажах постмодернистских романов часто одна лишь авторская маска может стать реальным героем повествования, способным привлечь к себе внимание читателя.  
Попытка добиться успешной коммуникации - достичь, пусть даже на уровне иронии, взаимопонимания если не с массовым, то по крайней мере с "культурным читателем" - уже служит свидетельством опасения "коммуникативного провала". Иными словами, автор, рискнувший появиться в том или ином виде на страницах своего произведения, тем самым сразу выдает свое беспокойство по поводу того, что он может столкнуться с "несостоявшимся читателем". Автор, следовательно, заранее подозревает, что посредством объективации своего замысла всей структурой произведения (общей моралью рассказываемой истории, рассуждениями и действиями персонажей, символикой повествования и т. д.) ему не удастся вовлечь читателя в коммуникативный процесс, и он вынужден взять слово от своего имени, чтобы вступить с читателем в непосредственное речевое общение и лично растолковать ему свой замысел. Таким образом, проблема авторской маски тесно связана с обострившейся необходимостью наладить коммуникативную связь с читателем.1y  
Авторская маска как важный структурообразующий принцип повествовательной манеры постмодернизма в условиях постоянной угрозы коммуникативного провала, вызванной фрагментарностью дискурса и нарочитой хаотичностью композиции постмодернистского романа, оказалась практически главным средством поддержания коммуникации и смогла стать смысловым центром постмодернистского дискурса.  
АКТ ВЫСКАЗЫВАНИЯ &&ВЫСКАЗЫВАНИЕ, АКТ ВЫСКАЗЫВАНИЯ  
АКТАНТ  
Франц, англ. АСТАNT. Термин &&структурализма, наиболее абстрактное понятие реализатора функции действия или, по  
  
[9]  
А.-Ж. Греймасу и Ж. Курте, "синтаксическая позиция". В своем "Объяснительном словаре теории языка" они охарактеризовали актант как "определенный тип формальной синтаксической единицы, еще не получившей семантическую и/или идеологическую нагрузку" (Греймас: Курте: 1983. с. 483).  
По структуралистским представлениям, актант является абстрактным выражением функциональной сущности персонажа. Греймас использовал понятие актанта для описания глубинного процесса - смыслопорождения. В &&нарратологии вместо актанта употребляется понятие &&актора (также &&актантовая система).  
АКТАНТОВАЯ СХЕМА  
Франц. SYSTEME ACTANTIEL. Формализованное описание системы персонажей произведения как определенной конфигурации коммуникативных и функциональных позиций. Идея актантовой схемы выработалась в трудах Проппа, Леви-Стросса, Якобсона, Сурьо, Теньера; самая влиятельная концепция актантовой схемы была предложена А.-Ж. Греймасом. В 1959 году в книге "Элементы структурного синтаксиса" (Tesniere:1959) Теньер выдвинул специфическое понятие актанта - большой синтаксической функции - и предложил модель, состоящую из трех актантов, необходимых, по его мнению, для осуществления повествовательного действия: "агента" (agent), "пациента" (patient) и "бенефициарий" (beneficiere).  
6 функций Этьенна Сурьо   
Еще раньше, в 1950 году, профессор Сорбонны Этьенн Сурьо выпустил небольшую книгу "Двести тысяч драматических ситуаций" (Sourian:1950), где на основе анализа европейской драматургии выявил шесть функций и пять методов их комбинаций, что дает общим числом 210141 всевозможных драматических ситуаций - цифра столь астрономическая, что никто из ученых ни за рубежом, ни у нас всерьез ее не принимал. Однако сам принцип выявления 6 функций, несмотря на вызвавшую усмешки склонность Сурьо обозначать их астрологическими символами (знаками зодиака), получил свое дальнейшее развитие в работах структуралистов. Функция у Сурьо представляет собой абстрактное понятие Драматической роли, взятой в отрыве от любой ее характеристики. Соответственно столь же абстрактно понимается и драматическая ситуация - как специфический набор функций в их взаимодействии.  
Основной функцией любого драматического действия Сурьо считает "силу", "волю" или "желание", что является главной  
  
[10]  
пружиной действия. Эта функция получила наименование Льва, его желание или воля и двигает действие. Для того, чтобы это действие стало драматизированным, ему необходимо противоборство, и поэтому вводится функция Марса - соперника, оппонента. Оппозиция этих двух функций и составляет главную драматическую ось любой пьесы. Затем вводятся две функции, конкретизирующие направленность действия основной функции - желания или воли Льва: объект желания Льва (Лев желает чего-то или кого-то; разумеется, этим некто может быть он сам) и назначение этого желания (Лев желает этого для кого-то). Эти функции обозначаются как Солнце или желаемое благо и Земля или получатель блага. Последние две функции - это Весы или арбитр (судья) и Луна или помощник (при этом функция Луны способна оказывать свое влияние на любую другую функцию и выступать в сочетании с ней).  
Функции могут быть воплощены в драматические характеры, но могут и не принимать облика персонажей: например, желаемое благо - Солнце, к обладанию которым стремиться Лев, может быть чем угодно: возлюбленной, общественным положением или просто необходимостью решить сложную задачу. Точно так же каждая функция необязательно должна быть представлена отдельным персонажем, как и необязательно наличие в пьесе всех функций сразу.  
6-актантовая схема Греймаса  
Греймас, испытавший влияние Сурьо и В. Проппа, работа которого "Морфология сказки" (новое издание: Пропп:1998) служила и служит импульсом вдохновения для многих поколений структуралистов, переосмыслил функции Сурьо как актанты: пропповский "герой" выступает у Греймаса в виде "субъекта", "искомый персонаж" как "объект", "антагонист" и "ложный герой" - в виде "противника". Самое же главное заключается в том, что Греймас дал актантам четкую схему взаимодействий, графически разместив их по принципу схемы функций акта речевой коммуникации, предложенной в свое время Якобсоном:  
  
  
КОНТЕКСТ  
(референтная функция)  
  
  
ОТПРАВИТЕЛЬ (экспрессивная функция)  
СООБЩЕНИЕ (поэтическая функция)  
ПОЛУЧАТЕЛЬ (конативная функция)  
  
  
КОНТАКТ (фатическая функция)  
  
  
  
  
КОД (металингвистическая функция)  
  
  
  
  
[11]  
Экспрессивная функция ориентирована на отправителя, конативная - на получателя, познавательная (референтная) - на контекст, металингвистическая - на код, фатическая - на контакт.  
Греймас предложил свою схему актантов:  
Отправитель  
Объект -->   
Получатель  
(адресант, донатор, даритель) -->  
?  
(адресат, бенефициарий)  
  
  
  
  
Помощник -->  
Субъект -->  
Противник  
  
  
  
  
(антагонист)  
  
6-актантовая схема расшифровывается следующим образом. Актант - класс понятий, объединяющий различные роли в одной большой функции, например, "союзник", "противник". Совокупность манифестаций актанта называется "действием". "Субъект" - функция рассказа, объединяющая все атрибуты и действия главного героя, стремящегося получить желаемый объект или достичь желаемой цели. "Объект" - функция рассказа, означающая все то, что является предметом желания главного субъекта, т. е. понятие "цели" включено в один большой класс "объекта". "Помощник" - класс персонажей или персонифицированных сил, приходящих на помощь главному субъекту рассказа или вступающих с ним в союз. "Бенефициарий" или "получатель" - актант, испытывавший на себе улучшение; тот, кто извлекает выгоду из результатов деятельности главного субъекта рассказа или вмешательства отправителя-донатора (дарителя благ). Таково, например, сверхъестественное, чудесное вмешательство донатора в жанре волшебной сказки. "Противник", "антагонист" - один из больших классов или функций рассказа, объединяющий всех персонажей или персонифицированные силы, которые противостоят главному субъекту рассказа. "Донатор" или "даритель" в схеме Греймаса применительно к мифу, эпосу и волшебной сказке, является актантом, стоящим как бы над действием и вмешивающимся в него, чтобы прийти на помощь главному герою. Иногда донатора называют отправителем или отождествляют с отправителем акта коммуникации, например, с писателем, сочинившим рассказ. Таким образом, любой персонаж может быть определен как пучок дифференциальных функций и в зависимости от своего ситуационного положения может объединять разные функции.  
  
[12]  
Приведенная здесь схема уже есть результат определенной трансформации первоначальных положений Греймаса, поскольку он выстраивал ее прежде всего для описания мифа, эпоса и волшебной сказки и уже потом распространил ее применение на любой вид повествования. В результате наложения первоначальной схемы Греймаса на схему акта коммуникации Якобсона - процесса, который был начат самим Греймасом, - "даритель", или "донатор", стал пониматься как "отправитель", или "адресант", а "бенефициарий" - как "получатель" или "адресат". Эта постоянная переакцентуация актантов осуществлялась в зависимости от того, на каком уровне залегания структур велся анализ, какие глубинные пласты человеческого сознания, исторического "менталитета" имелись в виду. Любой культурный текст мыслится как материализованный (вербализованный) "кусок" сознания, и поскольку в основе всех текстов лежит один и тот же принцип структурной организации (обусловленный глубинной актантовой структурой самого сознания), то возникает радужная перспектива сквозного сопоставления, соблазняющая обманчивой легкостью "глубинного анализа" в рамках единой формальной упорядоченности всеобщих закономерностей.  
В предварительном порядке прежде всего необходимо отметить, что вне зависимости от субъективных намерений исследователя, впоследствии превратившихся в теоретически обосновываемую преднамеренность, подобное "операционное", "функциональное", "ролевое" понятие агента действия (актанта) снимало с повестки дня вопрос о целостном характере персонажа и создавало литературоведческую иллюзию если не его отсутствия, то по крайней мере несущественности для анализа художественного произведения. Разумеется, на уровне мифов, сказок и вообще всего фольклорного искусства, где действующие лица обладают стереотипными характеристиками и жестко лимитированы набором действий, подобный подход несомненно приносит неоценимую пользу: достаточно вспомнить новаторские работы Проппа и Леви-Стросса.  
Но как только речь заходит о качественно иных образованиях, например, о романе нового времени, то попытки анализа подобного рода не дают пока удовлетворительных результатов. Когда же за этими попытками стоит идеологическая установка, направленная на дискредитацию самого понятия личности, на деперсонализацию авторского, творческого начала, то подобные усилия могут привести лишь к тому явлению, которое, знаменуя собой общую тенденцию кризиса личного начала, получало различные тер-  
  
[13]  
минологические именования: дегуманизация искусства, &&теоретический антигуманизм постструктурализма, &&смерть автора, &&смерть субъекта и т. д. (также &&деперсонализация).  
Естественно, позиция исследователя во многом определяется как его мировоззренческими исходными посылками, так и способностью критически подойти и оценить возможные последствия негибкого применения своей методики анализа, иными словами - умением не впадать в крайности. В эпоху всеобщего увлечения структурами, в которых видели основополагающие, глубинные закономерности микро- и макрокосмоса, Греймас в качестве актантов стал вводить понимаемую в неокантианском духе систему ценностей - сетку социальных, нравственных и биологических координат, которые, по его мнению, то сознательно, то бессознательно определяют этическую и политическую ориентацию человека и его поведенческую психологию, а, следовательно, в конкретном случае любого анализируемого произведения определяют также контуры и закономерности "повествовательного универсума" (l'univers raconte).  
Для этого Греймасу надо было сначала редуцировать современные представления о мире до статической структуры мифа, чтобы потом иметь возможность наложить на него актантовую схему. Таким образом, актантовая модель получила два измерения: с одной стороны, она служит основой для "синтаксического функционирования хронологической модели Проппа" (Blanchard:1975, с. 306), с другой - основой глубинной структуры мира, представляя собой "фундаментальную актантовую модель".  
В "Структурной семантике" Греймас конструирует две "фундаментальные актантовые модели": "классическую" и "марксистскую", соответствующие его пониманию буржуазной и марксистской идеологий.   
"классической идеологии"   
Для "классической идеологии" им предлагается следующий набор актантов: субъект - философ, объект - мир, отправитель - бог, получатель - человечество, противник - материя, помощник - дух.   
"марксистской идеологии"   
Для "марксистской идеологии" модель будет выглядеть по-другому: субъект - человек, объект - бесклассовое общество, отправитель - история, получатель - человечество, противник - буржуазный класс, помощник - рабочий класс (Greimas:1966, с. 181).  
Надо отметить, что впоследствии актантовая модель Греймаса имела довольно странную судьбу. С одной стороны, благодаря своей простоте, общедоступной ясности и внешней логической  
  
[14]  
непротиворечивости (основные требования любой научно-естественной гипотезы - престижного образа Большой и Настоящей науки, оказывающей в наш век физики и математики столь завораживающее воздействие на умы гуманитариев), а также благодаря авторитету своих первоисточников - работ Проппа и Сурьо, близости схеме функций акта коммуникации Якобсона она получила широкое распространение в пестром мире структуралистов и обрела статус общепризнанности. С другой стороны, всякое ее применение к конкретным задачам более или менее детального литературоведческого анализа сразу встречало сопротивление материала и вынуждало к дополнениям, переработкам и оговоркам столь существенного характера, что это вызывало сомнение в целесообразности самой модели как таковой. Ее стойкое существование, вопреки очевидным трудностям применения, в виде специфического, терминологически устойчивого понятийного аппарата и кроющихся за ним представлений, можно объяснить редукционистской природой абстрактного мышления и самих структуралистов-семиотиков, и их последователей и противников одновременно - постструктуралистов и постмодернистов.  
При рассмотрении конкретного художественного произведения возникает проблема "включения" данного текста в исторически детерминированную эпистему - совокупность речевых практик определенного времени. Актантовая схема Греймаса, претендующая на внеисторическую универсальность, не решает этой задачи:  
выделенные в качестве функций и как таковые определяемые и описываемые, актанты в процессе развития общей структуралистской мысли были гипостазированы и превратились у Греймаса в инертные сущности, лишенные динамизма. В дальнейшем, в результате конкретизации представлений об актантах они расщепились на собственно актанты и приписываемые им функции в более узкой значении этого термина (также &&Функциональная нарративистика Греймаса).  
АКТОР  
Франц. ACTEUR, англ. ACTOR. Термин нарратологии; теоретический конструкт, абстрактная категория, одна из функций рассказа или инстанций акта художественной коммуникации. В зависимости от степени абстрактности его понимания может означать различные функции. На самом верхнем уровне повествования (уровне манифестации) актор выступает в роли (функции) персонажа (как пишет голландская исследовательница М. Баль, "акторы приобретают в результате дистрибуции отличительные черты, таким обра-  
  
[15]  
зом они индивидуализируются и трансформируются в персонажи" - Bal: 1997., с. 7) или принимает облик одушевленных предметов - например, в баснях, сказках, научной фантастике, в тех произведениях символической и реалистической литературы, где объекты изображаемого мира действительности приобретают функции действующего лица, активно влияющего на ход повествования (шахта в "Жерминале", паровоз в "Человеке-звере" Золя).  
На дискурсивном уровне актор способен приобрести функцию рассказчика: как автор реплик в диалоге между персонажами; как один из повествователей вставного рассказа; как единственный повествователь всего произведения, где повествование может вестись в третьем лице, но в перспективе ограниченного знания и специфики мироощущения повествователя (подробнее &&нарративные типы). На самом глубинном уровне существования имплицитных (неявных) структур, где, по представлениям структуралистов, происходит процесс смыслопорождения, актор выступает в своей самой абстрактной форме - актанта.  
Разграничивая понятия "актант" и "актор", Греймас отмечает: "Если акторы могут быть помещены внутрь рассказа-происшествия (conte-occurence), то актанты, которые являются классами акторов, могут быть установлены только исходя из корпуса вcех рассказов; одна артикуляция акторов конституирует отдельный рассказ; структура актантов - отдельный жанр. Актанты, следовательно, обладают металингвистическим статусом по отношению к акторам; они предполагают при этом функциональный анализ, т. е. конституирование определенных сфер действия" (Greimas:1966.c. 175).  
Главным определяющим признаком актора является его вторичность по отношению к остальным повествовательным инстанциям и, как следствие, его от них зависимость. Когда идет речь об акториальном типе повествования, то имеется в виду, что автор всеми доступными ему повествовательными средствами подчеркивает ограниченность той картины, той нарративной перспективы, которая создается данным типом рассказа, чтобы дать возможность читателю почувствовать за ней совсем иную точку зрения, по-иному интерпретирующую и оценивающую описываемые события. По нарратологическим представлениям предполагается, что когда акторы приобретают функцию рассказчика на уровне диалога между персонажами, то фактически имеет место цитирование их дискурсов, осуществляемое либо рассказчиком этого эпизода (в случае "рассказа в рассказе"), либо &&нарратором всего произведения в целом.  
  
[16]  
Из этого следует еще один постулат нарратологии: принципиальное несовпадение персонажа и актора, нарратора и актора. Последний, являясь абстрактным выражением функции действия, всегда служит объектом повествования (повествовательного акта), в то время как персонаж выполняет одновременно функции и субъекта и объекта повествования, т. е. и нарратора, и актора. Таким образом, по своим функциям нарратор и актор четко различаются друг от друга: нарратор берет на себя функции репрезентации (нарративную функцию) и контроля (функцию управления), никогда не осуществляя функцию действия, тогда как актор всегда наделяется функцией действия и лишается функций повествования и контроля.  
АРХИВ  
Франц. ARCHIVES. Понятие в культурологической концепции М. Фуко, посредством которого ученый описывает правила порождения "новых дискурсивных объектов", формализует процесс, ведущий к смене одной научной формации другой.  
Как подчеркивает Фуко, "архив" не представляет собой униформного и недифференцированного корпуса дискурсов, напротив, это сильно дифференцированная "общая система формации и трансформации высказываний" (Foucault:1972b. с. 130). При этом для современников "открыть", сделать явственным свой собственный "архив" невозможно: "поскольку мы говорим, находясь внутри этих правил, постольку он [архив] придает тому, что мы можем сказать - как и самому себе, как объекту нашего дискурса, - свои модусы правдоподобия, свои формы существования и сосуществования, свою систему накопления научных фактов, их историчности и исчезновения" (там же).  
Если и можно успешно исследовать "архив" другой эпохи, то только потому, что он предстает перед людьми иного времени как "Другой", как носитель признаков "отличия", и в этом акте изучения "другого", по мнению Фуко, мы якобы тем самым косвенно признаем нашу дистанцию и отличие и имплицитно отвергаем идею непрерывного "телеологического" прогресса или просто преемственность "монологической" линии развития. Именно &&дискурсивные практики каждой эпохи устанавливают те исторически изменяющиеся системы "предписаний", которые и предопределяют свойственный для нее код "запретов и выборов". Фуко постулирует четыре "порога" в процессе возникновения дискурсивной практики: пороги позитивности, эпистемологизации, научности и формализации (там же. с.  
  
[17]  
186-187). Последний "порог", когда очередная специфическая дискурсивная практика превращается в замкнутую, самодовлеющую систему, не допускающую каких-либо "инноваций", означает наступление времени "нового &&эпистемологического разрыва", ведущего к появлению новой дискурсивной практики, и, соответственно, нового "архива". Фактически мы видим, что в "Археологии знания" понятие "архива" пришло на смену &&эпистеме; недаром В. Лейч заявляет, что эпистема - это своего рода "позитивное бессознательное культуры - ее архив" (Leitch:1983, с. 149). Однако содержательный аспект нового понятия и цель его введения в качестве аналитического принципа остаются теми же - доказать факт разрыва линии исторической преемственности. Иными словами, каждая историческая эпоха обладает ей присущим "архивом", утверждающим свою оригинальность и неповторимость и "аннулирующим" свое происхождение и дальнейшую судьбу: ему на смену придет другой "архив", который так же "забудет" о своем предшественнике.  
АУКТОР  
От лат. auctor - создатель, творец, писатель. Термин &&нарратологии, широко применяемый и критиками других направлений. Введен в 1955 г. в форме "аукториальной повествовательной ситуации" и "аукториального повествователя" австрийским литературоведом Ф. Л. Штанцелем (Slanzel:1955. Stanzel:1964. Stanzel:1979) и затем получил дальнейшую разработку у Ю. Кристевой (Kristeva:1969h. Kristeva:1970), Ж. Женетта (Genette:1982, Genette: 1989), Я. Линтвельта (Lintvelt: 1981) и др. Близкий по своей функции абстрактному автору, термин "ауктор" был введен для разграничения различных нарративных типов (&&нарративные типы) или способов презентации повествовательного материала с точки зрения того, кто служит для читателя центром ориентации в ходе рассказа. Иными словами, ауктор - это тот, кто является организатором описываемого мира художественного произведения и предлагает читателю свою интерпретацию, свою точку зрения на описываемые события и действия, доминирующую по отношению ко всем остальным "идеологическим позициям", выражаемым различными персонажами. Аукториальным могут быть два типа повествования: там, где ауктор выступает в роли "чистого" рассказчика, объективно не зависящего от описываемых им событий и не являющегося действующим лицом рассказываемой истории; и там, где ауктор выполняет двойную функцию: рассказчика и действующего лица, участника событий,  
  
[18]  
происходящих в фиктивном, вымышленном мире художественного произведения (&&гетеродиегетическое и гомодиегетическое повествование).  
Как и в случае с акторским повествованием (актор), инстанция ауктора не предопределяет условия, будет ли рассказ идти от первого или третьего лица, а лишь служит указанием на то, чья точка зрения, чьи оценки и суждения будут преобладать: всеведущего ли безымянного повествователя (гетеродиегетический аукториальный тип, в таком случае рассказ ведется от третьего лица) или персонажа-повествователя (гомодиегетический аукториальный тип с повествованием от первого лица).  
Как и большинство повествовательных инстанций, ауктор является прежде всего теоретическим конструктом, абстрактным понятием, вычленяемым в результате анализа, и по-разному формулируемым разными исследователями. Например, у Ф. Штанцеля "аукториальной повествовательной ситуации" (auktoriale Erzahlsituation) противостоит "персональная повествовательная ситуация" (personale Erzahlsituation), т. е. "персонажная" и "Я-повествовательная ситуация", относящаяся ко всем повествованиям от первого лица (Ich-Erzahlsituation): Линтвельт соответственно их обозначает как "гетеродиегетический аукториальный тип, гетеродиегетический акториальный тип и гомодиегетическое повествование".  
БЕЗУМИЕ  
Франц. FOLIE, DERAISON. Кардинальное понятие в системе мышления и доказательств М. Фуко. Согласно Фуко, именно отношением к безумию проверяется смысл человеческого существования, уровень его цивилизованности, способность человека к самопознанию и пониманию своего места в культуре. Иначе говоря, отношение человека к "безумцу" вне и внутри себя служит для Фуко показателем, мерой человеческой гуманности и уровнем его зрелости. И в этом плане вся история человечества выглядит у него как история безумия.  
Как теоретика Фуко всегда интересовало то, что исключает разум: безумие, случайность, феномен исторической непоследовательности - прерывности, дисконтинуитета - все то, что, по его определению, выявляет "инаковость", "другость" в человеке и его истории. Как все философы-постструктуралисты, он видел в литературе наиболее яркое и последовательное проявление этой "инаковости", которой по своей природе лишены тексты философского и юридического характера. Разумеется, особое внимание он  
  
[19]  
уделял литературе, "нарушающей" ("подрывающей") узаконенные формы дискурса своим "маркированным" от них отличием, т. е. ту литературную традицию, которая была представлена для него именами де Сада, Нерваля, Арто и, естественно, Ницше.  
С точки зрения Фуко "нормальный человек" - такой же продукт развития общества, конечный результат его "научных представлений" и соответствующих этим представлениям юридически оформленных законов, что и "человек безумный": "Психопатология XIX в. (а вероятно, даже и наша) верила, что она принимает меры и самоопределяется, беря в качестве точки отсчета свое отношение к homo natura, или к нормальному человеку. Фактически же этот нормальный человек является спекулятивным конструктом; если этот человек и должен быть помещен, то не в естественном пространстве, а внутри системы, отождествляющей socius с субъектом закона" (Foucault:1972a, с. 162).  
Иными словами, грань между нормальным и сумасшедшим, утверждает Фуко, исторически подвижна и зависит от стереотипных представлений. Более того, в безумии он видит проблеск "истины", недоступной разуму, и не устает повторять: мы - "нормальные люди" - должны примириться с тем фактором, что "человек и безумный связаны в современном мире, возможно, даже прочнее, чем в ярких зооморфных метаморфозах, некогда иллюстрированных горящими мельницами Босха: человек и безумный объединены связью неуловимой и взаимной истины; они говорят друг другу эту истину о своей сущности, которая исчезает, когда один говорит о ней другому" (там же, с. 633). Пред лицом рационализма, считает ученый, "реальность неразумия" представляет собой "элемент, внутри которого мир восходит к своей собственной истине, сферу, где разум получает для себя ответ" (там же, с. 175).  
В связи с подобной постановкой вопроса сама проблема безумия как расстройство психики, как "душевная болезнь" представляется Фуко проблемой развития культурного сознания, историческим результатом формирования представлений о "душе" человека, представлений, которые в разное время были неодинаковы и существенно видоизменялись в течение рассматриваемого им периода с конца Средневековья до наших дней.  
Подобная высокая оценка безумия-сумасшествия несомненно связана с влиянием неофрейдистских установок, преимущественно в той форме экзистенциально окрашенных представлений, которую они приняли во Франции, оказав воздействие практически на весь спектр гуманитарных наук в самом широком смысле этого  
  
[20]  
понятия. Для Фуко проблема безумия связана в первую очередь не с природными изъянами функции мозга, не с нарушением генетического кода, а с психическим расстройством, вызванным трудностями приспособления человека к внешним обстоятельствам (т. е. с проблемой социализации личности). Для него - это патологическая форма действия защитного механизма против экзистенциального "беспокойства". Если для "нормального" человека конфликтная ситуация создает "опыт двусмысленности", то для "патологического" индивида она превращается в неразрешимое противоречие, порождающее "внутренний опыт невыносимой амбивалентности": ""беспокойство" - это аффективное изменение внутреннего противоречия. Это тотальная дезорганизация аффективной жизни, основное выражение амбивалентности, форма, в которой эта амбивалентность реализуется" (Foucault:1976, с. 40).  
Но поскольку психическая болезнь является человеку в виде "экзистенциальной необходимости" (там же, с. 42), то и эта "экзистенциальная реальность" патологического болезненного мира оказывается столь же недоступной исторически-психологическому исследованию и отторгает от себя все привычные объяснения, институализированные в понятийном аппарате традиционной системы доказательств легитимированных научных дисциплин: "Патологический мир не объясняется законами исторической причинности (я имею в виду, естественно, психологическую историю), но сама историческая каузальность возможна только потому, что существует этот мир: именно этот мир изготовляет связующие звенья между причиной и следствием, предшествующим и будущим" (там же. с. 55).  
Поэтому корни психической патологии, по Фуко, следует искать "не в какой-либо "метапатологии", а в определенных, исторически сложившихся отношениях к человеку безумия и человеку истины (там же, с. 2). Следует учесть, что "человек истины", или "человек разума", по Фуко, - это тот, для которого безумие может быть легко "узнаваемо", "обозначено" (т. е. определено по исторически сложившимся и принятым в каждую конкретную эпоху приметам, воспринимаемым как "неоспоримая данность"), но отнюдь не "познано". Последнее, вполне естественно, является прерогативой лишь нашей современности - времени "фукольдианского анализа". Проблема здесь заключается в том, что для Фуко безумие в принципе неопределимо в терминах дискурсивного языка, языка традиционной науки; потому, как он сам заявляет, одной из его целей было показать, что "ментальная патология требует методов анализа, совершенно отличных от мето-  
  
[21]  
дов органической патологии, что только благодаря ухищрению языка одно и то же значение было отнесено к "болезни тела" и "болезни ума" (там же. с. 10). Саруп заметил по этому поводу:  
"Согласно Фуко, безумие никогда нельзя постичь, оно не исчерпывается теми понятиями, которыми мы обычно его описываем. В его работе "История безумия" содержится идея, восходящая к Ницше, что в безумии есть нечто, выходящее за пределы научных категорий; но связывая свободу с безумием, он, по моему, романтизирует безумие. Для Фуко быть свободным значит не быть рациональным и сознательным" (Sarup:1988, с. 69). Иными словами, перед нами все та же попытка объяснения мира и человека в нем через иррациональное человеческой психики, еще более долженствующая подчеркнуть недейственность традиционных, "плоско-эволюционистских" теорий, восходящих к позитивистским представлениям.  
Проблематика взаимоотношения общества с "безумцем" ("наше общество не желает узнавать себя в больном индивиде, которого оно отвергает или запирает; по мере того, как оно диагнозирует болезнь, оно исключает из себя пациента") (Foucault:1972a, с. 63) позволила Фуко впоследствии сформулировать концепцию "дисциплинарной власти" как орудия формирования человеческой субъективности.  
Фуко отмечает, что к концу Средневековья в Западной Европе исчезла проказа, рассматривавшаяся как наказание человеку за его грехи, и в образовавшемся вакууме системы моральных суждений ее место заняло безумие. В эпоху Возрождения сумасшедшие вели как правило бродячий образ жизни и не были обременены особыми запретами, хотя их изгоняли из городов, но на сельскую местность эти ограничения не распространялись. По представлениям той эпохи "подобное излечивалось себе подобным", и поскольку безумие, вода и море считались проявлением одной и той же стихии изменчивости и непостоянства, то в качестве средства лечения предлагалось "путешествие по воде". И "корабли дураков" бороздили воды Европы, будоража воображение Брейгеля, Босха и Дюрера, Бранта и Эразма проблемой "безумного сознания", путающего реальность с воображаемым. Это было связано также и с тем, что начиная с XVII в., когда стало складываться представление о государстве как защитнике и хранителе всеобщего благосостояния, безумие, как и бедность, трудовая незанятость и нетрудоспособность больных и престарелых превратились в социальную проблему, за решение которой государство несло ответственность.  
  
[22]  
Через сто лет картина изменилась самым решительным образом - место "корабля безумия" занял "дом умалишенных": с 1659 г. начался период, как его назвал Фуко, "великого заключения" - сумасшедшие были социально сегрегированы и "территориально изолированы" из пространства обитания "нормальных людей", психически ненормальные стали регулярно исключаться из общества и общественной жизни. Фуко связывает это с тем, что во второй половине XVII в. начала проявляться "социальная чувствительность", общая для всей европейской культуры: "Восприимчивость к бедности и ощущение долга помочь ей, новые формы реакции на проблемы незанятости и праздности, новая этика труда" (там же, с. 46).  
В результате по всей Европы возникли "дома призрения", или, как их еще называли, "исправительные дома", где без всякого разбора помещались нищие, бродяги, больные, безработные, преступники и сумасшедшие. Это "великое заключение", по Фуко, было широкомасштабным полицейским мероприятием, задачей которого было искоренить нищенство и праздность как источник социального беспорядка: "Безработный человек уже больше не прогонялся или наказывался; он брался на попечение за счет нации и ценой своей индивидуальной свободы. Между ним и обществом установилась система имплицитных обязательств: он имел право быть накормленным, но должен был принять условия физического и морального ограничения своей свободы тюремным заключением" (там же. с. 48). В соответствии с новыми представлениями, когда главным грехом считались не гордость и высокомерие, а лень и безделье, заключенные должны были работать, так как труд стал рассматриваться как основное средство нравственного исправления.  
К концу XVIII в. "дома заключения" доказали свою неэффективность как в отношении сумасшедших, так и безработных; первых не знали, куда помещать - в тюрьму, больницу или оставлять под призором семьи; что касается вторых, то создание работных домов только увеличивало количество безработных. Таким образом, замечает Фуко, дома заключения, возникнув в качестве меры социальной предосторожности в период зарождения индустриализации, полностью исчезли в начале XIX столетия.  
Очередная смена представлений о природе безумия привела к "рождению клиники", к кардинальной реформе лечебных заведений, когда больные и сумасшедшие были разделены и появились собственно психиатрические больницы - asiles d'alienes. Они так первоначально и назывались: "приют", "убежище" и их возник-  
  
[23]  
новение связано с именами Пинеля во Франции и Тьюка в Англии. Хотя традиционно им приписывалось "освобождение" психически больных и отмена практики "насильственного принуждения", Фуко стремится доказать, что фактически все обстояло совершенно иначе. Тот же Сэмуэл Тьюк, выступая за частичную отмену физического наказания и принуждения по отношению к умалишенным, вместо них пытался создать строгую систему самоограничения; тем самым он "заменил свободный террор безумия на мучительные страдания ответственности... Больничное заведение уже больше не наказывало безумного за его вину, это правда, но оно делало больше: оно организовало эту вину" (там же, с. 247). Труд в "Убежище" Тьюка рассматривался как моральный долг, как подчинение порядку. Место грубого физического подавления пациента заняли надзор и "авторитарный суд" администрации, больных стали воспитывать тщательно разработанной системой поощрения и наказания, как детей. В результате душевнобольные "оказывались в положении несовершеннолетних, и в течение длительного времени разум представал для них в виде Отца" (там же. с. 254).  
Возникновение психических больниц (в книге "Рождение клиники", 1963) (Foucault:1978b), пенитенциарной системы (в работе "Надзор и наказание", 1975) (Foucault:1975) рассматриваются Фуко как проявление общего процесса модернизации общества, связанной со становлением субъективности как формы современного сознания человека западной цивилизации. При этом ученый неразрывно связывает возникновение современной субъективности и становление современного государства, видя в них единый механизм социального формирования и индивидуализации (т. е. понимает индивидуализацию сознания как его социализацию), как постепенный процесс, в ходе которого внешнее насилие было интериоризировано, сменилось состоянием "психического контроля" и самоконтроля общества.  
В определенном смысле обостренное внимание Фуко к проблеме безумия не является исключительной чертой лишь только его мышления - это скорее общее место всего современного западного "философствования о человеке", хотя и получившее особое распространение в рамках постструктуралистских теоретических представлений. Практически для всех постструктуралистов было важно понятие "Другого" в человеке, или его собственной по отношению к себе "инаковости" - того не раскрытого в себе "другого", "присутствие" которого в человеке, в его бессознательном, и делает человека нетождественным самому себе. Тай-  
  
[24]  
ный, бессознательный характер этого "другого" ставит его на грань или, чаще всего, за пределы "нормы" - психической, социальной, нравственной, и тем самым дает основания рассматривать его как "безумного", как "сумасшедшего".  
В любом случае, при общей "теоретической подозрительности" по отношению к "норме", официально закрепленной в обществе либо государственными законами, либо неофициальными "правилами нравственности", санкционируемые безумием "отклонения" от "нормы" часто воспринимаются как "гарант" свободы человека от его "детерминизации" господствующими структурами властных отношений. Так, Лакан утверждал, что бытие человека невозможно понять без его соотнесения с безумием, как и не может быть человека без элемента безумия внутри себя.  
Еще дальше тему "неизбежности безумия" развили Делез и Гваттари с их дифирамбами в честь "шизофрении" и "шизофреника", "привилегированное" положение которого якобы обеспечивает ему доступ к "фрагментарным истинам". У Делеза и Гваттари "желающая машина" (&&желание) по сути дела символизирует свободного индивида - "шизо", который как "деконструированный субъект", "порождает себя как свободного человека, лишенного ответственности, одинокого и радостного, способного, наконец, сказать и сделать нечто просто от своего имени, не спрашивая на то разрешения: это желание, не испытывающее ни в чем нужды, поток, преодолевающий барьеры и коды, имя, не обозначающее больше какое-либо "это". Он просто перестал бояться сойти с ума" (Deleuze, Guattari: 1972, с. 131). Если спроецировать эти рассуждения на ту конкретно-историческую ситуацию, когда они писались - рубеж 60-х-70-х гг., - то их вряд ли можно понимать иначе, как теоретическое оправдание анархического характера студенческих волнений данного времени.  
БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ  
Нем. UNBEWUGT, франц. INCONSCIENT, англ. UNCONSCIOUS. Многозначный термин, впервые наиболее авторитетно обоснованный 3. Фрейдом и получавший за долгую историю своего существования самые различные, если не просто взаимоисключавшие интерпретации. Даже в рамках психоанализа, весьма подвижных и постоянно меняющих свои очертания, понимание бессознательного неоднозначно: в своей далекой не новой работе 1968 г. английский психоаналитик Ч. Райкрофт (Райкрофт:1995) насчитал по меньшей мере шесть различных психоаналитических школ  
  
[25]  
(классический психоанализ, эго-психология, клейнианский психоанализ, объект-теория, экзистенциальный психоанализ и юнгианский психоанализ).   
бессознательное - совокупности содержаний, не присутствующих в актуальном поле сознания  
Для определения этого понятия в самом широком его смысле можно воспользоваться характеристикой известных французских ученых Ж. Лапланша и Ж.-Б. Понталиса: бессознательное - термин "для обозначения совокупности содержаний, не присутствующих в актуальном поле сознания" (Лапланш. Понталис:1996, с. 71).  
В современной науке можно выделить три наиболее влиятельные концепции бессознательного, существующие как в чистом виде, так и в переходно-смешанных вариантах:  
1) бессознательное индивидуальное, т. е. личное бессознательное; 2) &&коллективное бессознательное; 3) &&культурное бессознательное.  
Первое, восходящее к Фрейду, определяет бессознательное как биологически-психическое в своей основе начало, обязанное своим происхождением сексуальному влечению. Именно акцент на сексуальности, столь близкий мироощущению авангардно продвинутой западной интеллигенции, бунтующей против буржуазного духа рациональности - в веберовском ее понимании - и является основополагающим для общей тональности наиболее распространенных интерпретаций бессознательного. У Фрейда понятие бессознательного существенно эволюционировало. Согласно его первой теории психического аппарата (основанной на топографическом делении души на бессознательное, предсознательное и сознание), "бессознательное состоит из содержаний, не допущенных в систему "Предсознание-Сознание" в результате вытеснения" (Лапланш. Понталис:1996, с. 71). В более поздней динамической модели психического аппарата человека (с ее структурными категориями "Оно", "Я", "Сверх-Я") бессознательное в основном совпало с понятием "Оно", и в этом своем понимании было воспринято большинством фрейдистски ориентированных ученых и последовавших за ними литературоведов и культурологов.  
Разграничение между собственно бессознательным и предсознательным осталось достаточно хрупким и неясным, хотя и было проведено Фрейдом относительно рано - в процессе разработки его метапсихологии, приблизительно в 1895 году; однако точную формулировку мы вряд ли сможем найти и в позднейших работах. Если обратиться к классической работе 1900 года "Толкование сновидений", то там предсознательное помещается Фрейдом между бессознательным и сознанием, от которого оно отделено цен-  
  
[26]  
зурой. Именно она не допускает бессознательные содержания как в предсознание, так и, естественно, в сознание. При этом Фрейд резко разграничивал предсознание и собственно сознание, ставя между ними преграду в виде так называемой "второй цензуры", выполняющей защитные функции по преграждению доступа тревожным мыслям в сферу сознания. Для предсознания во фрейдовском его толковании характерны два признака, впоследствии послужившие причиной дальнейших разногласий между "доктринальным" фрейдизмом и неофрейдизмом. Для Фрейда предсознательные представления как правило носят вербализированный характер, они для него связаны со "словесными представлениями", что сразу ставит его учение в известную оппозицию по отношению к теориям Лакана. Другой характеристикой предсознания является его тесная связь с Я, недаром он называл его "нашим официальным Я". В своей работе "Бессознательное" (1915) ученый назвал предсознательное "осознанным знанием", т. е. фактически отождествил его с теми содержаниями бессознательного, которые легко могут стать доступны осознанию; естественно, так понятое предсознательное не могло охватывать все сферы "подлинного" бессознательного, принципиально оторванного от сознания. В дальнейшем (в так называемой второй топике) Фрейд практически отказался от этого понятия, употребляя его лишь в качестве прилагательного "для обозначения того, что ускользает от актуального сознания, но является бессознательным в узком смысле этого слова" (Лапланш. Понталис:1996, с. 350). Поскольку фрейдизм чаще всего воспринимается широкими кругами гуманитарной интеллигенции вне своей исторической перспективы, то различие между понятиями бессознательного и пред-сознательного часто либо упускается, либо становится предметом далеко идущих спекуляций, сильно отклоняющихся от своего первоисточника.  
Другие понимания бессознательного связаны с попытками, более или менее последовательными и искренними, его дебиологизации. Непосредственно неосознаваемые элементы душевной жизни человека, как и те биологические процессы функционирования его организма, которые получили название "бессознательного", у большинства теоретиков постструктуралистской ориентации приобретали черты некоего "коллективного бессознательного" - мифической первопричины всех изменений в обществе. При этом стихийность проявлений бессознательного, характеризуемых как "неритмичные пульсации", трансформировались у большинства постмодернистов в не менее мифическую силу - в мистифициро-  
  
[27]  
ванное, фантомное понятие &&желания, которое действует как стихийный элемент в общем "устройстве" общества.  
У Делеза и Гваттари бессознательное может выступать в двух ипостасях: параноическом или шизофреническом. В первом случае оно порождает тотальности и "репрезентации", создает видимость жизни; во втором - утверждает фрагментированные, раздробленные множественности - "мегафабрику". При этом постоянно подчеркивается процессуальный характер действия бессознательного, описываемого как шизофрения и понимаемого прежде всего как процесс порождении желания и "желающих машин". Именно шизофрения, утверждают авторы "Анти-Эдипа", и "конституирует" становление реальности. Кроме того, сама шизофрения может принимать двойную форму: либо процесса болезни, когда "чистый поток экзистенции" подвергается воздействию структур, кодов, систем и аксиом, приостанавливающих его свободное излияние, налагающих на него "арест", поскольку все эти структуры представляют собой "репрессивные формации"; либо процесса становления, обозначающего "микропорождение" желания, порождение "парциальных объектов".  
В соответствии с подобной установкой Делез выделяет два уровня, на которых действует бессознательное и его порождения - "желающие машины" и "машинное производство": молярный и молекулярный. Минимальные составные единицы бессознательного - то, что Делез называет молекулами цепочек желания, находящихся в постоянном движении, или, как он их иначе называет, "парциальные объекты", - образуют эфемерные отношения, комбинации и связи; при этом, подчеркивает Делез, это не приводит к "тотальности или единству": "Мы живем в век парциальных объектов, кирпичей, которые были разбиты вдребезги, и их остатков. Мы уже больше не верим в миф о существовании фрагментов, которые, подобно обломкам античных статуй, ждут последнего, кто подвернется, чтобы их заново склеить и воссоздать ту же самую цельность и целостность образа оригинала. Мы больше не верим в первичную целостность или конечную тотальность, ожидающую нас в будущем" (Deleuze, Guattari: 1972. с. 42).  
Только на этом уровне Делез допускает существование автономных парциальных объектов, минимальных по размеру и похожих на "следы" (любопытное совпадение с теорией "следа" Дерриды) элементов бессознательного, которые он наделяет корпускулярно-волновой природой (по аналогии с современной физиче-  
  
[28]  
ской квантовой теорией света); эта природа якобы и организует неравномерно пульсирующий либидозный поток, порождающий свободную игру частиц, где их множественность и фрагментарность образуют "гетерогенные конъюнкции" и "инклюзивные дизъюнкции". Здесь возможны только "алеаторные", т. е. случайные комбинации и полное отсутствие всякой стабильности.  
В том же случае, считает Делез, когда бессознательное пронизывает, или, по его терминологии, "инвестирует" "социальное поле", оно мобилизует "свободную игру" "сверхзарядов" либидозной энергии, ее "противозарядов", или "разряжений". Таким образом, бессознательное как бы постоянно испытывает колебания, осциллирует между двумя полюсами своего положения на молярном или молекулярном уровне. Как уже говорилось выше, на первом возникают агрегаты, или молярные структуры, которые подчиняют себе молекулы, подавляют сингулярности; на втором же уровне молекулы аккумулируют в себя микромножественности (парциальные объекты), которые своей стихийностью подрывают единство структур.  
Бессознательное обладает стихийной способностью производить два полюса противоположностей. С одной стороны, оно порождает "цельности", "тотальности" и создает иллюзию упорядоченности, параноический театр абсурда; с другой стороны, оно порождает хаотическое царство независимых друг от друга множественностей и импульсов, возникающих в результате прохождения потоков либидо. Редуцируя социально-экономическую жизнь общества и человека до уровня семиотической системы, исследователи превращают все в семиотический процесс, в семиозис.  
Согласно точке зрения, наверно, самого популярного среди первой генерации постмодернистов ученого - Лакана, в основе человеческой психики, поведения человека лежит бессознательное. При этом Лакан предложил трактовку фрейдовского подсознания как речи и отождествил структуру подсознания со структурой языка. В одном из своих наиболее цитируемых высказываний он утверждает: "Бессознательное - это дискурс Другого", это "то место, исходя из которого ему (субъекту. - И. И.) и может быть задан вопрос о его существовании" (Laccan:1966. с. 549). И хотя у Лакана часто наблюдается характерный сдвиг понятий, которыми он оперирует, вследствие чего результирующий смысл его аргументации приобретает мерцательное свойство логической непрозрачности, дискурсивность этого Другого как основополагающий его признак остается вне сомнения. Эту доминирующую ха-  
  
[29]  
рактеристику Другого впоследствии активно разрабатывал Деррида, в частности, в своей работе "Психея: Изобретение другого" (Derrida:1987).  
Лакан развил некоторые потенции, имманентно присущие самой теории произвольности знака, сформулированной Соссюром, и ведущие к отрыву означающего от означаемого. Кардинально пересмотрев традиционную теорию фрейдизма с позиций лингвистики и семиотики, Лакан увидел в бессознательном языковую структуру: "бессознательное является целостной структурой языка", а "работа сновидений следует законам означающего" (Lacan:1977, с. 147, 161).  
Панъязыковость позиции Лакана, разумеется, резко отличает его от Фрейда. Саруп несомненно прав, когда пишет: "Его теория языка такова, что он не смог бы возвратиться к Фрейду: тексты не могут иметь недвусмысленного, изначально девственного смысла. С его точки зрения, аналисты должны непосредственно обращаться к бессознательному, и это означает, что они должны быть практиками языка бессознательного - языка поэзии, каламбура, внутренних рифм. В игре слов причинные связи распадаются и изобилуют ассоциации" (Sarup:1988, с. 9). К. Батлер отмечает, что "в терминах Лакана противоречия внутри индивида возникают из бессознательного (порождаются действием бессознательного) по мере того, как оно пытается разрушить символический порядок в том виде, в каком он налагается семьей и в конечном счете обществом" (Butler: 1980. с. 128).  
Другой видный теоретик постмодернизма - Ю. Кристева обратилась к лакановской теории подсознания в силу своей неудовлетворенности чисто лингвистическим объяснением функционирования поэтического языка. Лингвистическая трактовка бессознательного у Лакана выдвинула в качестве основной цели психоанализа восстановление исторической и социальной реальности субъекта на основе языка подсознания; эту задачу Кристева попыталась решить практически в "Революции поэтического языка" (Kristeva: 1974). В этом исследовании &&текстуальная продуктивность описывается как "семиотический механизм текста", основанный на сетке ритмических ограничений, вызванных бессознательными импульсами, и постоянно испытывающий сопротивление со стороны однозначной метрической традиции у говорящего субъекта.  
Из всех постструктуралистов Кристева предприняла попытку дальше всех заглянуть "по ту сторону языка" - выявить тот "довербальной" уровень существования человека, где безраздель-  
  
[30]  
но господствует царство бессознательного, и вскрыть его механику, понять те процессы, которые в нем происходят. Кристева попыталась с помощью концепции &&хоры создать "материальную основу" дословесности либидо, при всей разумеющейся условности этой "материальности". - В этом, собственно, и заключается ее "прорыв" в вербальную структурность языка из предвербальной бесструктурности постструктурализма. Хора выступает как материальная вещность коллективной либидозности, как реификация, овеществление бессознательности желания, во всей многозначности, которая приписывается этому слову в мифологии постструктурализма. Этот новый вид энергетической материи, созданный по образу и подобию современных представлений о новых типах материи физической - своего рода силовое поле, раздираемое импульсами жизни и смерти. Эроса и Танатоса. Также &&Политическое бессознательное.  
БИНАРИЗМ  
Англ. BINARISM, франц. BINARISME, нем. BINARISMUS. Как известно, традиционный структурализм опирался на принцип оппозиции, иногда трактуемый как теория бинаризма, согласно которой все отношения между знаками сводимы к бинарным структурам, т. е. к модели, в основе которой лежит наличие или отсутствие признака. Как писал в свое время западногерманский исследователь Р. Холенштейн, "оппозиция с точки зрения структурализма является основным движущим принципом как в методологическом, так и объективном отношении" (Но1еstein:1975, с. 47). В теории структурализма бинаризм из частного приема превратился в фундаментальную категорию, в сущностный принцип природы и искусства.  
Смысл постструктуралистской критики структурализма заключается в разрушении доктрины бинаризма. Это достигается двумя способами: либо чисто логическим постулированием множества переходных позиций, что начал делать еще Греймас в пределах собственно структуралистской доктрины, либо - и этот путь выбрало большинство постструктуралистов, - доказательством наличия такого количества многочисленных различий, которые в своем взаимоотношении друг с другом ведут себя настолько хаотично, что исключают всякую возможность четко организованных оппозиций. Хаосу может противостоять только порядок (или какая-либо упорядоченность). Когда же постулируется существование только неупорядоченного хаоса, то в нем, естественно, не остается места для четкого противопоставления одного другому. В  
  
[31]  
результате и сами различия перестают восприниматься как таковые.  
Нечто подобное доказывают Делез и Гваттари в своей книге "Различие и повтор" (Deleuze, Guattari:1968). Он пытался, как и его коллеги-постструктуралисты, переосмыслить понятие "различия" (или "отличия"), "освободив" его от классических категорий тождества, подобия, аналогии и противоположности;  
при этом исходным постулатом является убеждение, что различия - даже метафизически - несводимы к чему-то идентичному, а только всего лишь соотносимы друг с другом. Иными словами, нет никакого критерия, меры, стандарта, который позволил бы объективно определить "величину" "различия" или "отличия" одного явления от другого. Все они, в отличие от постулированной структурализмом строго иерархизированной системы, образуют по отношению друг к другу децентрированную, подвижную сетку, характеризующуюся "номадической дистрибуцией". Поэтому не может быть и речи о каком-либо универсальном коде, которому, по мысли структуралистов, были подвластны все семиотические и, следовательно, жизненные системы, а лишь только о "бесформенном хаосе" (Deleuze. Guattari: 1968. с. 356).  
ВЛАСТЬ  
Франц. POUVOIR, англ. POWER. В концепции М. Фуко власть как совокупность различных "властей-к-знанию" является иррациональным перводвигателем истории. Как пишут М. Моррис и П. Пэттон в исследовании "Мишель Фуко: Власть, истина, стратегия" (1979), начиная с 1970 г. Фуко стал одновременно исследовать как "малые или локальные формы власти, - власти, находящейся на нижних пределах своего проявления, когда она касается тела индивидов", так и "великие аппараты", глобальные формы господства" (Michel Foucault:1979, с. 9), осуществляющие свое господство посредством институализированного дискурса.  
Власть, как и желание, бесструктурна; фактически Фуко и придает ей характер слепой жажды господства, со всех сторон окружающей индивида и сфокусированной на нем как на центре применения своих сил.  
Самым существенным в общем учении Фуко явилось его положение о необходимости критики "логики власти и господства" во всех ее проявлениях. Именно это было и остается самым привлекательным тезисом его доктрины, превратившимся в своего рода "негативный императив", затронувший сознание очень широких кругов современной западной интеллигенции.  
  
[32]  
Дисперсность, дискретность, противоречивость, повсеместность и обязательность проявления власти в понимании Фуко придает ей налет мистической ауры, обладающей характером не всегда уловимой и осознаваемой, но тем не менее активно действующей надличной силы. Специфика понимания "власти" у Фуко заключается прежде всего в том, что она проявляется как власть "научных дискурсов" над сознанием человека. Иначе говоря, "знание", добываемое наукой, само по себе относительное и поэтому якобы сомнительное с точки зрения "всеобщей истины", навязывается сознанию человека в качестве "неоспоримого авторитета", заставляющего и побуждающего его мыслить уже заранее готовыми понятиями и представлениями. Как пишет Лейч, "проект Фуко с его кропотливым анализом в высшей степени регулируемого дискурса дает картину культурного Бессознательного, которое выражается не столько в различных либидозных желаниях и импульсах, сколько в жажде знания и связанной с ним власти" (Leitch:1983. с. 155).  
Этот языковой (дискурсивный) характер знания и механизм его превращения в орудие власти объясняется довольно просто, если мы вспомним, что само сознание человека как таковое еще в рамках структурализма мыслилось исключительно как языковое. С точки зрения панъязыкового сознания нельзя себе представить даже возможность любого сознания вне дискурса. С другой стороны, если язык предопределяет мышление и те формы, которые оно в нем обретает, - так называемые "мыслительные формы", - то и порождающие их научные дисциплины одновременно формируют "поле сознания", постоянно его расширяя своей деятельностью и, что является для Фуко самым важным, тем самым осуществляя функцию контроля над сознанием человека.  
Как утверждает Фуко, "исторический анализ этой злостной воли к знанию обнаруживает, что всякое знание основывается на несправедливости (что нет права, даже в акте познания, на истину или обоснование истины) и что сам инстинкт к знанию зловреден (иногда губителен для счастья человечества). Даже в той широко распространенной форме, которую она принимает сегодня, воля к знанию неспособна постичь универсальную истину: человеку не дано уверенно и безмятежно господствовать над природой. Напротив, она непрестанно увеличивает риск, порождает опасности повсюду... ее рост не связан с установлением и упрочением свободного субъекта; скорее она все больше порабощает его своим инстинктивным насилием" (Foncault:1977, с. 163).  
  
[33]  
В книге "Воля к знанию" - части тогда замысливаемой им обширной шеститомной "Истории сексуальности" (1976) Фуко выступает против тирании "тотализирующих дискурсов", легитимирующих власть (одним из таких видов дискурса он считал марксизм), в борьбе с которыми и должен был выступить его анализ "генеалогии" знания, позволяющий, по мнению ученого, выявить фрагментарный, внутренне подчиненный господствующему дискурсу, локальный и специфичный характер этого "знания".  
Надо всегда иметь в виду, что понятие власти не носит у Фуко однозначно негативного смысла, оно скорее имеет характер фатальной метафизической неизбежности. В интервью 70-х гг. на вопрос: "если существуют отношения сил и борьбы, то неизбежно возникает вопрос, кто борется и против кого?", Фуко не смог назвать конкретных участников постулируемой им "борьбы": "Эта проблема занимает меня, но я не уверен, что на это есть ответ... Я бы сказал, что это борьба всех против всех. Нет непосредственно данных субъектов борьбы: с одной стороны - пролетариат, с другой - буржуазия. Кто против кого борется? Мы все сражаемся друг с другом. И всегда внутри нас есть нечто, что борется с чем-то другим" (Foucault:1980, с. 207-208).  
Фактически понятие "власти" у Фуко несовместимо с понятием "социальной власти"; это действительно "метафизический принцип", и, будучи амбивалентным по своей природе и, самое главное, стихийно неупорядоченным и сознательно неуправляемым, он, по мысли Фуко, тем самым "объективно" направлен на подрыв, дезорганизацию всякой "социальной власти".  
У позднего Фуко понятие власти подверглось существенному переосмыслению. Теперь для Фуко "термин "власть" обозначает отношения между партнерами" (Dreifus, Rabinow:1982, с. 217). Власть как таковая приобретает смысл в терминах субъекта, поскольку лишь с этих позиций его можно рассматривать "в качестве отправного пункта формы сопротивления против различных форм власти" (там же, с. 211), при этом "в любой момент отношение власти может стать конфронтацией между противниками" (там же, с. 226). По этой же причине Фуко отвергает мысль, "что существует первичный и фундаментальный принцип власти, который господствует над обществом вплоть до мельчайшей детали" (там же. г. 234).  
Проблема "власти", пожалуй, оказалась наиболее важной для тех представителей деконструктивизма и постструктурализма (это касается прежде всего так называемого "левого деконструктивизма" и британского постструктурализма с их теорией "социального  
  
[34]  
текста"), которые особенно остро ощущали неудовлетворенность несомненной тенденцией к деполитизации, явно проявившейся в работах Дерриды конца 60-х и практически всех 70-х гг. Но в первую очередь это недовольство было направлено против открыто декларируемой аполитичности Йельской школы.  
"Власть" как проявление стихийной силы бессознательного "принципиально равнодушна" по отношению к тем целям, которые преследуют ее носители, и может в равной мере служить как добру, так и злу, выступая и как репрессивная, подавляющая, и как высвобождающая, эмансипирующая сила. Наиболее последовательно этот процесс поляризации "власти" был разработан Делезом и Гваттари.  
У многих постмодернистов проблема борьбы с "властью" превращалась в поиски путей освобождения от буржуазной идеологии и ее проявления в масс-медиа. У Кристевой литература оказывается полем такой борьбы: "если и есть "дискурс", который не служит ни просто складом лингвистической кинохроники или архивом структур, ни свидетельством замкнутого в себе тела, а, напротив, является как раз элементом самой практики, включающей в себя ансамбль бессознательных, субъективных, социальных отношений, находящихся в состоянии борьбы, присвоения, разрушения и созидания, - короче, в состоянии позитивного насилия, то это и есть "литература", или, выражаясь более специфически, текст... Вопросы, которые мы себе задаем о литературной практике, обращены к политическому горизонту, неотделимого от них, как бы ни старались его отвергнуть эстетизирующий эзотеризм или социологический или формалистический догматизм" (Kristeva:1974, с. 14).  
Очевидно, мифологема власти, воспринятая людьми самых разных взглядов и убеждений, отвечает современным западным представлениям о власти как о феномене, обязательно и принудительно действующем на каждую отдельную личность в ее повседневной практике, и в то же время обладающем крайне противоречивым, разнонаправленным характером, способным совершенно непредсказуемым образом обнаруживаться неожиданно в самых разных местах и сферах.  
ВООБРАЖАЕМОЕ && ПСИХИЧЕСКИЕ ИНСТАНЦИИ  
ВОПРОШАЮЩИЙ ТЕКСТ  
Англ. INTERROGATIVE TEXT. Термин Кэтрин Белси в ее книге "Критическая практика" (Belsey:1980), считающейся в Англии  
  
[35]  
классическим примером акцентировано социологиэированнои версии постструктурализма. Белси противопоставляет "экспрессивный реализм" классического реалистического текста вопрошающему тексту модернизма. Первый посредством различных "дискурсивных операций" (иерархией дискурсов, принадлежащих разным рассказчикам, стилистическим иллюзионизмом, выделением центрирующей точки зрения, законченностью повествования), т. е. всех тех технических стратегий, которые реалистический текст пытается "скрыть" от читателя, создает у последнего иллюзию, что он является трансцендентным и непротиворечивым субъектом, ставя его в позицию целостного субъекта, обладающего унифицирующим видением" (там же, с. 78). Так, например, в "Холодном доме" Диккенса Белси постулирует существование трех дискурсов: Эстер Саммерсон, анонимного иронического повествователя в третьем лице и возникающего в ходе чтения дискурса читателя, который в конечном счете "открывает истину" подлинной сложности романной ситуации.  
В противоположность реалистическому вопрошающий текст "разрушает целостное единство читателя, препятствуя его идентификации с цельностью субъекта акта высказывания. Позиция автора, вписанная в текст, если она вообще может быть обнаружена, выглядит либо сомнительной, либо в буквальном смысле противоречивой" (там же. с. 91).  
ВЫСКАЗЫВАНИЕ, АКТ ВЫСКАЗЫВАНИЯ  
Франц. ENONCE, ENONCIATION. Высказывание (иногда в отечественной литературе его называют высказывание-результат) - сегмент дискурса, связывающий актант (существительное) и предикат (прилагательное, глагол) посредством утверждения, например:  
"Сократ смертей". В противоположность акту высказывания (который тождественен процессу высказывания) высказывание является результатом речевой деятельности говорящего. Например: "Я видел из окна (акт высказывания), как Пьер играл с мячом (высказывание)". По представлениям структурной лингвистики считается, что процесс (акт) высказывания обозначает в языке все то, что отсылает к личности говорящего: я видел, я слышал и т. д. На этом основании известный французский лингвист Э. Бенвенист вывел свою теорию субъективности в языке: "Язык возможен только потому, что каждый говорящий представляет себя в качестве субъекта, указывающего на самого себя как на я в своей речи. В силу этого я конституирует другое лицо, которое, будучи абсолютно внешним по отношению к моему я, становится  
  
[36]  
моим эхо, которому я говорю ты. (...) Язык устроен таким образом, что позволяет каждому говорящему, когда тот обозначает себя как я, как бы присваивать себе язык целиком" (Бенвенист: 1974. с. 294).  
ГЕНО-ТЕКСТ, ФЕНО-ТЕКСТ  
Франц. GENO-TEXTE, рнЁмо-ТЕХТЕ. Термины поэтики Ю. Кристевой, созданные по аналогии с биологическими понятиями генотипа и фенотипа. "То, что мы смогли назвать гено-тексто-м, охватывает все семиотические процессы (импульсы, их рас- и сосредоточенность), те разрывы, которые они образуют в теле и в экологической и социальной системе, окружающей организм (предметную среду, доэдиповские отношения с родителями), но также и возникновение символического (становления объекта и субъекта, образование ядер смысла, относящееся уже к проблеме категориальности: семантическим и категориальным полям). Следовательно, чтобы выявить в тексте его гено-текст, необходимо проследить в нем импульсационные переносы энергии, оставляющие следы в фонематическом диспозитиве (скопление и повтор фонем, рифмы и т. д.) и мелодическом (интонация, ритм и т. д.), а также порядок рассредоточения семантических и категориальных полей, как они проявляются в синтаксических и логических особенностях или в экономии мимесиса (фантазм, пробелы в обозначении, рассказ и т. д.)... Таким образом, гено-текст выступает как основа, находящаяся на предъязыковом уровне; поверх него расположено то, что мы называем фено- текстом... Фено-текст - это структура (способная к порождению в смысле генеративной грамматики), подчиняющаяся правилам коммуникации, она предполагает субъекта акта высказывания и адресат. Гено-текст - это процесс, протекающий сквозь зоны относительных и временных ограничений; он состоит в прохождении, не блокированном двумя полюсами однозначной информации между двумя целостными субъектами" (Kristeva:1974, с. 83-84).  
Соответственно определялся и механизм, "связывавший" гено-и фено-тексты: "Мы назовем эту новую транслингвистическую организацию, выявляемую в модификациях фено-текста, семиотическим диспозитиеом. Как свидетель гено-текста, как признак его настойчивого напоминания о себе в фено-тексте, семиотический диспозитив является единственным доказательством того пульсационного &&отказа, который вызывает порождение текста" (там же, с. 207).  
  
[37]  
И само "означивание", имея общее значение текстопорождения как связи "означающих", рассматривалось то как поверхностный уровень организации текста, то как проявление глубинных "телесных", психосоматических процессов, порожденных пульсацией либидо, явно сближаясь с понятием &&хоры: "То, что мы называем "означиванием", как раз и есть это безграничное и никогда не замкнутое порождение, это безостановочное функционирование импульсов к, в и через язык, к, в, и через обмен коммуникации и его протагонистов: субъекта и его институтов. Этот гетерогенный процесс, не будучи ни анархически разорванным фоном, ни шизофренической блокадой, является практикой структурации и деструктурации, подходом к субъективному и социальному пределу, и лишь только при этом условии он является наслаждением и революцией" (там же. с. 15).  
Постструктуралистская и постмодернистская критика заимствовала у Кристевой эти понятия в сильно редуцированном виде: "гено-тип" просто стал обозначать все то, что гипотетически "должно" происходить на довербальном, доязыковом уровне, "фено-тип" - все то, что зафиксировано в тексте. Сложные представления Кристевой о "гено-тексте" как об "абстрактном уровне лингвистического функционирования", о специфических путях его "перетекания", "перехода" на уровень "фено-текста", насколько можно судить по имеющимся на сегодняшний день исследованиям, не получили дальнейшей теоретической разработки, превратившись в ходячие термины, в модный жаргон современного критического "парлерства".  
ГЕРМЕНЕВТИКА ПОДОЗРИТЕЛЬНОСТИ  
Франц. HERMENEUTIQUE DE SUSPENS. Термин, наибольшую свою популярность обретший с легкой руки французского философа Поля Никера, сумевшего с присущим ему даром обобщения выявить весьма характерную для XX века интеллектуальную тенденцию. Возможно, русского читателя несколько смутит довольно распространенная в западной теоретической и уже журналистско-эссеистической мысли тенденция объединять в один ряд таких мыслителей как Маркс, Ницше, Соссюр, Фрейд, Гадамер, Лакан, Деррида и Фуко. Современное западное сознание ощущает как общую черту названных выше мыслителей то, что П. Рикер в своей книге "Об интерпретации" (Ricoeur: 1965) назвал более или менее ярко выраженным недоверием к поверхности вещей, к явной реальности. Отсюда тот импульс к демистификации поверхностных явлений и иллюзий, которую Рикер и определил как  
  
[38]  
  
"герменевтику подозрительности". Лишь в самых последних работах Фуко и Делеза обозначился противоположный интерес к абстрагированно понимаемой поверхности, получившей у них пока лишь только самую первоначальную философски значимую аргументативную интерпретацию.  
ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ &&ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ  
ГЕТЕРОДИЕГЕТИЧЕСКОЕ И ГОМОДИЕГЕТИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ  
Франц. NARRATION HETERODIEGETIQUE ET NARRATION HOMODIEGETIQUE (от древнегреч. - "разнородный" и - "повествование" и от древнегреч. - "равный", "сходный"). Термины французской школы нарратологии, активно употребляются Ж. Женеттом, Цв. Тодоровым, Я. Линтвельтом, и многими другими. Линтвельт наиболее подробно обосновал эти понятия как две основные, базовые формы повествования. В гетеродиегетическом повествовании рассказчик не фигурирует в истории (диегезисе) в качестве &&актора, т. е. рассказчик не выступает в функции действующего лица. Наоборот, в гомодиегетическом повествовании один и тот же персонаж выполняет двойную функцию: "В качестве нарратора (Я-рассказывающее) (je-narrant) он ответственен за организацию рассказа и одновременно в качестве актора (я-рассказываемое) (je-narre) играет роль в истории (персонаж-нарратор = персонажу-актору)" (Lintvelt:1981. с. 38).  
Проблема, однако, не в позиции рассказчика, а в центре ориентации читателя, которая достигается посредством манипулирования повествовательной точкой зрения. Собственно, и само введение системы гетеро- и гомодиегетических форм было предпринято с целью свести к единому знаменателю различные &&нарративные типологии: "культурную типологию" Б. Успенского (Успенский: 1970), немецкую комбинаторную типологию Э. Лайбфрида, В. Фюгера и Ф. К. Штанцеля (Leibfried:1972; Fuger:1972; Stanzel:1964). Эту задачу Линтвельт попытался решить, сведя проблему "точки зрения" к типологии дискурсов (&&дискурс), или дискурсивной типологии. При этом исследователь соединил выделенные им две базовые повествовательные формы с тремя &&нарративными типами (акториальным, аукториальным, нейтральным), что все вме-  
  
[39]  
сте взятое и составило его схему повествовательных типов (также &&наративная типология).  
В гетеродиегетическом повествовании, как правило, используется грамматическая форма третьего лица, что, однако, по мнению Линтвельта, не исключает возможности применения в нем и других грамматических форм. В качестве примера приводятся романы М. Бютора "Изменение" и "В., или Воспоминание о детстве" Ж. Перека: "Если предположить, что кто-то другой рассказывает историю Леона Дельмона в специфическом жанре внутреннего монолога, то тогда следует считать "Изменение" Бютора гетеродиегетическим рассказом во втором лице" (Lintvelt:1981, с. 5б).  
В другом романе повествователь по имени Перек (он же автор романа), вспоминая о своем детстве, описывает, как он выпал из бобслея, спускаясь с гор, и задается вопросом: "Я не знаю, действительно ли это произошло со мной, или, как уже было замечено в других случаях, я это придумал или позаимствовал" (Реrес:1975. с. 182). Если действительно имел место факт заимствования (однозначного ответа на этот вопрос роман не дает), то тогда речь может идти о "гетеродиегетическом эпизоде в первом лице" (Lintvelt:1981.c.56).  
Подобно гетеродиегетическому повествованию, гомодиегетическое повествование также не обязательно ограничивается только употреблением одного, в данном случае первого лица. Линтвельт находит гомодиегетический рассказ в третьем лице в "Записках о галльской войне" "Цезаря, у Фукидида и Ксенофонта. У Цезаря рассказ в третьем лице "увеличивает впечатление исторической объективности и, кроме того, позволяет ему скрыть свою гордость таким образом, что он мог хвастаться своими великими подвигами, сохраняя при этом скромность" (там же, с. 94). Другим примером гомодиегетического повествования в третьем лице является "Чума" Камю, где рассказ демонстрирует видимость гетеродиегетической хроники вплоть до того момента, когда доктор Рье наконец признается, что он является ее автором.  
Суммируя различие между гетеродиегетическим и гомодиегетическим аукториальными типами, Линтвельт выделяет три оппозиции.  
1. В аукториальном гетеродиегетическом нарративном типе повествователь разъединен с акторами и внутренняя жизнь актора воспринимается читателем через рассказчика и им формулируется, что, в свою очередь, предполагает несовпадение его позиций и позиции актора (создает между ними напряженность). В противоположность этому, в аукториальном гомодиегетическом нарратив-  
  
[40]  
ном типе персонаж-повествователь (я-рассказывающее) и персонаж-актор (я-рассказываемое) соединены внутри одного и того же персонажа. В результате внутренняя жизнь персонажа не только воспринимается, но и формулируется самим персонажем, что не исключает существования возможной напряженности, ощущения внутреннего противоречия в его сознании между его функциями рассказчика и актора.  
2. Первый тип повествования предполагает возможность внешнего и внутреннего всезнания рассказчика, который осуществляет объективный и безошибочный психологический анализ акторов. Таким образом, главное различие между гетеродиегетическим и гомодиегетическим повествованиями состоит в том, что в первом случае актор и нарратор разделены, разъединены, в то время как во втором соединены внутри одного и того же персонажа. Второй тип исключает всеведение, и персонаж-рассказчик лишь предпринимает попытку самоанализа, субъективную и ошибочную.  
3. Последняя, третья оппозиция основана на возможности для первого типа и невозможности для второго эффекта "вездесущности" (omnipresence), когда безымянный рассказчик в третьем лице способен, не нарушая законов повествовательной достоверности, быть вездесущим, "присутствовать" во всех событиях, происходящих одновременно или разделенных любой временной и пространственной дистанцией, на что, естественно, не способен рассказчик-персонаж, ограниченный в своих пространственно-временных перемещениях.  
ГОЛОС-ПИСЬМО  
Франц. PHONE-GRAMME. Постулат, важный во всей системе доказательств Дерриды, - тезис о примате графического оформления языка над устной, живой речью. С этим связано и стремление французского ученого доказать принципиальное преимущество грамматологии над фонологией, или, как он выражается, над принципом фонологизма, в чем заключается еще один аспект его критики соссюровской теории знака, основанной на убеждении, что "предметом лингвистики является не слово звучащее и слово графическое в их совокупности, а исключительно звучащее слово", что ошибочно "изображению звучащего знака" приписывать "столько же или даже больше значения, нежели самому этому знаку" (Coccюр:1977. с. 63).  
Отрицательное отношение Дерриды к подобной позиции объясняется тем, что "устная форма речи" представляет собой живой язык, гораздо более непосредственно связанный с действительно-  
  
[41]  
стью чем его графическая система записи - письмо в собственном смысле слова, - условный характер которой (любое слово любого языка можно записать посредством различных систем нотации: кириллицей, латиницей, деванагари, иероглифами, различными способами фонетической транскрипции и т. д.) способен значительно усиливаться в зависимости от специфики самой системы, ее исторического состояния, традиционности, консервативности и т. д. Условность графики и позволяет Дерриде провести свое "различение", фактически означающее попытку если не разбить, то во всяком случае значительно ослабить связь между означающим и означаемым. В этом заключается главный смысл противопоставления phone (звука, голоса, живой речи) gramme (черте, знаку,букве, письму).  
В сборнике своих интервью "Позиции" Деррида подчеркивает: "phone на самом деле является означающей субстанцией, которая дается сознанию как наиболее интимно связанная с представлением об обозначаемом понятии. Голос с этой точки зрения репрезентирует само сознание" (Derrida:1972b, с. 33). Когда человек говорит, то, по мнению французского семиотика, у него создается "ложное" представление о естественной связи означающего (акустического образа слова) с означаемым (понятием о предмете или даже с самим предметом), что для Дерриды абсолютно неприемлемо: "Создается впечатление, что означающее и означаемое не только соединяются воедино, но в этой путанице кажется, что означающее самоустраняется или становится прозрачным, чтобы позволить понятию предстать в своей собственной самодостаточности, как оно есть, не обоснованное ни чем иным, кроме как своим собственным наличием" (там же).  
Другая причина неприятия "звуковой речи" кроется в философской позиции французского ученого, критикующего ту концепцию самосознания человека, которая получила свое классическое выражение в знаменитом изречении Декарта: "Я мыслю, следовательно я существую" (cogito ergo sum). "Говорящий субъект", по мнению Дерриды, во время говорения якобы предается иллюзии о независимости, автономности и суверенности своего сознания, самоценности своего "я". Именно это "cogito" (или его принцип) и расшифровывается ученым как "трансцендентальное означаемое", как тот "классический центр", который, пользуясь привилегией управления структурой или навязывания ее, например, тексту в виде его формы (сама оформленность любого текста ставится ученым под вопрос), сам в то же время остается вне по-  
  
[42]  
стулированного им структурного поля, не подчиняясь никаким законам.  
Эту концепцию "говорящего сознания", замкнутого на себе, служащего только себе и занятого исключительно логическими спекуляциями самоосмысления, Деррида называет "феноменологическим голосом" - "голосом, взятым в феноменологическом смысле, речью в ее трансцендентальной плоти, дыханием интенциональной одушевленности, трансформирующей тело слова ... в духовную телесность. Феноменологический голос и будет этой духовной плотью, которая продолжает говорить и наличествовать себе самой - ПРИСЛУШИВАТЬСЯ К СЕБЕ - в отсутствие мира" (Derrida:1973, с. 16).  
В сущности, этот "феноменологический голос" представляет собой одну из сильно редуцированных ипостасей гегелевского мирового духа, в трактовке Дерриды - типичного явления западноевропейской культуры и потому логоцентрического по своему характеру, осложненного гуссерлианской интенциональностью и агрессивностью ницшеанской "воли к власти". Как отмечает Лентриккия, "феноменологический голос" выступает у Дерриды как "наиболее показательный, кульминационный пример логоцентризма, который господствовал над западной метафизикой и который утверждает, что письмо является произведением акустических образов речи, а последние, в свою очередь, пытаются воспроизвести молчаливый, неопосредованный, самому себе наличный смысл, покоящийся в сознании" (Lentricchia:1980, с. 73).  
Подобной постановкой вопроса объясняется и возникновение дерридеанской концепции "письма". В принципе она построена скорее на негативном пафосе отталкивания от противного, чем на утверждении какого-либо позитивного положения, и связана с пониманием письма как социального института, функционирование которого насквозь пронизано принципом дополнительности;  
эта концепция, что крайне характерно вообще для постструктуралистского мышления, выводится из деконструктивистского анализа текстов Платона, Руссо, Кондильяка, Гуссерля, Соссюра. Деррида рассматривает их тексты как репрезентативные образцы "логоцентрической традиции" и в каждом из них пытается выявить источник внутреннего противоречия, якобы опровергающего открыто отстаиваемый ею постулат первичности речи (причем, речи устной) по отношению к письму. Причем, по аргументации Дерриды, суть проблемы не меняется от того, что существуют бесписьменные языки, поскольку любой язык способен функционировать лишь при условии возможности своего существования в  
  
[43]  
"идеальном" отрыве от своих конкретных носителей. Язык в первую очередь обусловлен не "речевыми событиями" (или "речевыми актами") в их экзистенциональной неповторимости и своеобразии, в их зависимости от исторической конкретности данного "здесь и сейчас" смыслового контекста, а возможностью быть неоднократно повторенным в различных смысловых ситуациях.  
Иными словами, язык рассматривается Дерридой как социальный институт, как средство межиндивидуального общения, как "идеальное представление" (хотя бы о правилах грамматики и произносительных нормах), под которые "подстраиваются" его отдельные конкретные носители при всех индивидуальных отклонениях от нормы - в противном случае они могут быть просто не поняты своими собеседниками. И эта ориентация на нормативность (при всей неизбежности индивидуальной вариативности) и служит в качестве подразумеваемой "дополнительности", выступая в виде "архиписьма", или "протописьма", являющегося условием как речи, так и письма в узком смысле слова.  
При этом внимание Дерриды сосредоточено не на проблеме нарушения грамматических правил и отклонений от произносительных норм, характерных для устной, речевой практики, а на способах обозначения, - тем самым подчеркивается произвольность в выборе означающего, закрепляемого за тем или иным означаемым. Таким образом, понятие "письма" у Дерриды выходит за пределы его проблематики как "материальной фиксации" лингвистических знаков в виде письменного текста: "Если "письмо" означает запись и особенно долговременный процесс институирования знаков (а это и является единственным нередуцируемым ядром концепции письма), то тогда письмо в целом охватывает всю сферу применения лингвистических знаков. Сама идея институирования, отсюда и произвольность знака, немыслимы вне и до горизонта письма" (Derrida:1967а. с. 66).  
В данной перспективе можно сказать, что и вся первоначальная устная культура древних индоарийцев состояла из огромного количества постоянно пересказываемых и цитируемых священных (т. е. культурных) текстов, образовывавших то "архиписьмо", ту культурную "текстуальность мышления", через котирую и в рамках которой самоопределялось, самоосознавалось и самовоспроизводилось сознание людей той эпохи. Если встать на эту позицию, то можно понять и точку зрения Дерриды, рассматривающего исключительно "человека культурного" и отрицающего существование беспредпосылочного "культурного сознания", мыслящего  
  
[44]  
спонтанно и в полном отрыве от хронологически предшествующей ему традиции, которая в свою очередь способна существовать лишь в форме текстов, составляющих в своей совокупности "письмо".  
Другой стороной этой позиции является признание факта невозможности отыскать "предшествующую" любому "письму" первоначальную традицию, поскольку любой текст, даже самый древний, обязательно ссылается на еще более ветхое предание, и так до бесконечности. В результате чего и само понятие конечности оказывается сомнительным, очередной "метафизической иллюзией", где культурное "дополнение" присутствует "изначально", или, по любимому выражению Дерриды, "всегда уже": "... никогда ничего не существовало кроме письма, никогда ничего не было, кроме дополнений и замещающих обозначений, способных возникнуть лишь только в цепи дифференцированных референций. "Реальное" вторгается и дополняется, приобретая смысл только от следа или апелляции к дополнению. И так далее до бесконечности, поскольку то, что мы прочли в тексте: абсолютное наличие. Природа, то, что именуется такими словами, как "настоящая мать" и т. д., - уже навсегда ушло, никогда не существовало; то, что порождает смысл и язык, является письмом, понимаемым как исчезновение наличия" (Derrida:1967a, с. 228).  
Далеко не все были готовы принять столь решительно изложенную позицию. Фуко всегда выступал против "текстуального изоляционизма" Дерриды (вспомним знаменитую фразу последнего "ничего нет вне текста"), который, по мнению Фуко, состоит или в забвении всех внетекстуальных факторов, или в сведении их к "текстуальной функции". Фуко стоял на других позициях. Для него, отмечает X. Харари, главная задача была в том, чтобы "показать, что письмо представляет собой активизацию множества разрозненных сил и что текст и есть то место, где происходит борьба между этими силами" (Textual strategies:1980, с. 41)  
Также &&письмо.  
ГРАММАТОЛОГИЯ  
Франц. GRAMMATOLOGIE. Изобретенная Ж. Дерридой специфическая форма "научного" исследования, оспаривающая основные принципы общепринятой "научности". Деррида об этом прямо говорит в ответ на вопрос Ю. Кристевой, является ли его учение о "грамматологии" наукой: "Грамматология должна деконструировать все то, что связывает понятие и нормы научности с онтотеологией, с логоцентризмом, с фонологизмом. Это - огромная и  
  
[45]  
бесконечная работа, которая постоянно должна избегать опасности классического проекта науки с её тенденцией впадать в донаучный эмпиризм. Она предполагает существование своего рода двойного регистра практики грамматологии: необходимости одновременного выхода за пределы позитивизма или метафизического сциентизма и выявления всего того, что в фактической деятельности науки способствует высвобождению из метафизических вериг, обременяющих ее самоопределение и развитие уже с самого ее зарождения. Необходимо консолидировать и продолжить все то, что в практике науки уже начало выходить за пределы логоцентрической замкнутости.  
Вот почему нет ответа на простой вопрос, является ли грамматология "наукой". Я бы сказал, что она ВПИСАНА в науку и ДЕ-ЛИМИТИРУЕТ ее; она должна обеспечить свободное и строгое функционирование норм науки в своем собственном письме; и еще раз! она намечает и в то же время размыкает те пределы, которые ограничивают сферу существования классической научности" (Derrida:1972b, с. 48-49).  
Это высказывание довольно четко определяет границы той "революционности", которую Деррида пытается осуществить своей "наукой о грамматологии"; ведь "нормы собственного письма" науки - это опять, если следовать логике французского "семиотического философа", - все те же конвенции, условности наукообразного мышления (письменно зафиксированные - отсюда в данном случае и "письмо"), определяемые каждый раз конкретным уровнем развития общества в данный исторический момент. И этот уровень неизбежно включает в себя философские, т. е. "метафизические", по терминологии Дерриды, предпосылки, на которые опирается, из которых исходит любой ученый в анализе эмпирических или теоретических данных, и зависимость его выводов от философского осмысления его работы несомненна.  
"Грамматологический проект" как тип анализа был подвергнут критике Кристевой в ее "Революции поэтического языка". С точки зрения французской исследовательницы, "Грамматология" Дерриды, если ее характеризовать как стратегию анализа, предназначавшегося для критики феноменологии, в конечном счете приводила к "позитивизации" концепции "негативности". Пытаясь найти в языке ту разрушительную силу, которая смогла бы быть противопоставлена институтам буржуазного общества, Кристева пишет: "В ходе этой операции ("грамматологического анализа", деконструкции в дерридеанском духе - И. И.) негативность позитивируется и лишается своей возможности порождать разрывы;  
  
[46]  
она приобретает свойства торможения и выступает как фактор торможения, она все отсрочивает и таким образом становится исключительно позитивной и утверждающей" (Kristeva: 1974, с. 129).  
Признавая за грамматологией "несомненные заслуги" ("грамматологическая процедура, в наших глазах, является самой радикальной из всех, которые пытались после Гегеля развить дальше и в другой сфере проблему диалектической негативности" - там же. с. 128), Кристева все же считает, что она неспособна объяснить, как отмечает Т. Мой, "перемены и трансформации в социальной структуре" как раз из-за ее (грамматологии - И. И.) фундаментальной неспособности объяснить субъект и расщепление тетического (от тезиса - однозначного полагания смысла. - И. И.), которое эти перемены и трансформации порождают" (Kristeva reader: 1987, с. 16). "Иначе говоря, - уточняет свою позицию Кристева, - грамматология дезавуирует экономию символической функции и открывает пространство, которое не может полностью охватить. Но, желая преградить путь тетическому и поставить на его место предшествовавшие ему (логически или хронологически) энергетические трансферы (т. е. переносы значения - И. И.), сырая грамматология отказывается от субъекта и в результате вынуждена игнорировать его функционирование в качестве социальной практики, также как и его способность к наслаждению или к смерти. Являясь нейтрализацией всех позиций, тезисов, структур, грамматология в конечном счете оказывается фактором сдерживания даже в тот момент, когда они ломаются, взрываются или раскалываются: не проявляя интереса ни к какой структуре (символической и/или социальной), она сохраняет молчание даже перед своим собственным крушением или обновлением" (Кristеva:1974, с. 130).  
ДВОЙНОЙ КОД  
Англ., франц. DOUBLE CODE. Понятие &&постмодернизма, должное объяснить специфическую природу художественных постмодернистских "текстов" (под "текстом" с семиотической точки зрения подразумевается семантический и формальный аспект любого произведения искусства, поскольку для того, чтобы быть воспринятым, оно должно быть "прочитано" реципиентом). При многочисленных попытках определить стилевую особенность постмодернизма как код теоретики этого направления сталкиваются с вполне реальными трудностями, поскольку постмодернизм с формальной точки зрения выступает как искусство, сознательно от-  
  
[47]  
вергающее всякие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией.  
Французский критик Р. Барт в любом художественном произведении выделял пять кодов (культурный, герменевтический, символический, семический и проайретический, или нарративный) (Барт:1989, с. 40). Как теоретик &&постструктурализма и предшественник &&постмодернизма, Барт в своей концепции "кода" отошел от логической строгости и выверенности структуралистского понятийного аппарата, что затем было подхвачено его многочисленными постмодернистскими последователями: "Слово "код" не должно здесь пониматься в строгом, научном значении термина. Мы называем кодами просто ассоциативные поля, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представление об определенной структуре; код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры; коды - это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого "уже", конституирующего всякое письмо" (там же, с. 455-456). Любое повествование, по Барту, существует в переплетении различных кодов, их постоянной "перебивке" друг другом, что и порождает "читательское нетерпение" в попытке постичь вечно ускользающие нюансировки смысла.  
Голландский критик Д. Фоккема отмечает, что код постмодернизма является всего лишь одним из многих кодов, регулирующих производство текста. Другие коды, на которые ориентируются писатели, - это прежде всего лингвистический код (естественного языка - английского, французского и т. д.), общелитературный код, побуждающий читателя прочитывать литературные тексты как тексты, обладающие высокой степенью когерентности, жанровый код, активизирующий у реципиента определенные ожидания, связанные с выбранным жанром, и идиолект писателя, который в той мере, в какой он выделяется на основе рекуррентных признаков, также может считаться особым кодом.  
Из всех упомянутых кодов каждый последующий в возрастающей пропорции ограничивает действие предыдущих кодов, сужая поле возможного выбора читателя, однако при этом спецификой литературной коммуникации является тот факт, что каждый последующий код способен одновременно оспаривать правомочность остальных кодов, создавая и оправдывая свой выбор языковых единиц и их организации, запрещаемый остальными, более широкими кодами. При этом и сами идиолекты отдельных писателей-постмодернистов вместе взятые должны в своем диалектическом взаимодействии частично подтверждать, частично опровергать существование социолекта постмодернизма как целостного литературного течения. Таким образом, постмодернистский код может быть описан как система предпочтительного выбора тех или иных семантических и синтаксических средств (как система преференций), частично более ограниченного по сравнению с выбором, предлагаемым другими кодами, частично игнорирующего их правила. В качестве основополагающего принципа организации постмодернистского текста вводится &&нонселекция (Fokkema:1986, c.129).  
Ч. Дженкс и Т. Д'ан попытались синтезировать семиотическую концепцию литературного текста Р. Барта с теориями постмодернистской иронии (&&пастиш) Р. Пойриера и Ф. Джеймсона, выдвинув понятие "двойного кодирования". По их представлению, все коды, выделенные Бартом, с одной стороны, и сознательная установка постмодернистской стилистики на ироническое сопоставление различных литературных стилей, жанровых форм и художественных течений - с другой, выступают в художественной практике постмодернизма как две большие кодовые сверхсистемы, которые "дважды" кодируют постмодернистский текст как художественную информацию для читателя.  
Т. Д'ан особо подчеркивает тот факт, что постмодернизм как художественный код "закодирован дважды" (D'haen:1986, с. 226). С одной стороны, используя тематический материал и технику популярной, массовой культуры, произведения постмодернизма обладают рекламной привлекательностью предмета массового потребления для всех людей, в том числе и не слишком художественно просвещенных. С другой стороны, пародийным осмыслением более ранних - и преимущественно модернистских - произведений, иронической трактовкой их сюжетов и приемов он апеллирует к самой искушенной аудитории.  
В более широком мировоззренческом плане "двойное кодирование" и связанный с ним "иронический модус" повествования в постмодернистских произведениях характеризует их специфическое отношение к проблеме собственного смысла. Стремясь разрушить языковые (отождествляемые с мыслительными) стереотипы восприятия читателя, постмодернисты обращаются к использованию и пародированию жанров и приемов массовой литературы, иронически переосмысляя их стиль. При этом они постоянно подчеркивают условную, игровую природу словесного искусства. В результате "двойное кодирование" оказывается сти-  
  
[49]  
листическим проявлением "познавательного сомнения", &&эпистемологической неуверенности, тем более, что практически все постмодернисты стремятся доказать своим потенциальным реципиентам (читателям, слушателям, зрителям), что любой рациональный и традиционно постигаемый смысл является "проблемой для современного человека" (D'haen:1986, с. 226).  
ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ  
АНГЛ. DECONSTRUCTION, DECONSTRUCTIVE CRITICISM. Литературно-критическая "практика" &&постструктурализма (практика в том смысле, что деконструктивизм является литературоведческой разработкой общей теории постструктурализма, по сути же выступает как теория литературы). В связи с наметившейся в 80-е годы тенденцией к расширительному толкованию понятия деконструктивизма, обусловленному быстрой экспансией (особенно в США) деконструктивистских идей в самые различные сферы гуманитарных наук: социологию, политологию, историю, философию, теологию и т. д., термин "деконструктивизм" часто применяется как синоним постструктурализма. Принципы деконструктивистской критики были впервые сформулированы в трудах французских постструктуралистов Ж. Дерриды, М. Фуко и Ю. Кристевой, во Франции же появились и первые опыты деконструктивистского анализа в книге Ю. Кристевой "Семиотике: Исследования в области семанализа" (Kristeva: 1969b) и Р. Барта "С/3" (Barthes:1970, русский перевод: Барт:1994), однако именно в США деконструктивизм приобрел значение одного из наиболее влиятельных направлений современной литературной критики. Он формировался в этой стране в течение 70-х годов в процессе активной переработки идей французского постструктурализма с позиций национальных традиций американского литературоведения с его принципом тщательного прочтения текста и окончательно оформился в 1979 г. с появлением сборника статей Ж. Дерриды, П. де Мана, X. Блума, Дж. Хартмана и Дж. X. Миллера "Деконструкция и критика" (Deconstruction:1979), получившего название "Йельского манифеста", или "манифеста Йельской школы".  
Помимо собственно 1) Йельской школы - самого влиятельного и авторитетного направления в американском деконструктивизме - в нем также выделяются 2) "герменевтическое направление" (У. Спейнос) (Spanos:1970, Spanos:1987) и 3) "левый деконструктивизм" (Дж. Бренкман, М. Рьян, Ф. Лентриккия и др.) (Brenkman:l976, Brenkman:1979. Brenkman:l985. Ryan:198l, Ryan:l982.  
  
[50]  
Lentricchia:1980, Lentricchia:1983), близкий по своим социологически-неомарксистским ориентациям английскому постструктурализму (Т. Иглтон, С. Хит, К. МакКейб, Э. Истхоуп) (Eagleton:1983, Eagleton:1984, Heath:1977. Heath:1978, MacCabe: 1985, Easlhope:1988), а также 4) "феминистская критика" (Г. Спивак, Б. Джонсон, Ш. Фельман, испытавшие сильное влияние французских теоретиков - Ю. Кристевой, Э. Сиксу, Л. Иригарай, С. Кофман) (Johnson:1979, Johnson:1980. Felman:1980, Felman:l985, Cixous:1975, Irigaray:l974, Ingaray:1977, Kofman:1980, Kofman:1982).  
Свое название деконструктивизм получил по основному принципу анализа текста, практикуемого Дерридой - "деконструкции", смысл которой в самых общих чертах заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и незамечаемых не только неискушенным, "наивным читателем", но и ускользающих от самого автора "остаточных смыслов", доставшихся в наследство от дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке в форме мыслительных стереотипов, и столь же бессознательно трансформируемых современными автору языковыми клише (&&деконструкция).  
1) Говоря о главной школе, по крайне мере на первом этапе становления этого направления в американской критике, - о йельских деконструктивистах, следует отметить, что они развивали идеи Дерриды, отрицая возможность единственно правильной интерпретации литературного текста, и отстаивали тезис о неизбежной ошибочности любого прочтения. Наделяя критический язык теми же свойствами, что и язык литературы, т. е. риторичностью и метафоричностью, они утверждали постулат об общности задач литературы и критики, видя их в разоблачении претензий языка на истинность и достоверность, в выявлении "иллюзорного" характера любого высказывания.  
П. де Ман - самый авторитетный представитель американского деконструктивизма, как и Деррида, исходил из тезиса о риторическом характере литературного языка, что якобы неизбежно предопределяет аллегорическую форму любого "беллетризированного высказывания". При этом литературному языку придается статус чуть ли не живого, самостоятельного существа, отсюда и буквалистское понимание существования художественного произведения как "жизни текста". По мере того как текст выражает свой собственный модус написания, он, по де Ману, заявляет о необходимости делать это косвенно, фигуральным способом, т. е. текст якобы "знает", что его аргументация будет понята непра-  
  
[51]  
вильно, если она будет воспринята буквально. Заявляя о "риторичности" своего собственного модуса бытия, текст тем самым как бы постулирует необходимость своего "неправильного прочтения": он, как утверждает де Ман, рассказывает историю "аллегории своего собственного непонимания". Объясняется это принципиально амбивалентной природой литературного языка;  
таким образом, де Ман делает вывод об имманентной относительности и ошибочности любого литературного и критического текста и на этом основании отстаивает принцип субъективности интерпретации художественного произведения.  
Вслед за Дерридой и де Маном Дж. X. Миллер утверждает, что все лингвистические знаки являются риторическими фигурами, а слова - метафорами. С его точки зрения, язык изначально фигуративен, и "понятие буквального или референциального применения языка является иллюзией, возникшей в результате забвения метафорических "корней" языка" (Miller: 1972. с. 11). Основной предмет критики Миллера - концепция референциальности языка, т. е. его возможности адекватным образом отображать и воспроизводить ("репрезентировать") действительность; особенно резко американский исследователь выступает против принципа "миметической референциальности" в литературе, иными словами, против принципа реализма.  
На основании подобного подхода к литературному тексту йельцы осуждают практику "наивного читателя", стремящегося обнаружить в художественном произведении якобы никогда не присутствующий в нем единый и объективный смысл. Чтение произведения, подчеркивает Миллер, влечет за собой активную его интерпретацию со стороны читателя. Каждый читатель овладевает произведением и полагает на него определенную схему "смысла". Ссылаясь на Ницше, Миллер заключает, что само "существование бесчисленных интерпретаций любого текста свидетельствует о том, что чтение никогда не бывает объективным процессом обнаружения смысла, а является вложением его в текст, который сам по себе не имеет никакого смысла" (Miller: 1972, с. 12). Поэтому йельцы предлагают "критику-читателю" отдаться "свободной игре активной интерпретации", ограниченной лишь рамками конвенций общей &&интертекстуальности, т. е. фактически только письменной традицией западной культуры, что, по их представлению, должно открыть перед критиком "бездну" возможных значений. Именно теоретиками Йельской школы было обосновано ключевое понятие этого течения - &&деконструкция (или, что вернее, предложен ее наиболее попу-  
  
[52]  
лярный среди литературных критиков вариант) и разработан тот понятийный аппарат, который лег в основу практически всех остальных версий литературоведческого деконструктивизма.  
2) Герменевтические деконструктивисты, в противоположность антифеноменологической установке йельцев, ставят перед собой задачу позитивно переосмыслить хайдеггеровскую "деструктивную герменевтику" и на этой основе "деконструировать" господствующие ментальные структуры, осуществляющие "гегемонистский контроль" над сознанием человека со стороны различных научных дисциплин.  
Под влиянием идей М. Фуко главный представитель данного направления У. Спейнос пришел к общей негативной оценке буржуазной культуры, капиталистической экономики и кальвинистской версии христианства. Он сформулировал концепцию "континуума бытия", в котором вопросы бытия превратились в чисто постструктуралистскую проблему, близкую "генеалогической культурной критике" левых деконструктивистов и охватывающую вопросы сознания, языка, природы, истории, эпистемологии, права, пола, политики, экономики, экологии, литературы, критики и культуры. Одним из наиболее существенных моментов позиции Спейноса, как и всех герменевтических деконструктивистов, является его постоянное внимание к современной литературе и проблеме постмодернизма. В его трудах фактически оформился тот синтез постструктурализма, деконструктивизма и постмодернизма, за который ратует немецкий философ В. Вельш (Welsch:1987) (&&постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистский комплекс).  
3) Для левых деконструктивистов в первую очередь характерны неприятие аполитического и аисторического модуса Йельской школы с ее исключительной замкнутостью на литературе без всякого выхода на какой-либо культурологический контекст и преимущественной ориентацией на несовременную литературу (в основном на эпоху романтизма и раннего модернизма), а также, что весьма примечательно, попытки соединить разного рода неомарксистские концепции и постструктурализм, приводящие к созданию его социологизированных или просто вульгарно-социологических версий. Оставаясь в пределах постулата об интертекстуальности литературы, они рассматривают литературный текст в более широком контексте "общекультурного дискурса", включая в него религиозные, политические и экономические дискурсы. Взятые все вместе, они образуют общий, или "социальный текст". Тем самым левые деконструктивисты напрямую связыва-  
  
[53]  
ют художественные произведения не только с соответствующей им литературной традицией, но и с историей культуры.  
Так, например, Дж. Бренкман, как и все теоретики "социального текста", критически относится к деконструктивистскому толкованию интертекстуальности, считая его слишком узким и ограниченным. С его точки зрения, литературные тексты соотносятся не только друг с другом, но и с широким кругом различных систем репрезентации, символических формаций, а также разного рода литературой социологического характера, что, как уже отмечалось выше, и образует "социальный текст".  
Влиятельную группу среди американских левых деконструктивистов составляют сторонники "неомарксистского" подхода: М. Рьян, Ф. Джеймсон, Ф. Лентриккия. Для них деконструктивистский анализ художественной литературы является лишь частью более широкого аспекта так называемых "культурных исследований", под которыми они понимают изучение "дискурсивных практик" как риторических конструктов, обеспечивающих власть "господствующих идеологий" через соответствующую идеологическую "корректировку" и редактуру "общекультурного знания" той или иной конкретной исторической эпохи.  
Влияние концепции Дерриды сказывается не только в трудах его прямых последователей и учеников. Об этом свидетельствует постструктуралистская и несомненно "продерридианская" позиция "левого деконструктивиста" Лентриккии. В книге "После Новой критики" (Lentricchia:1980) влияние Дерриды особенно ощутимо в отношении Лентриккии к основной философской мифологеме постструктурализма - постулату о всемогуществе "господствующей идеологии", разработанному теоретиками Франкфуртской школы.  
В соответствии с этой точкой зрения, идеология политически и экономически господствующего класса (в конкретной исторической ситуации зарубежных постструктуралистов это - "позднебуржуазная" идеология монополистического капитализма) оказывает столь могущественное и всепроницающее влияние на все сферы духовной жизни, что полностью порабощает сознание индивида. В результате всякий способ мышления как логического рассуждения (дискурса) приобретает однозначный, "одномерный", по выражению Г. Маркузе, характер, поскольку не может не служить интересам господствующей идеологии, или, как ее называет Лентриккия, "силы".  
Деррида, как и многие современные постструктуралисты, следует логике теоретиков Франкфуртской школы, в частности  
  
[54]  
Адорно, утверждавшего, что любой стандартизированный язык, язык клише является средством утверждения господствующей идеологии, направленной на приспособление человека к существующему строю. Но если у Адорно эта идея носила явно социальный аспект и была направлена против системы тоталитарной манипуляции сознанием, то у Дерриды она приняла вид крайне абстрактного проявления некоего "господства" вообще, господства, выразившегося в системе "западной логоцентрической мысли".  
В качестве различных проявлений "господствующей идеологии", мистифицированных философскими спекуляциями, выступают позитивистский рационализм, определяемый после работ М. Вебера исключительно как буржуазный; "универсальная эпистема" ("западная логоцентрическая метафизика"), которая диктует, как пишет Деррида, "все западные методы анализа, объяснения, прочтения или интерпретации" (Derrida: 1976. с. 189); или структура, "обладающая центром", т. е. глубинная структура, лежащая в основе всех (или большинства) литературных и культурных текстов, - предмет исследования А.-Ж. Греймаса и его сторонников.  
Основной упрек, который предъявляет Лентриккия в адрес американских деконструктивистов неоконсервативной ориентации, т. е. йельцев, заключается в том, что они недостаточно последовательно придерживаются принципов постструктурализма, недостаточно внимательны к урокам Дерриды и Фуко. Исходя из утверждаемой Дерридой принципиальной неопределенности смысла текста, деконструктивисты увлеклись неограниченной "свободой интерпретации", "наслаждением" от произвольной деконструкции смысла анализируемых произведений (как заметил известный американский критик С. Фиш, теперь больше никто не заботится о том, чтобы быть правым, главное - быть интересным).  
В результате деконструктивисты, по убеждению Лентриккии, лишают свои интерпретации "социального ландшафта" и тем самым помещают их в "историческом вакууме", демонстрируя "импульс солипсизма", подспудно определяющий все их теоретические построения. В постулате Дерриды о "бесконечно бездонной природе письма" (Derrida:1976, с. 66) его американские последователи увидели решающее обоснование свободы письма и, соответственно, свободы его интерпретации.  
Выход из создавшегося положения Лентриккия видит в том, чтобы принять в качестве рабочей гипотезы концепцию власти Фуко. Именно критика традиционного понятия "власти", которое, как считает Фуко, господствовало в истории Запада, власти  
  
[55]  
как формы запрета и исключения, основанной на модели суверенного закона, власти как предела, положенного свободе, и дает, по мнению Лентриккии, ту "социополитическую перспективу", которая поможет объединить усилия различных критиков, отказывающихся в своих работах от понятия единой "репрессивной власти" и переходящих к новому, постструктуралистскому представлению о ее рассеянном, дисперсном характере, лишенном и единого центра, и единой направленности воздействия (Lentricchia:l980, с. 350).  
Эта "власть" определяется Фуко как "множественность силовых отношений" (Foucault:1978a, с. 100), Дерридой - как социальная "драма письма", X. Блумом - как "психическое поле сражения" "аутентичных сил" (Bloom:1976, с. 2). Подобное понимание "власти", по мнению Лентриккии, дает представление о литературном тексте как о проявлении "поливалентности дискурсов" (выражение Фуко; Foucault:l978a. с. 100) и интертекстуальности, воплощающей в себе противоборство сил самого различного (социального, философского, эстетического) характера, и опровергает тезис о "суверенном одиночестве его автора" (Derrida: 1978, с. 227). Интертекстуальность литературного дискурса, заявляет Лентриккия, "является признаком не только необходимой историчности литературы, но, что более важно, свидетельством его фундаментального смешения со всеми дискурсами" эпохи (Lentricchia:1980, с. 35i). Своим отказом ограничить местопребывание "власти" только доминантным дискурсом или противостоящим ему "подрывным дискурсом", принадлежащим исключительно поэтам и безумцам, последние работы Фуко, заключает Лентриккия, "дают нам представление о власти и дискурсе, которое способно вывести критическую теорию из тупика современных дебатов, парализующих ее развитие" (там же)."  
4) Последним крупным направлением в рамках деконструктивизма является "феминистская критика". Возникнув на волне движения женской эмансипации, она далеко не вся сводима лишь к тому ее варианту, который для своего обоснования обратился к идеям постструктурализма. В своей же постструктуралистской версии она представляет собой своеобразное переосмысление постулатов Дерриды и Лакана. Концепция логоцентризма Дерриды здесь была пересмотрена как отражение сугубо мужского, патриархального начала и получила определение "фаллологоцентризма", или "фаллоцентризма". Причем тон подобной интерпретации "общего проекта деконструкции", традиционного для западной логоцентричной цивилизации, задал сам Деррида: "Это  
  
[56]  
одна и та же система: утверждение патернального логоса (...) и фаллоса как "привилегированного означающего" (Лакан)" (Derrida:1972a, c.311).  
Сравнивая методику анализа Дерриды и феминистской критики, Каллер отмечает: "В обоих случаях имеется в виду трансцендентальный авторитет и точка отсчета: истина, разум, фаллос, "человек". Выступая против иерархических оппозиций фаллоцентризма, феминисты непосредственно сталкиваются с проблемой, присущей деконструкции: проблемой отношений между аргументами, выраженными в терминах логоцентризма, и попытками избежать системы логоцентризма"(Сиller:1983, с. 172).  
Феминисты отстаивают тезис об "интуитивной", "женской" природе письма (т.е. литературы), не подчиняющегося законам мужской логики, критикуют стереотипы "мужского менталитета", господствовавшего и продолжающего господствовать в литературе, утверждают особую, привилегированную роль женщины в оформлении структуры сознания человека. Они призывают критику постоянно разоблачать претензии мужской психологии на преобладающее положение по сравнению с женской, а заодно и всю традиционную культуру как сугубо мужскую и, следовательно, ложную.  
ДЕКОНСТРУКЦИЯ  
Франц. DECONSTRUCTION. Ключевое понятие постструктурализма и деконструктивизма, основной принцип анализа текста. Под влиянием М. Хайдеггера был введен в 1964 г. Ж. Лаканом и теоретически обоснован Ж. Дерридой.  
Смысл деконструкции как специфической методологии исследования литературного текста заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и незамечаемых не только неискушенным, "наивным" читателем, но ускользающих и от самого автора ("спящих", по выражению Жака Дерриды) "остаточных смыслов", доставшихся в наследие от речевых, иначе - дискурсивных, практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые в свою очередь столь же бессознательно и независимо от автора текста трансформируются под воздействием языковых клише его эпохи.  
Все это и приводит к возникновению в тексте так называемых "неразрешимостей", т. е. внутренних логических тупиков, как бы изначально присущих природе языкового текста, когда его автор думает, что отстаивает одно, а на деле получается нечто совсем  
  
[57]  
другое. Выявить эти "неразрешимости", сделать их предметом тщательного анализа и является задачей деконструктивистского критика.  
Английский литературовед Э. Истхоуп выделяет пять типов деконструкции:  
"I. Критика, ставящая перед собой задачу бросить вызов реалистическому модусу, в котором текст стремится натурализоваться; она демонстрирует актуальную сконструированность текста, а также выявляет те средства репрезентации, при помощи которых происходит порождение репрезентируемого.  
2. Деконструкция в смысле Фуко - процедура для обнаружения интердискурсивных зависимостей дискурса. (Имеется в виду концепция М. Фуко о неосознаваемой зависимости любого дискурса от других дискурсов. Фуко утверждает, что любая сфера знания - наука, философия, религия, искусство - вырабатывает свою дискурсивную практику, "единолично" претендующую на владение "истиной", но на самом деле заимствующую свою аргументацию от дискурсивных практик других сфер знания. - И. И.).  
3. Деконструкция "левого деконструктивизма" как проект уничтожения категории "Литература" посредством выявления дискурсивных и институциональных практик, которые ее поддерживают.  
4. Американская Деконструкция как набор аналитических приемов и критических практик, восходящих в основном к прочтению Дерриды Полем де Маном, показывающему, что текст всегда отличается от самого себя в ходе его критического прочтения, чей собственный текст, благодаря саморефлексивной иронии, приводит к той же неразрешимости и апории.  
5. Дерридеанская Деконструкция, представляющая собой критический анализ традиционных бинарных оппозиций, в которых левосторонний термин претендует на привилегированное положение, отрицая право на него со стороны правостороннего термина, от которого он зависит. Цель анализа состоит не в том, чтобы поменять местами ценности бинарной оппозиции, а скорее в том, чтобы нарушить или уничтожить их противостояние, релятивизовав их отношения" (Easthope: 1989, с. 187-188).  
Сама по себе Деконструкция никогда не выступает как чисто техническое средство анализа, а всегда предстает как своеобразный деконструктивно-негативный познавательный императив &&постмодернистской чувствительности. Обосновывая необходимость деконструкции, Деррида пишет: "В соответствии с  
  
[58]  
законами своей логики она подвергает критике не только внутреннее строение философем, одновременно семантическое и формальное, но и то, что им ошибочно приписывается в качестве их внешнего существования, их внешних условий реализации: исторические формы педагогики, экономические или политические структуры этого института. Именно потому, что она затрагивает основополагающие структуры, "материальные" институты, а не только дискурсы или означающие репрезентации (т.е. вторичные, по Лотману, моделирующие системы, иными словами, искусство, либо различные виды эпистем, философем, социологем и т. п., которые складываются в разных общественно-гуманитарных и естественных науках текущего момента. - И. И.), деконструкция и отличается всегда от простого анализа или "критики"" (Derrida:1967b, с. 23-24).  
Необходимо при этом иметь в виду, что действительность у Дерриды обязательно выступает в опосредованной дискурсивной практикой форме, и фактически для него в одной плоскости находятся как сама действительность, так и ее рефлексия. Двойственность позиции Дерриды и заключается в том, что он постоянно пытается стереть грани между миром реальным и миром, отраженным в сознании людей. По логике его деконструктивистского анализа, экономические, воспитательные и политические институты вырастают из "культурной практики", установленной в философских системах, что, собственно, и составляет материал для операций по деконструкции. Причем этот "материал" понимается как "традиционные метафизические формации", выявление иррационального характера которых и составляет задачу деконструкции.  
В "Конфликте факультетов" Деррида пишет: "То, что несколько поспешно было названо деконструкцией, не является, если это имеет какое-либо значение, специфическим рядом дискурсивных процедур; еще в меньшей степени это правило нового герменевтического метода, который "работает" с текстами или высказываниями под прикрытием какого-либо данного и стабильного института. Это также менее всего способ занять какую-либо позицию во время аналитической процедуры относительно тех политических и институциональных структур, которые делают возможными и направляют наши практики, нашу компетенцию, нашу способность их реализовать. Именно потому, что она никогда не ставит в центр внимания лишь означаемое содержание, деконструкция не должна быть отделима от этой политико-институциональной проблематики и должна искать новые способы  
  
[59]  
установления ответственности, исследования тех кодов, которые были восприняты от этики и политики" (Derrida:1987. с. 74).  
В этом эссе, название которого позаимствовано у одноименной работы Канта, речь идет о взаимоотношении с государственной властью "факультета" философии, как и других "факультетов": права, медицины и теологии. Однако, учитывая постструктуралистское представление о власти как господстве ментальных структур, предопределяющих функционирование общественного сознания, акцент переносится в сферу борьбы авторитетов государственных и университетских структур за влияние над общественным сознанием. Кроме того, типичное для постструктуралистского мышления гипостазирование мыслительных феноменов в онтологические сущности, наделяемые самостоятельным существованием, приводит к тому, что такие понятия, как "власть", "институт", "институция", "университет", приобретают мистическое значение самодовлеющих сил, живущих сами по себе и непонятным для человека образом влияющих на ход его мыслей, а, следовательно, и на его поведение. Практика деконструкции и предназначена для демистификации подобных фантомов сознания.  
Если французские постструктуралисты, как правило, делают предметом своего деконструктивного анализа широкое поле "всеобщего текста", охватывающего в пределе весь "культурный интертекст" не только литературного, но и философского, социологического, юридического и т. п. характера, то у американских деконструктивистов заметен сдвиг от философско-антропологических вопросов формирования образа мыслей человека к практическим вопросам анализа художественного произведения. Дж. Каллер так суммирует общую схему деконструктивного подхода к анализируемому произведению: "Прочтение является попыткой понять письмо, определив референциальный и риторический модусы текста, например, переводя фигуральное в буквальное и устраняя препятствия для получения связного целого. Однако сама конструкция текстов - особенно литературных произведений, где прагматические контексты не дают возможности осуществить надежное разграничение между буквальным и фигуральным или референциальным и нереференциальным, - может блокировать процесс понимания" (Сuller: 1983. с. 81).  
Данная характеристика, отвечая общему смыслу деконструкции, тем не менее представляет собой сильно рационализированную версию иррациональной по своей сути критической практики, поскольку именно исследованием этого "блокирования процесса понимания" и заняты деконструктивисты. На первый план выхо-  
  
[60]  
дит не столько специфика понимания читаемых текстов, сколько природа человеческого непонимания, запечатленная в художественном произведении и с еще большей силой выявляемая при помощи деконструктивистского анализа, сверхзадача которого и состоит в демонстрации принципиальной "неизбежности" ошибки любого понимания, в том числе и того, которое предлагает сам критик-деконструктивист. "Возможность прочтения, - утверждает П. де Ман, - никогда нельзя считать само собой разумеющейся" (De Man: 1979, с. 13l), поскольку риторическая природа языка "воздвигает непреодолимое препятствие на пути любого прочтения или понимания" (De Man: 1971, с. 107).  
Деконструктивисты, как правило, возражают против понимания деконструкции как простой деструкции, как чисто негативного акта теоретического "разрушения" анализируемого текста. "Деконструкция, - подчеркивает Дж. X. Миллер, - это не демонтаж структуры текста, а демонстрация того, что уже демонтировано" (Miller:1976, с. 341). Тот же тезис отстаивает и Р. Сальдивар, обосновывая свой анализ романа "Моби Дик" Мелвилла: "Деконструкция не означает деструкции структуры произведения, не подразумевает она также и отказ от находящихся в наличии структур (в данном случае структур личности и причинности), которые она подвергает расчленению. Вместо этого Деконструкция является демонтажем старой структуры, предпринятым с целью показать, что ее претензии на безусловный приоритет являются лишь результатом человеческих усилий и, следовательно, могут быть подвергнуты пересмотру. Деконструкция неспособна эффективно добраться до этих важных структур, предварительно не обжив их и не позаимствовав у них для анализа их же стратегические и экономические ресурсы. По этой причине процесс деконструкции - всего лишь предварительный и стратегически привилегированный момент анализа. Она никоим образом не предполагает своей окончательности и является предварительной в той мере, в какой всегда должна быть жертвой своего собственного действия" (Saldivar: 1984, с. 140).  
Из таким образом понятой деконструкции вытекает и специфическая роль деконструктивистского критика, которая в идеале сводится к попыткам избежать внутренне присущего ему, как и всякому читателю, стремления навязать тексту свои собственные смысловые схемы, дать ему "конечную интерпретацию", единственно верную и непогрешимую. Он должен деконструировать эту "жажду власти", проявляющуюся как в нем самом, так и в авторе текста, и отыскать тот "момент" в тексте, где прослеживается его,  
  
[61]  
текста, смысловая двойственность, внутренняя противоречивость "текстуальной аргументации".  
Американских деконструктивистов нельзя представлять как безоговорочных последователей Дерриды и верных сторонников его "учения". Да и сами американские дерридеанцы довольно часто говорят о своем несогласии с Дерридой. В первую очередь это относится к X. Блуму и недавно умершему П. де Ману. Однако за реальными или официально прокламируемыми различиями все же видна явная методологическая и концептуальная преемственность. Несомненно, что американские Деконструктивисты отталкиваются от определенных положений Дерриды, но именно отталкиваются, и в их интерпретации "дерридеанство" приобрело специфически американские черты, поскольку перед ними стояли и стоят социально-культурные цели, по многим параметрам отличающиеся от тех, которые преследует французский исследователь.  
Любопытна английская оценка тех причин, по которым теория постструктурализма была трансформирована в Америке в деконструктивизм. Сэмюэл Уэбер связывает это со специфически американской либеральной традицией, развивавшейся в условиях отсутствия классовой борьбы между феодализмом и капитализмом, в результате чего она совершенно по-иному, нежели в Европе, относится к конфликту: "она делегитимирует конфликт во имя плюрализма" (Weber:1983, с. 249). Таким образом, "плюрализм допускает наличие сосуществующих, даже конкурирующих интерпретаций, мнений или подходов; он, однако, не учитывает тот факт, что пространство, в котором имеются данные интерпретации, само может считаться конфликтным" (там же).  
Здесь важно отметить, что постулируемое им "пространство" Уэбер называет "институтом" или "институцией", понимая под этим не столько социальные институты, сколько порождаемые ими дискурсивные практики и дискурсивные формации. Таким образом, подчеркивает Уэбер, американская национальная культура функционирует как трансформация дискурсивного конфликта, представляя его как способ чисто личностной интерпретации, скорее еще одного конкурирующего выражений автономной субъективности, нежели социального противоречия; короче говоря, редуцирует социальное бытие до формы сознания.  
Характеризуя процесс адаптации идей Дерриды де Маном и Миллером, который в общем демонстрирует различие между французским постструктурализмом и американским деконструктивизмом, В. Лейч отмечает: "Эволюция от Дерриды к де Ману и далее к Миллеру проявляется как постоянный процесс сужения  
  
[62]  
и ограничения проблематики. Предмет деконструкции меняется: от всей системы западной философии он редуцируется до ключевых литературных и философских текстов, созданных в послевозрожденческой континентальной традиции, и до основных классических произведений английской и американской литературы XIX и XX столетий. Утрата широты диапазона и смелости подхода несомненно явилась помехой для создаваемой истории литературы. Однако возросшая ясность и четкость изложения свидетельствуют о явном прогрессе и эффективности применения новой методики анализа" (Leitch:1983, с. 52).  
Иными словами, анализ стал проще, доступнее, нагляднее и завоевал широкое признание сначала среди американских, а затем и западноевропейских литературоведов. Эту "доступную практику" деконструктивистского анализа Йельского образца создал на основе теоретических размышлений де Мана, а через его посредство и Дерриды, Хиллис Миллер.  
Более того, в своих программных заявлениях глава Йельской школы Поль де Ман вообще отрицает, что занимается теорией литературы, - утверждение, далекое от истины, но крайне показательное для той позиции, которую он стремится занять. Как пишет об этом Лейч, "Де Ман тщательно избегает открытого теоретизирования о концепциях критики, об онтологии, метафизике, семиологии, антропологии, психоанализе или герменевтике. Он предпочитает практиковать тщательную текстуальную экзегезу с крайне скупо представленными теоретическими обобщениями. "Мои гипотетические обобщения, - заявляет де Ман в Предисловии к "Слепоте и проницательности" (1971), - отнюдь не имеют своей целью создание теории критики, а лишь литературного языка как такового" (DE Мап:1971, с. 8). Свою приверженность проблемам языка и риторики и нежелание касаться вопросов онтологии и герменевтики он подтвердил в заключительном анализе "Аллегорий прочтения" (1979): "Главной целью данного прочтения было показать, что его основная трудность носит скорее лингвистический, нежели онтологический или герменевтический характер"; по сути дела, специфичная цель прочтения в конечном счете - демонстрация фундаментального "разрыва между двумя риторическими кодами" (De Man: 1979, с. 300).  
Очевидно, стоит привести характеристику аргументативной манеры де Мана, данную Лейчем, поскольку эта манера в значительной степени предопределила весь "дух" Йельской школы: "В обоих трудах Поль де Ман формулирует идеи в процессе прочтения текстов; в результате его литературные и критические теории  
  
[63]  
большей частью глубоко запрятаны в его работах. Он не делает никаких программных заявлений о своем деконструктивистском проекте. Проницательный, осторожный и скрытный, временами непонятный и преднамеренно уклончивый, де Ман в своей типичной манере, тщательной и скрупулезной, открывает канонические тексты для поразительно захватывающего и оригинального прочтения" (Leitch:1983, с. 48-49).  
Основное различие между французским вариантом "практической деконструкции" (тем, что мы здесь, вполне сознавая условность этого понятия, называем "телькелевской практикой анализа") и американской деконструкцией, очевидно, следует искать в акцентированно нигилистическом отношении первого к тексту, в его стремлении прежде всего разрушить иллюзорную целостность текста, в исключительном внимании к "работе означающих" и полном пренебрежении к означаемым. Для американских деконструктивистов данный тип анализа фактически представлял лишь первоначальный этап работы с текстом, и их позиция в этом отношении не была столь категоричной. В этом, собственно, телькелисты расходились не только с американскими деконструктивистами, но и с Дерридой, который никогда в принципе не отвергал и "традиционное прочтение" текстов, призывая, разумеется, "дополнить" его "обязательной деконструкцией".  
Как же конкретно осуществляется практика деконструкции текста и какую цель она преследует? Дж. Каллер, суммируя, не без некоторой тенденции к упрощению, общую схематику деконструктивистского подхода к анализируемому произведению, пишет: "Прочтение является попыткой понять письмо, определив референциальный и риторический модусы текста, например, переводя фигуральное в буквальное и устраняя препятствия для получения связного целого. Однако сама конструкция текстов - особенно литературных произведений, где прагматические контексты не позволяют осуществить надежное разграничение между буквальным и фигуральным или референциальным и нереференциальным, - может блокировать процесс понимания" (Culler:1983, с. 81).  
На первый план выходит не столько понимание прочитываемых текстов, сколько человеческое непонимание, запечатленное в художественном произведении. Сверхзадача деконструктивистского анализа состоит в демонстрации неизбежности "ошибки" любого понимания, в том числе и того, которое предлагает сам критик-деконструктивист.  
  
[64]  
В противовес практике "наивного читателя" Деррида предлагает критику отдаться "свободной игре активной интерпретации", ограниченной лишь рамками конвенции общей текстуальности. Подобный подход, лишенный "руссоистской ностальгии" по утраченной уверенности в смысловой определенности анализируемого текста, якобы открывает перед критиком "бездну" возможных смысловых значений. Это и есть то "ницшеанское УТВЕРЖДЕНИЕ - радостное утверждение свободной игры мира без истины и начала", которое дает "активная интерпретация" (Deкida: 1972с, с. 264).  
Роль деконструктивистского критика, по мнению Дж. Эткинса, сводится в основном к попыткам избежать внутренне присущего ему, как и всякому читателю, стремления навязать тексту свои смысловые схемы, свою "конечную интерпретацию", единственно верную и непогрешимую. Он должен деконструировать эту "жажду власти", проявляющуюся как в нем самом, так и в авторе текста, и отыскать тот "момент" в тексте, где прослеживается его смысловая двойственность, диалогическая природа, внутренняя противоречивость. "Деконструктивистский критик, следовательно, ищет момент, когда любой текст начнет отличаться от самого себя, выходя за пределы собственной системы ценностей, становясь неопределимым с точки зрения своей явной системы смысла" (Atkins:1981,c. 139).  
Деконструктивисты пытаются доказать, что любой системе художественного мышления присущ "риторический" и "метафизический" характер. Предполагается, что каждая система, основанная на определенных мировоззренческих предпосылках, т. е., по деконструктивистским понятиям, на "метафизике", якобы является исключительно "идеологической стратегией", "риторикой убеждения", направленной на читателя. Кроме того, утверждается, что эта риторика всегда претендует на то, чтобы быть основанной на целостной системе самоочевидных истин-аксиом.  
Деконструкция призвана не разрушить эти системы аксиом, специфичные для каждого исторического периода и зафиксированные в любом художественном тексте данной эпохи, но прежде всего выявить внутреннюю противоречивость любых аксиоматических систем, понимаемую в языковом плане как столкновение различных "модусов обозначения". Обозначаемое, т. е. внеязыковая реальность, мало интересует деконструктивистов, поскольку последняя сводится ими к мистической "презентности"-наличности, обладающей всеми признаками временной преходимости и быст-  
  
[65]  
ротечности и, следовательно, по самой своей природе лишенной какой-либо стабильности и вещности.  
Как подчеркивает Сальдивар, поскольку риторическая природа языкового мышления неизбежно отражается в любом письменном тексте, то всякое художественное произведение рассматривается как поле столкновения трех противоборствующих сил:  
авторского намерения, читательского понимания и семантических структур текста. При этом каждая из них стремится навязать остальным собственный "модус обозначения", т. е. свой смысл описываемым явлениям и представлениям. Автор как человек, живущий в конкретную историческую эпоху, с позиций своего времени пытается переосмыслить представления и понятия, зафиксированные в языке, т. е. "деконструировать" традиционную риторическую систему. Однако поскольку иными средствами высказывания, кроме имеющихся в его распоряжении уже готовых форм выражения, автор не обладает, то риторически-семантические структуры языка, абсолютизируемые деконструктивистами в качестве надличной инерционной силы, оказывают решающее воздействие на первоначальные интенции автора. Они могут не только их существенно исказить, но иногда и полностью навязать им свой смысл, т. е. в свою очередь "деконструировать" систему его риторических доказательств.  
"Наивный читатель" либо полностью подпадает под влияние доминирующего в данном тексте способа выражения, буквально истолковывая метафорически выраженный смысл, либо, что бывает чаще всего, демонстрирует свою историческую ограниченность и с точки зрения бытующих в его время представлений агрессивно навязывает тексту собственное понимание его смысла. В любом случае "наивный читатель" стремится к однозначной интерпретации читаемого текста, к выявлению в нем единственного, конкретно определенного смысла. И только лишь "сознательный читатель"-деконструктивист способен дать" новый образец демистифицированного прочтения", т. е; подлинную деконструкцию текста" (Saldivar:1984, с. 23).  
Однако для этого он должен осознать и свою неизбежную историческую ограниченность, и тот факт, что каждая интерпретация является поневоле творческим актом - в силу метафорической природы языка, неизбежно предполагающей "необходимость ошибки". "Сознательный читатель" отвергает "устаревшее представление" о возможности однозначно прочесть любой текст. Предлагаемое им прочтение представляет собой "беседу" автора, читателя и текста, выявляющую "сложное взаимодейст-  
  
[66]  
вие" авторских намерении, программирующей риторической структуры текста и "не менее сложного" комплекса возможных реакций читателя. На практике это означает "модернистское прочтение" всех анализируемых Сальдиваром произведений, независимо от того, к какому литературному направлению они принадлежат: к романтизму, реализму или модернизму. Суть же анализа сводится к выявлению единственного факта: насколько автор "владел" или "не владел" языком.  
Так, "Дон Кихот" рассматривается Сальдиваром как одна из первых в истории литературы сознательных попыток драматизировать проблему "интертекстуального авторитета" письма. В "Прологе" Сервантес по совету друга снабдил свое произведение вымышленными посвящениями, приписав их героям рыцарских романов. Таким образом он создал "иллюзию авторитета". Центральную проблему романа критик видит в том, что автор, полностью отдавая себе отчет в противоречиях, возникающих в результате "риторических поисков лингвистического авторитета" (тем же. с. 68), тем не менее успешно использовал диалог этих противоречий в качестве основы своего повествования, тем самым создав модель "современного романа". В "Красном и черном" Стендаля Сальдивар обнаруживает прежде всего действие "риторики желания", трансформирующей традиционные романтические темы суверенности и автономности личности. Сложная структура метафор и символов "Моби Дика" Мелвилла, по мнению Сальдивара, иллюстрирует невозможность для Измаила (а также и для автора романа) рационально интерпретировать описываемые события. Логика разума, причинно-следственных связей замещается "фигуральной", "метафорической" логикой, приводящей к аллегорическому решению конфликта и к многозначному, лишенному определенности толкованию смысла произведения.  
В романах Джойса "тропологические процессы, присущие риторической форме романа", целиком замыкают мир произведения в самом себе, практически лишая его всякой соотнесенности с внешней реальностью, что, по убеждению критика, "окончательно уничтожает последние следы веры в референциальность как путь к истине" (там же, с. 252)  
ДЕНЕГАЦИЯ  
Франц. DENEGATION, англ. NEGATION, нем. VERNEIDUNG. На русский язык обычно переводится как отказ, отрицание. Термин обозначает механизм психологической защиты, когда при невольном выра-  
  
[67]  
жении одного из ранее вытесненных желаний, чувств или мыслей субъект настойчиво отрицает свою их себе принадлежность.  
Французский театролог Анн Юберсфельд, пытаясь определить специфику театрального переживания, сформулировала свое положение на кардинальном различии между "отрицанием" и другим понятием фрейдовского аппарата - "отказа от реальности" (deni de la realite). С точки зрения ученого, денегация связана с основами самого принципа функционирования театра: этот процесс изначально противоречив, так как состоит в том, чтобы представить в конкретной и материальной форме вымышленное действие и выдуманных персонажей. Театральные знаки, подчеркивает Юберсфельд, "гомоматериальны" по отношению к тому, что они представляют: одно человеческое существо представлено другим человеческим существом. И денегация как раз и есть тот психический процесс, который позволяет зрителю видеть конкретную реальность на сцене и быть вовлеченным в нее как в реальность, в то же время зная (и забывая об этом разве только на какие-то краткие мгновения), что эта реальность не имеет никакого значения вне пространства сцены. В результате зритель вынужден одновременно осуществлять двойной труд: воспринимать реальное как реальность и знать, что эта же самая реальность не вмешивается непосредственно в его собственное существование, она не имеет к нему прямого отношения.  
Поэтому любой театр - от требующего серьезной умственной работы, как того требовал Брехт, до самого развлекательного - по своей природе подразумевает работу мысли, размышления зрителя: "это реальность, но она не для меня - ни для кого из моих знакомых; это сконструированная реальность, артефакт" (Ubersfeld:1996, с. 24).  
ДЕПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ  
Франц. DEPERSONALISATION, англ. DEPERSONALIZATION. Общее определение тех явлений кризиса личностного начала, которые в философии, эстетике и литературной критике структурализма, постструктурализма и постмодернизма получали различные терминологические наименования: &&теоретический антигуманизм, &&смерть субъекта, &&смерть автора, "растворение характера в романе", "кризис индивидуальности" и т. д. Особую актуальность проблема теоретической аннигиляции принципа субъективности приобрела в &&постмодернизме.  
Уже структурализм коренным образом пересмотрел проблему автономной индивидуальности, пройдя путь от ее постулирования  
  
[68]  
как "телоса" - как главной цели всех устремлении современности, до признания того факта, что она превратилась в главное идеологическое орудие масскультуры. Со временем полученное структуралистами, как они полагали, систематизированное знание "объективных детерминант сознания" начало восприниматься как надежная теоретическая защита против "этической анархии" радикального субъективизма.  
Однако по мере того, как количество выявляемых структур увеличивалось, стал все более отчетливо обнаруживаться их явно относительный характер, а также, что привлекло к себе особое внимание аналитиков постструктуралистского толка, их несомненная роль в формировании "режима знания и власти". Под этим подразумевается, что структуры, открытые в свое время структуралистами, могут иметь не столько объективное значение, сколько быть насильственно навязанными изучаемому объекту вследствие неизбежной субъективности взгляда исследователя. Другой стороной этого вопроса является тот факт, что, будучи однажды сформулированы, структуры становятся оковами для дальнейшего развития сознания, поскольку считается, что они неизбежно предопределяют форму любого будущего знания в данной области.  
Чтобы избежать подобной сверхдетерминированности индивидуального сознания, начали вырабатываться стратегии для нахождения того свободного пространства, которое оставалось "по краям конкурирующих структур". Естественно, что самоощущение индивида, возникающее в этих просветах между структурами, не способно приобрести то внутреннее чувство связности и последовательности, каким оно обладало в своем классическом виде, как оно существовало начиная с эпохи Возрождения и до XX в. Сам факт притязания на непроблематичную и самодостаточную индивидуальность в современный период рассматривается постмодернистами как проявление определенной идеологии, т. е. как явление, принадлежащее сфере манипулирования массовым сознанием и, следовательно, служащее показателем "несомненного заблуждения".  
Этот кризис индивидуальности обычно прослеживается теоретиками постструктурализма и постмодернизма со второй половины XIX столетия, когда, по их мнению, он начал теоретически осмысляться в таких различных сферах, как марксистская политическая экономия, психоанализ, антропология культуры и соссюровская лингвистика, которые основывались на моделях и методах, не совместимых с фундаментальными понятиями традиционного индивидуализма. Внутренняя логика аргументации этих уче-  
  
[69]  
ний отрицает нормативную власть автономной индивидуальности и редуцирует субъективное сознание до постоянно себя воспроизводящего, надличного механизма.  
В этих теориях личностный опыт человека определяется как нечто, детерминированное классом, семьей, культурой или другим не менее надличным по своему существу феноменом - языковым сознанием. Все это, по представлениям постмодернистов, имело своим следствием тот результат, что облик человека утратил в литературе модернизма и постмодернизма целостность, которой он обладал в искусстве реализма.  
В сфере литературной критики смерть автора была провозглашена в 1968 г. Р. Бартом в его знаменитом эссе под этим названием. Исследователь утверждал, что в произведении говорит не автор, а язык, и поэтому читатель слышит голос не автора, а текста, организованного в соответствии с правилами культурного кода (или кодов) своего времени и своей культуры. Функции литературы в новую эру, подчеркивает Барт, кардинально меняются, приходит эпоха читателя, и "рождение читателя должно произойти за счет смерти автора" (Барт: 1989. с. 391).  
Для антиавторских филиппик Барта, как вообще для постструктурализма в его французском, телькелевском варианте (по имени журнала "Тель кель", где впервые были сформулированы основные положения постструктуралистского литературоведения), характерна подчеркнуто идеологическая, антикапиталистическая и антибуржуазная направленность, связанная в более широком плане с декларативно вызывающим неприятием любого авторитета, освященного институализированными структурами общества. "Автор, - пишет Барт, - это современная фигура, продукт нашего общества, так как, возникнув со времен Средневековья вместе с английским эмпиризмом и французским рационализмом, он создал престиж индивидуума или, более возвышенно, "человеческой личности". Поэтому вполне логично, что в литературе именно позитивизм - это воплощение и кульминация капиталистической идеологии - придавал первостепенное значение личности" автора. Автор по-прежнему царит в истории литературы, биографиях писателей, журналах и даже в самом сознании литераторов, озабоченных стремлением соединить в единое целое при помощи дневников и мемуаров свою личность с собственным творчеством. Весь образ литературы в обычной культуре тиранически сконцентрирован на авторе" (там же. с. 385).  
Подобная позиция обусловлена тем, что .сознание человека уподобляется тексту; при этом последователи постмодернизма  
  
[70]  
растворяют свое сознание в сознании других, демонстрируя мозаично-цитатный характер, т. е. интертекстуальность, всякого сознания, в том числе и своего собственного. Р. Барт, подводя теоретическую основу под подобное понимание личности, писал: "То "я", которое сталкивается с текстом, уже само представляет собой множество других текстов и бесконечных или, вернее, потерянных кодов... Субъективность обычно расценивается как полнота, с которой "я" насыщает тексты (имеется в виду возможность субъективных интерпретаций. - И. И.), на самом деле - это лжеполнота, это всего лишь следы всех тех кодов, которые составляют данное "я". Таким образом, моя субъективность в конечном счете представляет из себя лишь банальность стереотипов" (Barthes:1970, с. 16-17). Из этого высказывания можно сделать только один вывод: на более позднем этапе развития своих концепций Барт предпринял попытку теоретически аннигилировать личность не только автора, но и читателя, как в принципе и вообще понятие суверенной личности.  
Собственно литература постмодернизма и является художественной практикой подобных теорий, отражая разочарование в традиционном для Нового времени культе индивидуалистической личности. Наиболее полно эту проблему осветила английский критик К. Брук-Роуз. Основываясь на литературном опыте постмодернизма, она приходит к крайне пессимистическим выводам о возможности дальнейшего существования литературного героя, как и вообще персонажа, и связывает это с отсутствием полнокровного характера в новейшем романе.  
Подытоживая современное состояние вопроса, Брук-Роуз приводит пять основных причин "краха традиционного характера":  
1) эпистемологический кризис (&&эпистемологическая неуверенность); 2) упадок буржуазного общества и вместе с ним жанра романа, который это общество породило; 3) выход на авансцену "вторичной оральности" - нового "искусственного фольклора" как результата воздействия массмедиа; 4) рост авторитета популярных жанров с их эстетическим примитивизмом; 5) невозможность средствами реализма передать опыт XX в. со всем его ужасом и безумием.  
Общий итог рассуждении критика весьма пессимистичен: "Вне всякого сомнения, мы находимся в переходном состоянии, подобно безработным, ожидающим заново переструктурированное технологическое общество, где им найдется место. Реалистические романы продолжают создаваться, но все меньше и меньше людей их покупают или верят в них, за исключением бестселлеров с их четко  
  
[71]  
выверенной приправой чувствительности и насилия, сентиментальности и секса, обыденного и фантастического. Серьезные писатели разделили участь поэтов как элитарных изгоев и замкнулись в различных формах саморефлексии и самоиронии - от беллетризированной эрудиции Борхеса до космокомиксов Кальвино, от мучительных мениппеевских сатир Барта до дезориентирующих символических поисков неизвестно чего Пинчона - все они используют технику реалистического романа, чтобы доказать, что она уже не может больше применяться для прежних целей. Растворение характера - это сознательная жертва постмодернизма, приносимая им по мере того как он все больше обращается к технике научной фантастики" (Brooke-Rose:1986, с. 194).  
ДЕЦЕНТРАЦИЯ  
Франц. DECENTRATION. Одно из основных понятий &&постструктурализма, &&деконструктивизма и &&постмодернизма. Децентрация, по мнению Ж. Дерриды, является необходимым условием критики традиционного западноевропейского образа мышления с его "логоцентрической традицией". Как отмечает Г. Косиков, свою основную задачу французский ученый видит в том, "чтобы оспорить непререкаемость одного из основополагающих принципов европейского культурного сознания - принципа "центрации", пронизывающего "буквально все сферы умственной деятельности европейского человека: в философии и психологии он приводит к рациоцентризму, утверждающему примат дискурсивно-логического сознания над всеми прочими его формами, в культурологии - к европоцентризму, превращающему европейскую социальную практику и тип мышления в критерий для "суда" над всеми прочими формами культуры, в истории - к презенто- или футуроцентризму, исходящему из того, что историческое настоящее (или будущее) всегда "лучше", "прогрессивнее" прошлого, роль которого сводится к "подготовке" более просвещенных эпох и т. д. Вариантом философии "центрации" является субстанциалистский редукционизм, постулирующий наличие некоей неподвижной исходной сущности, нуждающейся лишь в воплощении в том или ином материале; в философии это представление о субъекте как своеобразном центре смысловой иррадиации, "опредмечивающемся" в объекте; в лингвистике - идея первичности означаемого, закрепляемого при помощи означающего, или первичности денотации по отношению к коннотации; в литературоведении - это концепция "содержания", предшествующего своей "выразительной форме", или концепция неповторимой ав-  
  
[72]  
горской "личности", "души", материальным инобытием которой является произведение; это, наконец ... позитивистская каузально-генетическая "мифологема" (Косиков:1989, с. 35-36). Критика всех этих "центризмов", подчеркивает Н. Автономова, "стягивается у Дерриды в понятие "логоцентризма" как их наиболее теоретически обобщенную форму" (Автономова:1977, с. 168).  
В литературоведении проблема децентрации в основном получила свою разработку в двух аспектах: "децентрированного субъекта" и "децентрированного дискурса". Так, согласно точке зрения одного из ведущих теоретиков постструктурализма и постмодернизма американского критика Ф. Джеймсона, пародия в "эпоху позднего капитализма", "лишенного всяких стилистических норм", вырождается в пастиш, причем ее появление связывается Джеймсоном с процессом "децентрирования дискурса", т. е. исчезновения из него единого смыслового центра и одновременно "индивидуального субъекта в постиндустриальном обществе"; "исчезновение субъекта вместе с формальными последствиями этого явления - возрастающей недоступностью индивидуального стиля - порождает сегодня почти всеобщую практику того, что может быть названо пастишью" (Jameson:l984, с. 64).  
Другой теоретик, голландский исследователь Д. В. Фоккема, связывает появление постмодернизма с формированием особого "взгляда на мир", в котором человек лишен своего центрального места. Для него постмодернизм - это "продукт долгого процесса секуляризации и дегуманизации"; если в эпоху Возрождения возникли условия для появления концепции антропологического универсума, то в XIX и XX столетиях под влиянием наук - от биологии до космологии - стало якобы все более затруднительным защищать представление о человеке как о центре космоса: "в конце концов оно оказалось несостоятельным и даже нелепым" (Fokkema:1986, с. 80, 82).  
Теоретическая "децентрация субъекта" как отражение специфической мировоззренческой установки сказалась на главном объекте литературы - человеке, поскольку последовательное применение основанных на идее децентрации постмодернистских принципов его изображения на практике привело сначала к девальвации, а затем и к полной деструкции личности персонажа как психологически и социально детерминированного характера.  
Свой вклад в разработку идеи децентрации субъекта внес, разумеется, и Фуко. Наиболее эксплицитно этот вопрос был им поставлен в "Археологии знания" (1969), где автор с самого начала  
  
[73]  
заявляет, что общей для современных гуманитарных наук (психоанализа, лингвистики и антропологии) предпосылкой стало введение "прерывности" в качестве "методологического принципа" в практику своего исследования, т. е. эти дисциплины "децентрировали" субъект по отношению к "законам его желания" (в психоанализе), языковым формам (в лингвистике) и правилам поведения и мифов (а антропологии). Для Фуко все они продемонстрировали, что человек не способен объяснить ни свою сексуальность, ни бессознательное, ни управляющие им системы языка, ни те мыслительные схемы, на которые он бессознательные ориентируется. Иными словами, Фуко отвергает традиционную модель, согласно которой каждое явление имеет причину своего порождения.  
Точно таким же образом и постулируемая Фуко "археология знания" децентрирует человека по отношению к непризнаваемым и несознаваемым закономерностям и "прерывностям" его жизни: она показывает, что человек не способен дать себе отчет в том, что формирует и изменяет его дискурс, - т. е. осознанно воспринять "оперативные правила эпистемы". Как все связанные с ней во временном плане дисциплины, "археология" преследует ту же цель - "вытеснить", упразднить представление о самой возможности подобной "критической осознаваемости" как "принципе обоснования и основы всех наук о человеке" (Leitch:1983, с. 153).  
Общеструктуралистская проблема децентрации субъекта, решаемая обычно как отрицание автономности его сознания, конкретизировалась у Фуко в виде подхода к человеку (к его сознанию) как к "дискурсивной функции". В своей знаменитой статье 1969 г. (расширенной потом в 1972 г.) "Что такое автор?" (Foucault:1969) Фуко выступил с самой решительной критикой понятия "автора" как сознательного и суверенного творца собственного произведения: "автор не является бездонным источником смыслов, которые заполняют произведения; автор не предшествует своим произведениям, он - всего лишь определенный функциональный принцип, посредством которого в нашей культуре осуществляется процесс ограничения, исключения и выбора; короче говоря, посредством которого мешают свободной циркуляции, свободной манипуляции, свободной композиции, декомпозиции и рекомпозиции художественного вымысла. На самом деле, если мы привыкли представлять автора как гения, как вечный источник новаторства, всегда полного новыми замыслами, то это потому, что в действительности мы заставляем его функционировать как раз противоположным образом. Можно сказать, что автор - это идеоло-  
  
[74]  
гическии продукт, поскольку мы представляем его как нечто, совершенно противоположное его исторически реальной функции... Автор - идеологическая фигура, с помощью которой маркируется способ распространения смысла" (Textual strategies:1980, с. 159).  
Собственно, эта статья Фуко, как и вышедшая годом раньше статья Р. Барта "Смерть автора" (русский перевод: Барт: 1989), подытожившие определенный этап развития структуралистских представлений, знаменовали собой формирование уже специфически постструктуралистской концепции теоретической "смерти человека", ставшей одним из основных постулатов "новой доктрины". Если эти две статьи - в основном сугубо литературоведческий вариант постструктуралистского понимания человека, то философская проработка этой темы была к тому времени уже завершена Фуко в его "Словах и вещах" (1966), заканчивающихся знаменательным пассажем: "Взяв сравнительно короткий хронологический отрезок и узкий географический горизонт - европейскую культуру с XVI в., можно сказать с уверенностью, что человек - это изобретение недавнее... Среди всех перемен, влиявших на знание вещей, на знание их порядка, тождеств, различий, признаков, равенств, слов, среди всех эпизодов глубинной истории Тождественного, лишь один период, который начался полтора века назад и, быть может, уже скоро закончится, явил образ человека. И это не было избавлением от давнего неспокойства, переходом от тысячелетий заботы к ослепительной ясности сознания, подступом к объективности того, что так долго было достоянием веры или философии, - это просто было следствием изменений основных установок знания... Если эти установки исчезнут так же, как они возникли, если какое-нибудь событие (возможность которого мы можем лишь предвидеть, не зная пока ни его формы, ни облика) разрушит их, как разрушилась на исходе XVII в. почва классического мышления, тогда - в этом можно поручиться - человек изгладится, как лицо, нарисованное на прибрежном песке" (Фуко;1977, с. 398). (Дано в переводе Н. Автономовой - И. И.).  
ДИВИД -ИНДИВИД  
Лат. DIVIDUUS - INDIVIDUUS. Концепция теоретической &&децентрации субъекта самым решительным образом сказалась и на пересмотре таких традиционных для западного мышления понятий, как индивид и индивидуальность. Понятие "индивидуума" - в рамках западноевропейской цивилизации - было введено еще Цицероном как латинский аналог греческого  
  
[75]  
слова "атом" (т. е. то, что уже больше не поддается дальнейшему делению). Именно целостность человеческой личности, его индивидуальность как уникальное, неповторимое своеобразие только ему присущих мыслительных, поведенческих, биологических и нравственных характеристик с их устойчивыми психофизиологическими особенностями и была той отрефлексированной многими поколениями западных ученых догмой для создания мифологемы автономной личности, в которой усматривался залог демократической основы западной цивилизации.  
С начала XX века эта концепция стала подвергаться ожесточенной критике с самых разных сторон как представителями левых, так и правых политических и связанных с ними философских и эстетических ориентаций. В рамках интересующего нас предмета импульс к подобного рода спекуляциям задал Фрейд, прежде всего его второй топикой, расщепившей некогда целостно понимаемую личность, условно говоря, на три противоборствующих начала: ид, эго, супер-эго. Совершенно особую роль в дальнейшей эволюции этой концепции сыграл Ж. Лакан с его идеей трех &&психических инстанций: Воображаемого, Символического, Реального. Все это, естественно, вело к дальнейшему укреплению концепции децентрированного субъекта.  
Именно она стала тем побудительным стимулом, который сначала еще в рамках структурализма, а затем уже и постструктурализма превратился в одну из наиболее влиятельных моделей представления о человеке не как об "индивиде", т.е. о целостном, неразделимом субъекте, а как о "дивиде", т. е. принципиально разделенном - фрагментированном, разорванном, смятенном, лишенном целостности человеке Новейшего времени.  
В современном представлении человек перестал восприниматься как нечто тождественное самому себе, своему сознанию (в чем нельзя не усмотреть специфического влияния также и философии экзистенционализма; также &&другой); само понятие личности оказалось под вопросом, социологи и психологи (и это стало общим местом) предпочитают оперировать понятиями "персональной" и "социальной личности", с кардинальным и неизбежным несовпадением социальных, "персональных" и биологических функций и ролевых стереотипов поведения человека.  
ДИСКРЕТНОСТЬ ИСТОРИИ  
От лат. DISCRET'US - "разделенный, прерывный". Понятие, которое активно использовалось М. Фуко для описания исторических процессов и самого характера понимания специфики истории, про-  
  
[76]  
цессуальность которой рассматривалась им весьма специфически. В первую очередь Фуко выступает как историк, поставивший перед собой задачу кардинального пересмотра традиционного представления об истории и прежде всего отказа от взглядов на нее как на эволюционный процесс, обусловленный социально-экономическими трансформациями общественного организма. В статье "Ницше, генеалогия, история" Фуко писал:  
"Традиционные средства конструирования всеобъемлющего взгляда на историю и воссоздания прошлого как спокойного и неразрывного развития должны быть подвергнуты систематическому демонтажу... История становится "эффективной" лишь в той степени, в какой она внедряет идею разрыва в само наше существование" (Foucault:1971b, с. 153-154).  
Таким образом, в интерпретации истории у Фуко определяющим моментом становится понимание ее как "дисконтинуитета", восприятие постоянно в ней совершаемого и наблюдаемого разрыва непрерывности, который осознается и констатируется наблюдателем как отсутствие закономерности. В результате история выступает у Фуко как сфера действия бессознательного, или, учитывая ее дискурсивный характер, как "бессознательный интертекст".  
ДИСКУРС  
Франц. DISCOURS, англ. DISCOURSE. Многозначное понятие, введенное структуралистами. Наиболее подробно теоретическое обоснованное структурно-семиотическое понимание концепции дискурса дано А.-Ж. Греймасом и Ж. Курте в их "Объяснительном словаре теории языка" (Греймас, Курте:1983, с. 483-488). Дискурс интерпретируется как семиотический процесс, реализующийся в различных видах &&дискурсивных практик. Когда говорят о дискурсе, то в первую очередь имеют в виду специфический способ или специфические правила организации речевой деятельности (письменной или устной). Например, Ж.-К. Коке называет дискурс "сцеплением структур значения, обладающих собственными правилами комбинации и трансформации" (Coquet:1973, с. 27-28). Отсюда нередкое употребление дискурса как понятия, близкого стилю, как, например, "литературный дискурс", "научный дискурс". Можно говорить о "научном дискурсе" различных сфер знания: философии, естественнонаучного мышления и т. д., вплоть до "идиолекта" - индивидуального стиля писателя.  
В &&нарратологии проводят различие между дискурсивными уровнями, на которых действуют &&повествовательные инстанции  
  
[77]  
письменно зафиксированные в тексте произведения: &&эксплицитный автор, &&эксплицитный читатель, персонажи-рассказчики и т. д., и абстрактно-коммуникативными уровнями, на которых взаимодействуют &&имплицитный автор, &&имплицитный читатель, &&нарратор в "безличном повествовании" (&&нарративная типология).  
ДИСКУРСИВНЫЕ ПРАКТИКИ  
Франц. PRATIQUES DISCOURSIVES, англ. DISCOURSIVE PRACTICS. Термин, активно употребляемый постструктуралистами и деконструктивистами. Теоретическое обоснование получил в работах Ж. Дерриды и Ю. Кристевой, но, как правило, применяется социологически ориентированными критиками в том смысле, который ему придал М. Фуко. Своей целью Фуко поставил выявление "исторического бессознательного" различных эпох, начиная с Возрождения и по XX в. включительно. Исходя из концепции языкового характера мышления, он сводит деятельность людей к их "речевым", т. е. дискурсивным практикам. Ученый считает, что каждая научная дисциплина обладает своим &&дискурсом, выступающим в виде специфической для данной дисциплины "форме знания" - понятийного аппарата с тезаурусными взаимосвязями.  
Совокупность этих форм познания для каждой конкретной исторической эпохи образует свой уровень "культурного знания", иначе называемый Фуко &&эпистемой. В речевой практике современников она реализуется как строго определенный код - свод предписаний и запретов. Эта языковая норма бессознательно предопределяет языковое поведение, а следовательно, и мышление индивидов. В результате "воля-к-знанию", демонстрируемая любой научной дисциплиной, обращается "волей-к-власти".  
Фуко уже в статье 1968 г. "Ответ на вопрос" (Foucault: 1968) намечает три класса трансформаций дискурсивных практик: 1) Деривации (или внутридискурсивные зависимости), представляющие собой изменения, получаемые путем дедукции или импликации, обобщения, ограничения, пермутации элементов, исключения или включения понятий и т. д.; 2) Мутации (междискурсивные зависимости): смещение границ поля исследуемых объектов, изменение роли и позиции говорящего субъекта, функции языка, установление новых форм информативной социальной циркуляции и т. д.; 3) Редистрибуции (перераспределение, или внедискурсивные зависимости): опрокидывание иерархического порядка, смена руководящих ролей, смещение функции дискурса.  
  
[78]  
  
Левые деконструктивисты исследуют дискурсивные практики как ритмические конструкты, якобы обеспечивающие власть "господствующей идеологии" посредством идеологической "корректировки" и "редактуры" общекультурного знания 'той или иной конкретной исторической эпохи.  
ДИСТОПИЯ   
Франц. DYSTOPIE, англ. DYSTOPIA (от древнегреч. Приставки , обозначающей нечто трудное, противное, дурное, и - место). Один из модусов утопического мышления и соответствующего ему литературного жанра. После того как Томас Мор опубликовал в 1516 году свою книгу об обществе всеобщего благоденствия, как он его понимал, и назвал ее "Утопия" - от древнегреческого , т, е. "несуществующее место", и появления термина "антиутопия", введенного Джоном Стюартом Миллем в XIX веке для характеристики художественных и просто полемических произведений, рисующих вымышленное общество, пороки которого должны служить предостережением нравственности или политике, количество разновидностей утопических жанров постоянно возрастало. В. А. Чаликова, много и плодотворно занимавшаяся проблемой теоретического осмысления утопии, перечисляет, помимо собственно дистопии, целый ряд новых понятий, появившихся для спецификаций проблемного поля утопического мышления: "экоутопия" (глобальное научно-культурное проектирование), "практотопия" (система социальных реформ, направленных на построение не идеального, но лучшего, чем наш, мира (А. Тоффлер); "эупсихия" (программа стабилизации и раскрепощения душевного и духовного мира личности с помощью социальной терапии) (Утопия:1991, с. 7).  
Проблема дистопии напрямую связана с той реакцией на характерный для 1960-х годов бум утопической литературы, включая научную фантастику, который был вызван очередной волной научно-технического прогресса и массового увлечения западной молодежи и интеллигенции революционными и социал-реформаторскими идеями, нараставшей вплоть до майских событий 1968 года. Как отмечает Чичери-Ронай, "60-е годы были периодом bona fide утопической энергии: сотни тысяч людей активно пытались вообразить себе идеальное общество - тысячи теорий, теологий, схем новой планировки жилья; появились массовые движения, требующих социальных перемен..." (Csicsery-Ronay:1997, §23), в этой атмосфере утопии становятся более сознательными и самокритичными. Одновременно шел и другой про-  
  
[79]  
  
цесс: "пересматривается история утопической мысли, переоцениваются старые трактаты и романы об идеальном обществе. Исследователи видят в них уже не реликты безумных надежд, а предвосхищение "нового мышления", столь необходимого XXI веку. Вместе с тем продолжается ревизия утопических идеалов (особенно связанных с концепциями прогресса) и вдохновленное ею сочинение антиутопий - образов бессмысленного механического существования в идеально организованных безликих коллективах. На этом фоне выделился уникальный философско-художественный жанр XX века - дистопия, то есть образ общества, преодолевшего утопизм и превратившегося вследствие этого в лишенную памяти и мечты "кровавую сиюминутность" - мир оруэлловской фантазии" (Чаликова - Утопия:1991, с. 7-8). По мнению исследовательницы, "дистопия ближе к реалистической сатире, всегда обладающей позитивным началом, антиутопия - к модернистской, негативистской и отчужденной, к "черному роману" (там же, с. 10).  
Как можно судить по имеющимся на сегодняшний день теоретическим разработкам данной проблемы, вопрос о разграничении дистопии и антиутопии у различных ученых получает сугубо противоречивую интерпретацию и явно требует дальнейших исследований. Кроме того, повышенная утопичность художественного мышления XX века, столетия постоянного экспериментирования как в искусстве, так и политике, делает проблематичной саму возможность провести четкое жанровое разграничение разных видов и подвидов данного модуса эстетического сознания.  
ДИСЦИПЛИНАРНАЯ ВСЕПОДНАДЗОРНОСТЬ &&ПАНОПТИЗМ  
ДОКСА   
От древнегреч. - "общепринятое мнение, представление". Термин Р. Барта, восходящий к Аристотелю, часть его теоретической рефлексии об "эстетическом правдоподобии" как о внешне бессмысленном описании, загроможденном бесполезными деталями быта, где трактовка правдоподобного совпадает с точкой зрения "традиционной риторики", утверждавшей, что правдоподобное - это то, что соответствует общественному мнению -доксе (doxa)". "Барт, - считает Майкл Мориарти, - следует за Аристотелем вплоть до того, что принимает его различие между теми областями, где возможно знание (научное - И. И.) и теми сферами, где неизбежно господствует мнение, такими как закон и по-  
  
[80]  
литика" (Moriarty:1991, c. III). Здесь действует не строгое доказательство, а "лишь фактор убеждения аудитории. Убеждение основывается не на научной истине, а на правдоподобии: правдоподобное - это просто то, что публика считает истинным. И научный и риторический дискурс прибегают к доказательствам: но если доказательства первого основаны на аксиомах, и, следовательно, достоверны, то доказательства последнего исходят из общих допущений и, таким образом, они не более чем правдоподобны. И это понятие правдоподобного переносится из жизни на литературу и становится основанием суждений здравого смысла о характерах и сюжетах как о "жизнеподобных" или наоборот" (там же).  
Барт (считает Мориарти) вносит свою трактовку в эту проблему: "Он не столько принимает авторитет правдоподобия как оправданного в определенных сферах, сколько просто возмущен им. "Правдоподобные" истории (основанные на общепринятых, фактически литературных по своему происхождению, психологических категориях) оказываются исходным материалом для юридических приговоров: докса приговаривает Доминичи к смерти" (там же, с. 111). Барт неоднократно возвращался к делу Гастона Доминичи, приговоренного к смертной казни за убийство в 1955 г., подробно им проанализированному в эссе "Доминичи, или Триумф Литературы" (Barthes:1957, с. 50-53).  
Как пылко Барт боролся с концепцией правдоподобия еще в 1955 г., т. е. фактически в свой доструктуралистский период, можно ощутить по страстности его инвективы в другой статье, "Литература и Мину Друэ": "Это - еще один пример иллюзорности той полицейской науки, которая столь рьяно проявила себя в деле старика Доминичи: целиком и полностью опираясь на тиранию правдоподобия, она вырабатывает нечто вроде замкнутой в самой себе истины, старательно отмежевывающейся как от реального обвиняемого, так и от реальной проблемы; любое расследование подобного рода заключается в том, чтобы все свести к постулатам, которые мы сами же и выдвинули: для того, чтобы быть признанным виновным, старику Доминичи нужно было подойти под тот "психологический" образ, который заранее имелся у генерального прокурора, совместиться, словно по волшебству, с тем представлением о преступнике, которое было у заседателей, превратиться в козла отпущения, ибо правдоподобие есть не что иное, как готовность обвиняемого походить на собственных судей" (цит. по переводу Г. Косикова, Барт: 1989, с. 48-49).  
"Докса вбирает в себя все негативные ценности, принадлежащие понятию мифа. То, что масса людей считает истинным, не  
  
[81]  
просто является "истиной", принятой лишь в определенных сферах деятельности, включая литературу: это то, во что буржуазия хочет заставить нас поверить и то, во что мелкая буржуазия хочет верить, и во что рабочему классу остается лишь поверить" (Moriarty:1991, с. 111). Как тут не вспомнить, как презрительно характеризовал доксу Барт в своей книге "Ролан Барт о Ролане Барте" (1975): "Докса" - это общественное Мнение, Дух большинства, мелкобуржуазный Консенсус, Голос Естества, Насилие Предрассудка" (Barthes:1975, с. 51).  
ДОПОЛНЕНИЕ  
Франц. COMPLEMENT. Термин Ж. Дерриды, в котором ощутимо несомненное влияние "принципа дополнительности" Н. Бора. Деррида прямо называет дополнение "другим наименованием &&различения" (Derrida:1967a. с. 215) и пишет: "Концепция дополнения... совмещает в себе два значения, чье сожительство столь же странно, как и необходимо. Дополнение как таковое прибавляет себя к чему-то, т. е. является излишком, полнотой, обогащающей другую полноту, высшей степенью наличия...  
Но при этом дополнение еще и замещает. Оно прибавляется только для того, чтобы произвести замену. Оно внедряется или проникает в-чье-то-место; если оно что-то и наполняет, то это происходит как бы в пустоте. Если оно что-то и репрезентирует, порождая его образ, то только в результате предшествующего ему изъяна в наличии. Являясь компенсирующим и замещающим элементом, дополнение представляет собой заменитель, подчиненную инстанцию, которая занимает место. В качестве субститута оно не просто добавляется к позитивности наличия, оно не дает никакого облегчения, его место обозначено в структуре признаком пустоты.  
Это второе значение дополнения не может быть отделено от первого... Каждое из двух значений самостирается или становится весьма неясным в пространстве другого. Но их общая функция в этом и проявляется: добавляется ли оно или замещает, но добавление является внешним, находится вне той позитивности, на которую оно накладывается, оказывается чуждым тому, что - для того, чтобы быть замещенным дополнением, - должно быть чем-то иным по сравнению с дополнением" (Derrida:1972a, с. 144-145).  
Иными словами, дополнение необходимо для того, чтобы покрыть какой-либо недостаток, но тем самым оно и обнаруживает существование того "вечного недостатка", который предположительно всегда существует в любом явлении, предмете, поскольку  
  
[82]  
никогда не исключает возможность их чем-то дополнить. Из этого делается вывод, что сама структура дополнения такова, что предполагает возможность в свою очередь быть дополненной, т. е. неизбежно порождает перспективу бесконечного появления все новых дополнений к уже имеющемуся. С точки зрения Дерриды, все здание западной метафизики основано на этой возможности компенсации "изначальной нонпрезентности", и введение понятия "дополнения" (или "дополнительности") как раз и направлено на "демистификацию", на "разоблачение" самого представления о "полном", "исчерпывающем наличии".  
Пример с Руссо. Природой и Образованием  
В качестве одного из многочисленных примеров, приводимых Дерридой, сошлемся на один. Французский ученый анализирует рассуждения Руссо об изначальной неиспорченности природы по сравнению с культурой и о "естественном" превосходстве первой над второй. Каллер в связи с этим отмечает: "Руссо, например, рассматривает образование как дополнение к природе. Природа в принципе совершенна, обладает естественной полнотой, для которой образование представляет собой внешнее дополнение. Но описание этого дополнения обнаруживает в природе врожденный недостаток; природа должна быть завершена - дополнена - образованием, чтобы в действительности стать собой: правильное образование необходимо для человеческой природы, если она должна проявиться в своей истинности. Логика дополнительности, таким образом, хотя и рассматривает природу как первичное условие, как полноту, которая существует с самого начала, в то же время обнаруживает внутри нее врожденный недостаток или некое отсутствие, в результате чего образование, добавочный излишек, также становится существенным условием того, что оно дополняет" (Сиller:1983, с. 104). Исходя из этой перспективы таким образом понятого "дополнения", можно сказать, что поскольку невозможно себе представить вне культуры то, что является ее первоочередным и главным порождением, - человека, то тогда и невозможно представить человека в одной своей природной изначальности - без его "дополнения" культурой.  
В качестве доказательства реального действия этого "механизма дополнительности" Деррида приводит высказывание Руссо в "Исповеди", где, жалуясь на свою "неловкость" в обществе, он утверждает, что, находясь в нем, он оказывается не только в просто невыгодном для себя положении, но и даже совершенно иным, другим человеком, чем он есть на самом деле. Поэтому он сознательно сторонится, избегает общества и прибегает к помощи "письма", т. е. письменной, а не устной формы самовыра-  
  
[83]  
жения. Ему приходится это делать, чтобы объяснить обществу, другим людям, свои мысли, а в конечном счете и самого себя: "ибо если бы я там находился, то люди никогда бы не узнали, чего я стою" (Derrida:1967a. с. 208).  
Деррида обращается к анализу "Исповеди" Руссо, чтобы на ее примере доказать неизбежность логики дополнительности, посредством которой реальные события и исторически реальные люди превращаются в фиктивные персонажи ("фигуры") письма, а сложные, экзальтированные отношения Руссо-протагониста собственного произведения с мадам Варанc, его возлюбленной "Маман", рассматриваются ученым как характерный образец дополнения-замещения (здесь и "Маман" как субститут матери Руссо, и сексуальные фетиши, "замещающие" для Руссо мадам де Варане в ее отсутствии): "Через этот ряд последовательных дополнений проявляется закон: закон бесконечно взаимосвязанных рядов, неизбежно умножающий количество дополняющих опосредований, которые и порождают это ощущение той самой вещи, чье появление они все время задерживают: впечатление от самой этой вещи, ее непосредственность оказывается результатом вторичного восприятия. Все начинается с посредника" (Derrida:1967a, с. 226). Как пишет в связи с этим Лейч, "самый тревожащий момент дополнения - это отсутствие у него какой-либо субстанции или сущности: его нельзя потрогать, пробовать на вкус, услышать, почувствовать запах, увидеть или интуитивно ощутить; его нельзя даже помыслить - в пределах (в рамках) логоцентрической систематики. В этом отношении оно обнаруживает родство с такими понятиями как &&след, &&различение и &&письмо. Это тоже неразрешимое" (Leitch:1983, с. 174).  
Также &&смысловая неразрешимость.  
ДРУГОЙ  
Франц. AUTRE. Основополагающий концепт современного европейского принципа самоосознания. Вне понятия другого как составной и неотъемлемой части своей собственной идентичности сегодня невозможно ни одно серьезное размышление философского характера.  
Одна из последних книг одного из самых серьезных философов, занимающихся проблемой субъекта, Поля Рикера называется "Я сам как другой" (Ricoeur:1990) - перевод, очевидно не самый удачный, тем более что философ неоднократно подчеркивает: "сказать сам не значит сказать я"(dire soi n'est pas dire je), но им пришлось воспользоваться за неимением лучшего.  
  
[84]  
Проблема "другого" - одна из наиболее древних в европейской философии и медитативном эстетическом сознании. Если оставаться в рамках Новейшего времени, то уже символисты задумывались над тем фактом, что язык как общее средство общения, доступное любому профанному знанию, выступал в качестве овеществленного другого по отношению к их поискам невидимого и неслышимого Царства красоты, о котором они грезили. У них возникало ощущение, что язык как бы говорит через них, помимо их воли. Отсюда знаменитое высказывание А. Рембо "Je est un autre" с явным нарушением правил французской грамматики: "Я есть другое". Так думали многие символисты, например, Жюль Лафорг, утверждавший, что нас "некто мечтает", или П. Верлен с его "нас думает".  
Все это были первые признаки того кардинального пересмотра своего Я, традиционно рассматривавшегося как некая целостность, породившие потом обширную философскую литературу. Можно вспомнить М. Бубера с его стремлением отказаться от индивидуального сознания Я и решить проблему через вечный диалог Я и Ты, в котором раскрывается существующая в человеке изначальная "другость". Аналогично развивалась и диалогическая концепция с М. Бахтина с его постоянной проблемой "я - другой".  
Разумеется, самой кардинальной попыткой решительного пересмотра традиционного представления о структуре личности была теория Фрейда, собственно от которого идет наиболее влиятельная в постструктуралистских и постмодернистских кругах концепция фрагментарного субъекта, "Я" которого всегда является полем битвы импульсов биологического по своей природе бессознательного с осуществляющим цензуру Супер-эго.  
Можно сказать, что практически все философские течения XX века отдали дань фрейдовской интерпретации концепции личности, но в рамках собственно того, что мы можем назвать постмодернистской философией, наиболее влиятельными оказались интерпретации Лакана. И хотя, возможно, теории Дерриды, Фуко, Делеза и Кристевой были более глубоко проработаны и тщательнее аргументированы, лакановская версия в силу различных причин - благодаря ли своей доступности и агрессивности критики или потому, что он был одним из самых первых постмодернистов, активно работавших в этой сфере, - была усвоена в более широких масштабах.  
Лакан прежде всего критиковал теории Эриха Фромма и Карен Хорни за отстаивании ими тезиса о стабильности эго. С его  
  
[85]  
точки зрения - это чистейшая иллюзия, поскольку человек в его представлении не имеет фиксированного ряда характеристик. Лакан утверждал, что человек никогда не тождествен какому-либо своему атрибуту, его "Я" никогда не может быть определимо, поскольку оно всегда в поисках самого себя и способно быть репрезентировано только через Другого, через свои отношения к людям. Однако при этом никто не может полностью познать ни самого себя, ни другого, т. е. не способен полностью войти в сознание другого человека.  
Это происходит прежде всего потому, что в основе человеческой психики, поведения человека, по Лакану, лежит &&бессознательное. В одном из своих наиболее цитируемых высказываний он утверждает: "Бессознательное - это дискурс Другого", это "то место, исходя из которого ему (субъекту - И. И.) и может быть задан вопрос о его существовании"(Lacan: 1966, с. 549).  
Лакан, как известно, сформулировал и теоретически обосновал существование структуры человеческой психики как сложного и противоречивого взаимодействия трех составляющих: Воображаемого, Символического и Реального (&&психические инстанции). В самом общем плане интересующее здесь нас инстанция Символического представляет собой сферу социальных и культурных норм и представлений, которые индивид усваивает в основном бессознательно, чтобы иметь возможность нормально существовать в данном ему обществе. Главное здесь в том, что когда индивид вступает в царство Символического, то там он обретает в виде отца с его именем и запретами тот "третий терм" первичных, базовых человеческих взаимоотношений, того Другого, который знаменует для него встречу с культурой как социальным, языковым институтом человеческого существования.  
ЖЕЛАНИЕ  
Франц. DESIR, англ. DESIRE. Одна из самых влиятельных концепций современной западной мысли; понятие желания проделало долгий и весьма извилистый путь от чисто сексуального влечения (либидо) Фрейда до основного импульса, внутреннего двигателя всего общественного развития. В этом понятийном конструкте, частично являющемся наследником "первичных процессов", т. е. деятельности ид, как это сформулировал в свое время Фрейд, воплощено иррациональное представление о движущих силах современного общества, где желание, лишенное чисто личностного аспекта сексуальных потребностей отдельного индивида, приобрета-  
  
[86]  
ет характер "сексуальной социальности" - надличнои силы, стихийно, иррационально и совершенно непредсказуемо трансформирующей общество.  
Тот факт, что Барт, Кристева, Делез, Гваттари, Лиотар, а также, хотя и в меньшей степени, Деррида практически одновременно разрабатывали проблематику "желания", свидетельствует о том, чти она на определенном этапе развития постструктуралистской мысли превратилась в ключевой для нее вопрос, от решения которого зависело само существование постструктурализма как доктрины. Если отойти от частностей, то самым главным в этих усилиях по теоретическому обоснованию механизма желания было стремление разрушить, во-первых, сам принцип структурности как представление о некоем организующем и иерархически упорядоченном начале, а во-вторых, и одну из влиятельных структур современного западного сознания - фрейдовскую структуру личности, ибо "желание" мыслится как феномен, "категориально" противостоящий любой структуре, системе, даже "идее порядка". Как выразился Гваттари на характерном для него языке, "желание - это все, что существует до оппозиции между субъектом и объектом, до репрезентации и производства"; "желание не является чем-то получающим или дающим информацию, это не информация или содержание. Желание - это не то, что деформирует, а то, что разъединяет, изменяет, модифицирует, организует другие формы и затем бросает их" (Guattari:1976, с. 61).  
Философская традиция осмысления "желания" оказалась весьма почтенной; если раньше ее отсчитывали от Фрейда, то теперь, благодаря усилиям нескольких поколений историков и теоретиков, ее возникновение (по крайней мере, в пределах европейской традиции, чтобы не касаться индуизма с его фаллическим культом лингама) прослеживается от древнегреческой философии и прежде всего от концепции Платона о космическом эросе.  
Из постструктуралистских интерпретаторов "желания", помимо Делеза и его соавтора Гваттари, следует упомянуть Ролана Барта с его "Удовольствием от текста" (Barthes:1973a) и Юлию Кристеву, подборка сочинений которой была переведена на английский под характерным названием "Желание в языке: Семиотический подход в литературе и искусстве" (Kristeva:1980), Жан-Франсуа Лиотара и, конечно, самого Дерриду, у которого проблема "желания" (как, впрочем, и все затрагиваемые им вопросы) приобретает крайне опосредованную форму.  
Как пишет Лейч, "желание, подобно власти у Фуко, для некоторых постструктуралистов возникает как таинственная и разру-  
[87]  
шающая, всюду проникающая производительная сила либидо" (Leitch:1983, с. 211). Критик подчеркивает, что присущее "желанию" качество принципиальной "неопределимости" роднит его с аналогичным по своим характеристикам понятию &&различение в теории Дерриды.  
Необходимо учитывать еще один момент в том климате идей, который господствовал в 60-70-е гг., - существенное влияние неомарксизма, в основном в трактовке франкфуртской школы. Под его воздействием завоевала популярность, в частности, идея "духовного производства", доведенная с типичным для той эпохи экстремизмом до своей крайности. Если ее "рациональный" вариант дает концепция Машере-Иглтона, то Делез с Гваттари (как и Кристева) предлагают иррациональный, "сексуализированный" вариант той же идеи. Они подчеркивают "машиноподобие" либидо, действующего по принципу неравномерной, неритмичной пульсации: оно функционирует как машина и одновременно как производство, связывая бессознательное с "социальным полем". Порожденные в бессознательном, разрушительные продукты желания постоянно подвергаются кодированию и перекодированию. Таким образом, общество выступает как регулятор потока импульсов желания, как система правил и аксиом. Само же желание как "дизъюнктивный поток" пронизывает "социальное тело" сексуальностью и любовью.  
В результате функционирование общества понимается как действие механизма или механизмов, которые являются "машинами в точном смысле термина, потому что они действуют в режиме пауз и импульсов" (Deleuze, Guattari:1972, с. 287), как "ассоциативные потоки и парциальные объекты", объединяясь и разъединяясь, перекрещиваясь и снова отдаляясь друг от друга. Все эти процессы и понимаются авторами как "производство", так как для них желание само по себе является одновременно и производством, и продуктом этого производства.  
Исследователи вводят понятие желающая машина, под которым подразумевается самый широкий круг объектов - от человека, действующего в рамках (т. е. кодах, правилах и ограничениях) соответствующей культуры и, следовательно, ей подчиняющегося, вплоть до общественно-социальных формаций. Главное во всем этом - акцент на бессознательном характере действий как социальных механизмов (включая, естественно, и механизмы власти), так и субъекта, суверенность которого оспаривается с позиций всесильности бессознательного.  
  
[88]  
Либидо пронизывает все "социальное поле", его экономические, политические, исторические и культурные параметры и определения: "Нет желающих машин, которые существовали бы вне социальных машин, которые они образуют на макроуровне; точно так же как нет и социальных машин без желающих машин, которые населяют их на микроуровне" (Deleuze. Guattari:1972, с. 341)).  
По мере того, как бессознательное проникает в "социальное поле", т. е. проявляется в жизни общества (Делез и Гваттари, как правило, предпочитают более образную форму выражения и говорит о "насыщении", "инвестировании социального тела"), оно порождает игру "сверхинвестиций", "контринвестиций" и "дизинвестиций" подрывных сил желания, которые колеблются, "осциллируют" между двумя полюсами. Один из них представляет собой господство больших агрегатов, или молярных структур, подчиняющих себе молекулы; второй включает в себя микромножества, или частичные, парциальные объекты, которые "подрывают" стабильность структур.  
Делез и Гваттари определяют эти два полюса следующим образом: "один характеризуется порабощением производства и желающих машин стадными совокупностями, которые они образуют в больших масштабах в условиях данной формы власти или избирательной суверенности; другой - обратной формой и ниспровержением власти. Первый - теми молярно структурированными совокупностями, которые подавляют сингулярности, производят среди них отбор и регулируют те, которые они сохраняют в кодах и аксиоматиках; второй - молекулярными множествами сингулярностей, которые наоборот используют эти большие агрегаты как весьма полезный материал для своей деятельности. Первый идет по пути интеграции и территориализации, останавливая потоки, удушая их, обращая их вспять и расчленяя их в соответствии с внутренними ограничениями системы таким образом, чтобы создать образы, которые начинают заполнять поле имманентности, присущее данной системе или данному агрегату; второй - по пути бегства (от системы), которым следуют декодированные и детерриториализированные потоки, изобретают свои собственные нефигуративные прорывы, или шизы, порождающие новые потоки, всегда находящие брешь в закодированной стене или территориализированном пределе, который отделяет их от производства желания. Итак, если суммировать все предыдущие определения: первый определяется порабощенными группами, второй - группами субъектов" (Deleuze, Guattari: 1972, с. 366-367).  
  
[89]  
Вообще вся критическая литература постструктуралистской ориентации того времени, была крайне увлечена, даже, можно сказать, заворожена "научным фантазмом" мифологемы "духовного производства", которое все более приобретало черты машинного производства со всеми вытекающими из этого последствиями. Типичное для структурализма понятие "порождения" стало переосмысливаться как "производство", как "механическая фабрикация" духовных феноменов, в первую очередь литературных. Иными словами, заложенная в русском выражении "литературное произведение" метафора была буквально реализована в теории постструктурализма. Своего апогея эта фантастическая идея машиноподобности духовного производства достигла у Пьера Машере в книге "К теории литературного производства" 1966 г. (Macherey:l966) и у Терри Иглтона в его "Критике и идеологии" 1976 г. (Eagleton:1976). "Шизоанализ" как раз и относится к подобному роду "фантасциентем", столь популярных в это время, где действие бессознательного желания мыслилось как акт "производства", реализующего себя через посредство "машин желания", оказывающихся, в конечном счете, деиндивидуализированными субъектами, безличностными медиумами, через которые в этот мир просачивается бессознательный мир желания.  
У Кристевой, по сравнению с Делезом, несмотря на явно более усложненный язык, все более четко оговорено и образно наглядно; тем не менее сходство основных предпосылок и общей направленности мысли просто поразительно. Психосексуальная энергия либидо у обоих ученых предстает как извержение лавы, потоки которой, все сокрушая на своем пути, остывая, затвердевают и образуют естественную преграду своему дальнейшему излиянию и продвижению. Чтобы освободить себе путь, потоки лавы должны взломать, взорвать застывшую корку. Либидо порождает либо взрывную деструктивную энергию, разрушающую общественные и государственные институты власти, господства и подавления, либо "косные" социальные и семиотические системы, действующие как цепи - символы духовного рабства индивида и его сознания.  
Лакан саму личность понимал как знаковое, языковое сознание, структуру же знака психологизировал, рассматривая ее с точки зрения психологической ориентации индивида, т. е. в его понимании, с позиции проявления в ней действия бессознательного, реализующегося в сложной диалектике взаимоотношения "нужды" (или "потребности", как переводит Г. Косиков) и "желания" (desir). "Лакан, - пишет Саруп, - проводит разгра-  
  
[90]  
ничение между нуждой (чисто органической энергией) и желанием, активным принципом физических процессов. Желание всегда лежит за и до требования. Сказать, что желание находится за пределами требования, означает, что оно превосходит его, что оно вечно, потому что его невозможно удовлетворить. Оно навеки неудовлетворимо, поскольку постоянно отсылает к невыразимому, к бессознательному желанию и абсолютному недостатку, которые оно скрывает. Любое человеческое действие, даже самое альтруистическое, возникает из желания быть признанным Другим, из жажды самопризнания в той или иной форме. Желание - это желание ради желания, это желание Другого" (Sarup:1988, с. 153-154).  
Исходя в своем определении желания во многом из А. Кожева, Лакан подчеркивает его символический характер, отмечая, что удовлетворение желания может осуществиться лишь только в результате его снятия - разрушения или трансформации желаемого объекта: например, для того, чтобы удовлетворить голод, необходимо "уничтожить" пищу. В свете такого подхода, явно максималистского, по крайней мере в своем теоретическом посыле, становится понятным и другое не менее знаменитое высказывание Лакана: "Мы, конечно, все согласны, что любовь является формой самоубийства" (Lacan:1978, с. 172). За этой трактовкой любви, с ее явно экзистенциалистскими обертонами, в которых несомненно просматривается специфическое влияние Сартра, кроется лакановская проблематика взаимоотношений &&воображаемого, &&символического и &&реального - трех основных понятий его доктрины.  
ЖЕЛАЮЩАЯ МАШИНА &&ЖЕЛАНИЕ   
ЗАКОЛАОВЫВАНИЕ МИРА &&ЭСТЕЗИС   
ЗАМЕЩЕНИЕ &&КОНДЕНСАЦИЯ   
ЗЕРКАЛЬНАЯ СТАДИЯ &&ПСИХИЧЕСКИЕ ИНСТАНЦИИ  
ЗНАК, КРИТИКА ЕГО ТРАДИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ  
Франц. SIGNE, анг. SIGN, нем. ZEICHEN. В традиционном структурализме, особенно в его французском варианте, утвердилась соссюровская схема структуры знака, где означающее хотя и носило произвольный характер, но тем не менее было крепко и непосред-  
  
[91]  
ственно связано со своим обозначаемым. Именно от Соссюра и пошла традиция неразрывности связи означающего и обозначаемого, подхваченная и развитая структуралистами.  
Однако, если обратиться к позднему наследию Соссюра, в частности к его "Анаграммам", то можно убедиться, что и в его собственной, ставшей уже классической для многих поколений семиотиков теории знаков дело обстояло далеко не так просто: произвольность означающего трактовалась им все более расширенно, особенно применительно к языку поэзии. Исследуя ведическую поэзию, германский аллитерационный стих, древнегреческий эпос, Соссюр нащупал некоторые закономерности древнеевропейского стихосложения, ориентированные на анаграмматический принцип построения, демонстрирующий, как он считал "неопределимую множественность, радикальную неразрешимость, разрушающую все коды" (цит. по: Lotringer:1975. с.112). Речь тут идет, как отмечает В. В. Иванов, об особой "общеиндоевропейской поэтической традиции, связанной с анализом состава слов" и напоминающей "загадывание слова в шарадах", что и определяло "звуковой состав многих отрывков из гомеровских поэм и ведийских гимнов"(Соссюр:1977. с. 635. 636). И Соссюр, изучая эту проблему, хотел, как считает Лейч, "создать новый тип чтения, двигаясь от самого знака к изолированному словy"(Leitch:1983, с. 9-10).  
Теоретики постструктурализма восприняли эти идеи как указание на специфический характер анаграмматической коннотации, нарушающей естественный ход обозначения и, что самое главное, ставящей под сомнение нерасторжимость и четкую определенность связи означающего с означаемым.  
Лакана потому и можно считать предшественником постструктурализма, что он развил некоторые потенции, имманентно присущие самой теории произвольности знака, сформулированной Соссюром, и ведущие как раз к отрыву означающего от означаемого. Кардинально пересмотрев традиционную теорию фрейдизма с позиций лингвистики, Лакан отождествил бессознательное со структурой языка: "бессознательное является целостной структурой языка", а "работа сновидений следует законам означающего" ( Lacan:1977, с. 147).  
Согласно Лакану, формула:  
означающее  
S  
означаемое  
s  
  
устанавливает "исконное положение означающего и означаемого как отдельных рядов, изначально разделенных барьером, сопро-  
  
[92]  
тивляющимся обозначению" (там же, с. 149), т. е. сигнификации, понимаемой как процесс, связывающий эти два понятия. При этом Лакан прямо призывал "не поддаваться иллюзии, что означающее отвечает функции репрезентации означаемого, или, лучше сказать, что означающее должно отвечать за его существование во имя какой-либо сигнификации"(там же, с. 150). Тем самым Лакан фактически раскрепостил означающее, упразднив его зависимость от означаемого, и ввел в употребление понятие "плавающего означающего" (&&плавающее означающее).  
Специфика психологически-эмоциональной трактовки Лаканом природы знака заключается в том, что для него символ проявляется как "убийство вещи", которую он замещает (там же, с. 104). Таким образом, знак как целостное явление, т. е. как "полный знак" предусматривает все элементы своей структуры, в которой означающее прикреплено к означаемому смыслу, представляет собой "наличие, сотворенное из отсутствия" (там же, с. 65). Из этого следует, что сама идея знака, сам смысл его применения, или, вернее, возникающая в ходе развития цивилизации необходимость его использования заключается в потребности заменять, замещать каким-либо условным способом обозначения то, что в данный конкретный момент коммуникации (устной или письменной) не присутствует в своей наглядной осязательности, и в теоретическом плане проявляется как необходимость зафиксировать сам принцип "наличия отсутствия" реального объекта или явления.  
Идея Лакана о знаке как отсутствии объекта получила широкое распространение в мире постструктурализма и впоследствии была разработана Дерридой и Кристевой. Мысль Лакана о замещении предмета или явления знаком, связанная с постулатом о якобы неизбежной при этом необходимости отсутствия этого предмета или явления, стала краеугольным камнем всей знаковой теории постструктурализма. Она разрабатывалась целым поколением постструктуралистов, в том числе весьма подробно Кристевой, однако приоритет здесь несомненно принадлежит Дерриде. Именно в его трактовке она приняла характер неоспоримой догмы (по крайней мере для тех, кто оказался вовлеченным в силовое поле влияния постструктуралистско-постмодернистских идей).  
Для Лакана эта проблема тесно связана с процессом становления субъекта прежде всего в семиотическом плане: когда ребенок, превращаясь в говорящего субъекта, начинает говорить, сама потребность в этом объясняется желанием восполнить недостаток  
  
[93]  
отсутствующего объекта посредством его называния, т. е. наделением его именем: "Само отсутствие и порождает имя в момент своего происхождения" (там же. с. 65).  
Самым кардинальным моментом наметившейся смены научной парадигмы, последствия которой пока трудно себе представить, является тенденция к пересмотру лингвистической природы знака. Последние 40 лет фактически все гуманитарные науки развивались в условиях подавляющего господства лингвистических моделей теоретической рефлексии. Результатом этого, лингвистического переворота явилось то, что все стало мыслиться как текст, дискурс, повествование: вся человеческая культура - как сумма текстов, или как культурный текст, т. е. интертекст, сознание как текст, бессознательное как текст, "Я" как текст, - текст, который можно прочитать по соответствующим правилам грамматики, специфичным, разумеется, для каждого вида-текста, но построенным по аналогии с грамматикой естественного языка.  
Последовательные семиотики, - а не быть им в условиях современных научных конвенций едва ли возможно, - естественно, никогда не упускали из виду специфику функционирования невербальных знаков, но в основном отдавали предпочтение вербальным и сознательно или бессознательно приписывали невербальным знакам свойства вербальных. Приблизительно со второй половины 80-х - начала 90-х годов фреймовая ситуация стала меняться: внимание исследователей стали все больше привлекать нелингвистические знаки социокультурного характера. Один из исследователей этого плана Хорст Рутроф, автор книг "Пандора и Оккам: О границах языка и литературы" (1992) и "Смысл: Интерсемиотическая перспектива" (1994), пишет в связи с этим:  
"Проблема заключается в знаковой монополии языка и низведении восприятия до некоего естественного чувственного процесса. Вместо этого мы нуждается в подходе, более близком духу Пирса. Любая схематизация реальности является знаковой. Дело в том, что все знаки, как когнитивные, так и коммуникативные, должны быть прочтены (подчеркнуто автором. - И. И.) и что всем этим процедурам чтения нужно научиться. Без внимания к проблеме интерпретации мы не смогли бы извлечь никакого смысла из высказывания, несмотря ни на какие привычные умозрительные предпосылки.  
Если это так, то задача состоит в том, чтобы показать, как лингвистические и нелингвистические принципы означивания взаимодействуют друг с другом вопреки наглядной, хотя и относительной, несопоставимости не только вербальных и невербальных  
  
[94]  
знаков, но и также разных невербальных систем обозначения. Несомненно, без невербального обозначения мы бы вообще не могли понимать смысл предложений. Это значит, что мы просто не можем читать, если находимся в рамках одной и той же знаковой системы. Лингвистическое нуждается для своей активизации в помощи нелингвистических знаков" (Ruthrof:1994, с. 89).  
ЗНАЧЕНИЕ, ОЗНАЧАЮЩЕЕ, ОЗНАЧАЕМОЕ  
Франц. SIGNIFICATION, SIGNIFIANT, SIGNIFIE. Основные понятия современной лингвистики для описания знака, были обоснованы классиком этой науки Ф. де Соссюром. По определению ученого, означающее/означаемое являются двумя сторонами знака, как лицевая и оборотная сторона бумажного листа.  
Означающее - то, что в знаке доступно восприятию (зрению, слуху), например, звуковая комбинация из четырех фонем: г-л-а-с (глаз).  
Означаемое - смысловое содержание в знаке, переданное означающим как посредником. Например, смысл термина "глаз": орган зрения. По определению Бенвениста, "означающее - это звуковой перевод идеи, означаемое - это мыслительный эквивалент означающего" (Бенвенист:1974, с. 93).  
Значение - отношение между означающим и означаемым. В логической семантике иногда разделяют значение на два вида: экстенсиональное и интенсиональное (Карнап), соответствующих "означению" (денотации) и "соозначению" (коннотации), или "объему" и "содержанию" в традиционной логике.  
ИГРОВОЙ ПРИНЦИП  
Лат. PRINCIPIUM LUDI. Традиция рассматривать явления духовной культуры sub specie ludi обладает более чем почтенным авторитетом и весьма древним происхождением, зародившись, очевидно, с самим появлением человека, а если верить зоологам, то и гораздо раньше. Понимание игры как основного организующего принципа всей человеческой культуры в ее глобальности было впервые сформулировано еще в . 1938 г., в классическом труде И. Хейзинги "Homo ludens" ("человек играющий"); в постмодернизме эта идея нашла многообразное развитие. Подчеркнуто иронический, игровой модус самоопределения, характерный для постмодернистского мироощущения, отразился не только в художественной практике этого течения, но и в самой стилистике философствования на эту тему. Kaк заметил в свое время Ричард Pop-  
  
[95]  
ти "самое шокирующее в работах Дерриды - это его применение мультилингвистических каламбуров, шутливых этимологий, аллюзий на что угодно, фонических и типографических трюков" (Rorty:1978, с. 146-147). И действительно, Деррида густо уснащает свой текст немецкими, греческими, латинскими, иногда древнееврейскими словами, выражениями и философскими терминами, терминологической лексикой, специфичной для самых разных областей знания. Недаром его оппоненты обвиняли в том, что он пишет на "патагонском языке". Однако суть проблемы не в этом. Самое шокирующее в способах аргументации, в самом образе мысли Дерриды - вызывающая, провоцирующая и откровенно эпатирующая, по мнению Каллера, "попытка придать философский статус словам, имеющим характер "случайного" совпадения, сходства или связи" (Culler:1983, с. 144). Деррида и в самом деле постоянно использует в своей аргументации случайные языковые совпадения, значимые для поэзии, но, казалось бы, не существенные для универсального языка философии: так, он играет на совпадении значений в словах "фармакон" (одновременно и отрава и лекарство), "гимен" (мембрана и проницаемость этой мембраны), "диссеминация" (рассеивание семени, семян и "сем" - семантических признаков), s'entendre parler (одновременно "себя слышать" и "понимать"). "Не так уж было бы трудно на это возразить, - продолжает Каллер, - что деконструкция отрицает различие между поэзией и философией или между случайными лингвистическими чертами и самой мыслью, но это было бы ошибочным, упрощающим ответом на упрощающее обвинение, ответом, несущим на себе отпечаток своего бессилия" (там же, с. 144).  
Очевидно, стоит вместе с Каллером рассмотреть в качестве примера одно из таких "случайных" смысловых совпадений, чтобы уяснить принципы той операции, которую проводит Деррида с многозначными словами, и попытаться понять, с какой целью он это делает. Таким характерным примером может служить слово "гимен", унаследованное французским языком из греческого через латынь и имеющее два основных значения: первое - собственно анатомический термин - "гимен, девственная плева", и второе - "брак, брачный союз, узы Гименея". Весьма показательно, что изначальный импульс смысловым спекуляциям вокруг "гимена" дал Дерриде Малларме, рассуждения которого по этому поводу приводятся в "Диссеминация": "Сцена иллюстрирует только идею, но не реальное действие, реализованное в гимене (откуда и проистекает Мечта), о порочном, но сокровенном, находящемся между желанием и его исполнением, между прегрешени-  
  
[96]  
ем и памятью о нем: то ожидая, то вспоминая, находясь то в будущем, то в прошлом, но всегда под ложным обличьем настоящего" (Derrida:1972a, с. 201). При всей фривольности примера (фривольность, впрочем, - неотъемлемая духовная константа современного постмодернистского мышления), смысл его вполне серьезен: он демонстрирует условность традиционного понимания противоречия, которое рассматривается в данном случае как оппозиция между "желанием" и "его исполнением" и практически "снимается" гименом как проницаемой и предназначенной к разрушению мембраной. Как подчеркивает Деррида, здесь мы сталкиваемся "с операцией, которая, "в одно и то же время" и вызывает слияние противоположностей, их путаницу, и стоит между ними" (там же, с. 240), достигая тем самым "двойственного и невозможного" эффекта.  
Подобная установка на смысловую игру пронизывает все творчество Дерриды. Это относится не только к содержанию, но даже и к названию его работ, таких, как, например, "Глас" (Derrida.-1974а). Я сознательно не даю перевода названия, поскольку это увело бы нас слишком далеко в бездонные трясины этимологической игры: это и "похоронный звон", и ассоциация с орлиным клекотом, и т. д. и т. п.; во всяком случае, одно из основных значений - "крах системы обозначения" (les glas de la signification). Разумеется, пристрастие Дерриды к "игровому принципу" - отголосок весьма распространенной в XX в. культурологической позиции; достаточно вспомнить Шпенглера, Ортегу-и-Гассета, того же Хейзингу, Гессе да и многих других, включая Хайдеггера с его "игрой" в произвольную этимологию. И, хотя бы в плане наиболее возможной преемственности, следует, конечно, назвать Ницше с его "Веселой наукой".  
С. Исаев, говоря о театральном постмодернизме, дает по сути дела удачное определение игровую стратегии постмодерна в целом: "для постмодернистских произведений характерна метасемантика, достигаемая с помощью различных коннотативных средств. Впрочем, все эти средства можно обозначить всего лишь одним словом - игра... С'приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает какая-либо однозначность: теперь это отношение чисто игровое. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения:  
ведь его смысл уже никак не связан с предсуществовавшей реальностью..." (Исаев: 1992. с. 7-8).  
  
[97]  
ИДЕОЛОГИЯ  
Франц. IDEOLOGIE, англ. IDEOLOGY. Термин, имеющий в западных гуманитарных науках, по крайней мере в структуралистских и постструктуралистских кругах, значение, несколько отличное от его привычного узуса в русском языке. В сфере данных научных представлений под идеологией подразумевают совокупность означаемых коннотации или вторичных означаемых (по оппозиции к риторике как системе вторичных означающих).  
Идеология проявляется (манифестируется) как нечто подразумевающееся само собой. Ее "авторитет" обосновывается на том, что она является отношением между "данным" нам дискурсом и топикой (общей или частной). Топика бывает частной, если имеет дело с понятиями, принятыми только в данном конкретном обществе, и общей, если имеет дело с понятиями предположительно общечеловеческими.  
Очень часто под этим термином подразумевают любую систему взглядов: бытовых, семейных, религиозных, политических, эстетических и прочих, явных и неявных, регулирующих сферу &&повседнева.  
ИМПЛИЦИТНЫЙ АВТОР  
АНГЛ. IMPLIED AUTHOR, фр. AUTEUR IMPLICITE, нем. IMPL1ZITER AUTOR (в том же смысле часто употребляется понятие "абстрактный автор"). Повествовательная инстанция (&&повествовательные инстанции), не воплощенная в художественном тексте в виде персонажа-рассказчика и воссоздаваемая читателем в процессе чтения как подразумеваемый, имплицитный "образ автора". По представлениям &&нарратологии, имплицитный автор вместе с соответствующей ему парной коммуникативной инстанцией -&&имплицитным читателем - ответственен за обеспечение художественной коммуникации всего литературного произведения в целом. X. Линк пишет об имплицитном авторе: "Он является "точкой интеграции" всех повествовательных приемов и свойств текста, тем сознанием, в котором все элементы образа текста обретают смысл" (Link: 1976, с. 22).  
Наиболее последовательно концепция имплицитного автора была разработана в начале 60-х годов американским критиком У. Бутом, отмечавшим, что писатель ("реальный автор") "по мере того, как он пишет, создает не просто идеального, безличного "человека вообще", но подразумеваемый вариант "самого себя", который отличается от подразумеваемых авторов, встречаемых нами в произведениях других людей... Назовем ли мы этого под-  
  
[98]  
разумеваемого автора "официальным писцом" или, приняв термин, недавно вновь оживленный Кэтлин Тиллотсон, "вторым я" автора, - очевидно, что тот образ, который создается у читателя в процессе восприятия текста, является одним из самых значительных эффектов воздействия автора. Как бы ни старался он быть безличным, его читатель неизбежно воссоздаст себе картину официального писца" (Booth: 1961, с. 70-71).  
Более того, подчеркивает Бут, в разных произведениях одного и того же писателя читатель сталкивается с различными имплицитными авторами. Например, у Филдинга в "Джонатане Уайлде" подразумеваемый автор "очень озабочен общественными делами и последствиями необузданного честолюбия "великих людей", достигших власти в этом мире", тогда как имплицитный автор, "приветствующий нас на страницах "Амелии", отличается "сентенциозной серьезностью", а в "Джозефе Эндрусе" кажется "шутливым" и "беззаботным" (там же. с. 72). В этих трех романах Филдинг создал три четко друг от друга отличающихся имплицитных автора.  
Особенно четко выявляется имплицитный автор при сопоставлении с "ненадежным" повествователем, суть которого определяется несовпадением его ценностных и нравственных установок или информации с тем, что сообщается всем содержанием книги, т. е. с "нормами повествования" подразумеваемого автора. Голландский исследователь Е. А. Хаард отмечает: "Если в конкретных произведениях абстрактный автор рассматривается как обладающий "значимой позицией", то тогда формулировка вопроса "Кто он?" равнозначна формулированию темы произведения, в чем, естественно, неизбежна определенная степень произвольности. Тем не менее в конкретных случаях возможно приписать абстрактному автору некоторые элементы значения, например, ироническое отношение к наивному повествователю, ведущему рассказ от первого лица" (Haard:1979, с. 111).  
Главной проблемой в вычленении категории имплицитного автора было установление дистанции между ним и повествователем, особенно в случае безличного, имперсонального повествования в третьем лице. В частности, американский исследователь С. Чэтман подчеркивает, что в отличие от повествователя имплицитный автор не может "ничего "рассказать" читателю, поскольку он, а вернее, оно, не обладает ни голосом, ни какими-либо другими средствами коммуникации" (Chatman:1978, с. 48). Это всего лишь "принцип", организующий все средства повествования, включая повествователя: "Строго говоря, все высказывания, разумеется,  
  
[99]  
"опосредованы", поскольку они кем-то сочинены. Даже диалог должен быть придуман каким-либо автором. Но вполне ясно (общепризнано в теории и критике), что мы должны проводить различие между повествователем, или рассказчиком, т. е. тем, кто в данный момент "рассказывает" историю, и автором, верховным творцом фабулы, который также решает, иметь ли рассказчика, и если да, то насколько важной должна быть его роль" (там же, с. 33).  
Другой стороной вопроса о выделении инстанции имплицитного автора было его противопоставление реальному автору. С точки зрения Чэтмана, те нормы повествования, которые устанавливает имплицитный автор, не могут иметь ценностного или нравственного характера, и соответственно, писатель не несет ответственности за свои взгляды, как, например, Данте за "католические идеи" в "Божественной комедии", или Конрад за "реакционную позицию" в "Секретном агенте", поскольку "отождествить "имплицитного автора", структурный принцип, с определенной исторической фигурой, которой мы можем или не можем восхищаться морально, политически или лично - значит серьезно подорвать нашу теоретическую концепцию" (там же, с. 149).  
В попытке провести резкую грань между реальным и имплицитным автором наблюдается влияние теории деперсонализации, категориально обособляющей личность писателя от его произведения, "нейтрализующей" его влияние на собственное произведение. Само понятие имплицитного автора возникло в процессе теоретического осмысления факта несовпадения замысла писателя с его конечным результатом, о чем свидетельствует история литературы. Наиболее остро до нарратологии эта проблема была поставлена "критикой сознания", прежде всего в работах Ж. Пуле (Poulet: 1949-1968, Poulet:1977), где всячески подчеркивалось значение "объективизации" творящего и воспринимающего сознания, вплоть до постулирования возникновения гипотетического Я писателя внутри произведения, отличного от его "эмпирического Я".  
ИМПЛИЦИТНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ  
Франц. LECTEUR IMPLICITE, англ. IMPLIED READER, нем. IMPLIZITER LESER.  
Повествовательная инстанция (&&повествовательные инстанции), парная &&имплицитному автору и, по нарратологическим представлениям, ответственная за установление той "абстрактной коммуникативной ситуации", в результате действия которой литературный текст (как закодированное автором "сообщение") декодируется, расшифровывается, т. е. прочитывается читателем и  
  
[100]  
превращается в художественное произведение. Как терминологическое понятие имплицитный читатель наиболее детально было разработано немецким рецептивным эстетиком В. Изером (Iser:1972, Iser:1976). Иногда имплицитного читателя называется "абстрактным читателем" (Schmid:1973, Link:1976).  
По определению Я. Линтвельта, "абстрактный читатель функционирует, с одной стороны, как образ получателя информации, предполагаемого и постулируемого всем литературным произведением, и, с другой стороны, как образ идеального реципиента, способного конкретизировать его общий смысл в процессе активного прочтения" (Lintvelt:1981, с. 18). Имплицитный читатель должен в идеале понимать все коннотации автора, различные "стратегии" его текста, например, стилевой прием иронии.  
Имплицитный читатель наиболее четко выявляется при сопоставлении с "несостоявшимся читателем", в роли которого, например, выступает череда эксплицитных читателей (&&эксплицитный читатель) романа Чернышевского "Что делать?" ("проницательный читатель", "простой читатель", "добрейшая публика" и т. д.). Задача имплицитного читателя характеризуется здесь как необходимость определить свою позицию по отношению к взглядам всех этих "читателей" и синтезировать в единое концептуальное целое внутренний мир романа, дважды опосредованный для него: сначала "подачей" материала рассказчиком, а затем восприятием "читателей".  
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ  
Франц. INTERTEXTUALITE, англ. INTERTEXTUALITY. Термин, введенный в 1967 г. теоретиком &&постструктурализма Ю. Кристевой (Kristeva:1969b), стал одним из основных в анализе художественного произведения &&постмодернизма. Употребляется не только как средство анализа литературного текста или описания специфики существования литературы (хотя именно в этой области он впервые появился), но и для определения того миро- и самоощущения современного человека, которое получило название &&постмодернистской чувствительности.  
Кристева сформулировала свою концепцию интертекстуальности на основе переосмысления работы М. Бахтина 1924 г. "Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве", где автор, описывая диалектику существования литературы, отметил, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном  
  
[101]  
"диалоге", понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами. Идея "диалога" была воспринята Кристевой чисто формалистически, как ограниченная исключительно сферой литературы, диалогом между текстами, т. е. интертекстуальностью. Подлинный смысл этого термина Кристевой становится ясным лишь в контексте теории знака Ж. Дерриды, который предпринял попытку лишить знак его референциальной функции (&& различение, &&след).  
Под влиянием теоретиков &&структурализма и &&постструктурализма (в области литературоведения в первую очередь А.-Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерриды и др.), отстаивающих панъязыковой характер мышления, сознание человека было отождествлено с письменным текстом как якобы единственным более или менее достоверным способом его фиксации. В результате все стало рассматриваться как текст: литература, культура, общество, история, сам человек.  
Положение, что история и общество являются тем, что может быть "прочитано" как текст, привело к восприятию человеческой культуры как единого "интертекста", который в свою очередь служит как бы предтекстом любого вновь появляющегося текста. Важным последствием уподобления сознания тексту было "интертекстуальное" растворение суверенной субъективности человека в текстах-сознаниях, составляющих "великий интертекст" культурной традиции. Таким образом, автор всякого текста "превращается в пустое пространство проекции интертекстуальной игры" (intertextualitat:1985, с. 8). Кристева подчеркивает бессознательный характер этой "игры", отстаивая постулат имперсональной "безличной продуктивности" текста, который порождается как бы сам по себе, помимо сознательной волевой деятельности индивида: "Мы назовем ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬЮ (выделено автором - И. И.) эту текстуальную интер-акцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность - это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее" (Kristeva:1974, с. 443). В результате текст наделяется практически автономным существованием и способностью "прочитывать" историю. Впоследствии у деконструктивистов, особенно у П. де Мана, эта идея стала общим местом.  
Концепция интертекстуальности тесно связана с теоретической "смертью субъекта", о которой возвестил М. Фуко, и провозглашенной затем Р. Бартом "смертью автора" (т. е. писателя), а также "смертью" индивидуального текста, растворенного в явных  
  
[102]  
или неявных цитатах, а в конечном счете и "смертью" читателя, "неизбежно цитатное" сознание которого столь же нестабильно и неопределенно, как безнадежны поиски источников цитат, составляющих его сознание. Отчетливее всего данную проблему сформулировала Л. Перрон-Муазес, заявившая, что в процессе чтения все трое: автор, текст и читатель - превращаются в единое "бесконечное поле для игры письма" (Perrone-Moises: 1976, с. 383).  
Процессы "размывания" человеческого сознания и его творчества находили отражение в различных теориях, выдвигаемых постструктуралистами, но своим утверждением в качестве общепризнанных принципов современной "литературоведческой парадигмы" они обязаны в первую очередь авторитету Ж. Дерриды.  
"Децентрирование" субъекта, уничтожение границ понятия текста и самого текста, отрыв знака от его референциального сигнификата, осуществленный Дерридой, свели всю коммуникацию до свободной игры означающих. Это породило картину "универсума текстов", в котором отдельные безличные тексты до бесконечности ссылаются друг на друга и на все сразу, поскольку все вместе они являются лишь частью "всеобщего текста", который в свою очередь совпадает со всегда уже "текстуализированными" действительностью и историей.  
Концепция Кристевой в благоприятной для нее атмосфере постмодернистских и деконструктивистских настроений быстро получила широкое признание и распространение у литературоведов самой различной ориентации. Фактически она облегчила как в теоретическом, так и практическом плане осуществление "идейной сверхзадачи" постмодернизма - "деконструировать" противоположность между критической и художественной продукцией, а равно и "классическую" оппозицию субъекта объекту, своего чужому, письма чтению и т. д. Однако конкретное содержание термина существенно видоизменяется в зависимости от теоретических и философских предпосылок, которыми руководствуется в своих исследованиях каждый ученый. Общим для всех служит постулат, что всякий текст является "реакцией" на предшествующие тексты.  
Каноническую формулировку понятиям интертекстуальность и "интертекст" дал Р. Барт: "Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. - все они поглощены текстом и пере-  
  
[103]  
мешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек" (Barthes:1973b, с. 78).  
Через призму интертекстуальности мир предстает как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определенных элементов дает новые комбинации. Для Р. Барта любой текст - это своеобразная "эхокамера" (Barthes:1973a, с. 78), для М. Риффатерра - "ансамбль пресуппозиций других текстов" (Riffaterre:1979, с. 496), поэтому "сама идея текстуальности неотделима от интертекстуальности и основана на ней" (Riffaterre:1978, с. 125). Для М. Грессе интертекстуальность является составной частью культуры вообще и неотъемлемым признаком литературной деятельности в частности: любая цитация, какой бы характер она ни носила, обязательно вводит писателя в сферу того культурного контекста, "опутывает" той "сетью культуры", ускользнуть от которых не властен никто (lntertextuality:1985, с. 7).  
Проблема интертекстуальности оказалась близкой и тем лингвистам, которые занимаются вопросами лингвистики текста. Р,-А. де Богранд и В. У. Дресслер в своем "Введении в лингвистику текста" (1981) определяют интертекстуальность как "зависимость между порождением или рецепцией одного данного текста и знанием участником коммуникации других текстов" (Beaugrande, Dressler:1981, с. i88). Они выводят из понятия текстуальности необходимость "изучения влияния интертекстуальности как средства контроля коммуникативной деятельности в целом" (там же, с. 215). Таким образом, текстуальность и интертекстуальность понимаются как взаимообуславливающие друг друга феномены, что ведет в конечном счете к уничтожению понятия "текст" как четко выявляемой автономной данности. Как утверждает семиотик и литературовед Ш. Гривель, "нет текста, кроме интертекста" (Grivel:1982, с. 240).  
Однако далеко не все западные литературоведы, прибегающие в своих работах к понятию интертекстуальности, восприняли столь расширительное ее толкование. Представители коммуникативно-дискурсивного анализа (&&нарратологии) считают, что слишком буквальное следование принципу интертекстуальности в ее философском измерении делает бессмысленной всякую коммуникацию.  
  
[104]  
Так, Л. Дэлленбах, П. Ван ден Хевель трактуют интертекстуальность более сужено и конкретно, понимая ее как взаимодействие различных видов внутритекстовых дискурсов - дискурс повествователя о дискурсе персонажей, дискурс одного персонажа о дискурсе другого; т. е. их интересует та же проблема, что и Бахтина - взаимодействие "своего" и "чужого" слова.  
Аналогично действовал и французский исследователь Ж. Женетт, когда в своей книге "Палимпсесты: Литература во второй степени" (Genette: 1982) предложил пятичленную классификацию разных типов взаимодействия текстов:  
1) интертекстуальность как "соприсутствие" в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т. д.); 2) паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т. д.; 3) метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст; 4) гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого; 5) архитекстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов. Эти основные классы интертекстуальности исследователь делит затем на многочисленные подклассы и типы и прослеживает их взаимосвязи, что создает на первый взгляд внушительную, но трудно реализуемую на практике анализа структуру.  
Задачу выявить конкретные формы литературной интертекстуальности (заимствование, переработка тем и сюжетов, явная и скрытая цитация, перевод, плагиат, аллюзия, парафраза, подражание, пародия, инсценировка, экранизация, использование эпиграфов и т. д.) поставили перед собой редакторы коллективного сборника статей "Интертекстуальность: формы и функции" (intertextualitat: 1985) немецкие исследователи У. Бройх, М. Пфистер и Б. Шульте-Мидделих. Их интересовала также проблема функционального значения интертекстуальности - с какой целью и для достижения какого эффекта писатели обращаются к произведениям своих современников и предшественников;  
т. о., они стремились противопоставить интертекстуальность как литературный прием, сознательно используемый писателями, постструктуралистскому ее пониманию как фактору своеобразного &&коллективного бессознательного, определяющему деятельность художника вне зависимости от его воли, желания и сознания.  
Концепция интертекстуальности затрагивает очень широкий круг проблем. С одной стороны, ее можно рассматривать как побочный результат теоретической саморефлексий постструктура-  
  
[105]  
лизма, с другой - она возникла в ходе критического осмысления широко распространенной художественной практики, захватившей в последние тридцать лет не только литературу, но также и другие виды искусства. Для творцов этого художественного течения - постмодернизма характерно "цитатное мышление". Б. Морриссетт, в частности, в своем определении творчества А. Роб-Грийе назвал его "цитатной литературой" (Morrissette:1975, с. 225).  
"Погруженность" в культуру вплоть до полного в ней растворения может принимать самые различные, даже комические формы. Например, французский писатель Жак Ривэ в 1979 г. выпустил "роман-цитату" "Барышни из А.", составленный исключительно из 750 цитат, заимствованных у 408 авторов. Если говорить о более серьезных примерах той же тенденции, то нельзя не отметить интервью, данное в 1969 г. "новым романистом" М. Бютором журналу "Арк", где он, в частности, сказал: "Не существует индивидуального произведения. Произведение индивида представляет собой своего рода узелок, который образуется внутри культурной ткани и в лоно которой он чувствует себя не просто погруженным, но именно появившимся в нем (выделено автором - И. И.). Индивид по своему происхождению - всего лишь элемент этой культурной ткани. Точно так же и его произведение - это всегда коллективное произведение. Вот почему я интересуюсь проблемой цитации" (Butor: 1969, с. 2).  
Значение концепции интертекстуальности выходит далеко за рамки чисто теоретического осмысления современного культурного процесса, поскольку она ответила на глубинный запрос мировой культуры XX столетия с его явной или неявной тягой к духовной интеграции. Приобретя необыкновенную популярность в мире искусства, она, как никакая другая категория, оказала влияние на саму художественную практику, на самосознание современного художника.  
ИСТОРИЧЕСКОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ  
Франц. INCONSCIENT HISTORIQUE. Категория историко-культурной концепции М. Фуко, ставившего одной из целей своих работ выявление исторического бессознательного различных эпох начиная с Возрождения и по XX в. включительно; историческая конкретизация &&культурного бессознательного. Исходя из концепций языкового характера мышления и сводя деятельность людей к &&дискурсивным практикам, Фуко постулирует для каждой конкретной исторической эпохи существование специфической  
  
[106]  
&&эпистемы - "проблемного поля", достигнутого к данному времени уровня культурного знания, образующегося из дискурсов различных научных дисциплин.  
При всей разнородности этих дискурсов, обусловленной специфическими задачами разных форм познания, в своей совокупности они образуют, по утверждению Фуко, более или менее единую систему знаний - эпистему. В свою очередь, она реализуется в речевой практике современников как строго определенный языковой код - свод предписаний и запретов. Эта языковая норма якобы бессознательно предопределяет языковое поведение, а следовательно, и мышление отдельных индивидов данной исторической эпохи.  
Таким образом, эпистема у Фуко выступает как исторически конкретное "познавательное" поле, предопределяющее сознание своего времени; иными словами, выступает как исторически конкретизированное &&коллективное бессознательное.  
Господству этого исторического бессознательного Фуко противопоставляет деятельность "социально отверженных": безумцев, больных, преступников и, естественно, в первую очередь, художников и мыслителей. С этим связана и мечта Фуко об идеальном интеллектуале, который, являясь аутсайдером по отношению к современной ему эпистеме, осуществляет ее деконструкцию, указывая на слабые места - на изъяны общепринятой аргументации, призванной укрепить власть господствующих авторитетов и традиций.  
ИСТИННО-РЕАЛЬНОЕ &&АБЪЕКЦИЯ, ИСТИННО-РЕАЛЬНОЕ   
ЙЕЛЬСКАЯ ШКОЛА &&ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ  
КОД  
Франц., англ. CODE. Совокупность правил или ограничений, обеспечивающих функционирование речевой деятельности естественного языка или какой-либо знаковой системы: иными словами, код обеспечивает коммуникацию. Для этого он должен быть понятным для всех участников коммуникативного процесса и поэтому согласно общепринятой точке зрения носит конвенциональный характер. "Конвенциональная природа коммуникативных процессов, - считает А. Е. Левин, - отнюдь не обязательно выражается эксплицитно; более того, конвенции, определяющие функционирование естественных языков, всегда создаются имплицитно, "самоустанавливаясь" в множествах коммуникативных актов, и  
  
[107]  
лишь впоследствии эксплицируются на метауровне лингвистического описания" (Левин:1974. с. 135). (также &&двойной код, &&текстовой анализ, &&постмодернизма код).  
КОД ПОСТМОДЕРНИЗМА &&ПОСТМОДЕРНИЗМА КОД  
КОЛЛАЖ  
Франц. COLLAGE. Одна из характерных особенностей &&постмодернизма состоит в том, что он деконструирует опору модернизма на "унифицирующий потенциал рудиментарных мета-повествований" и на уровне формы прибегает к дискретности и эклектичности. Отсюда, по мнению Т. Д'ана, коренное различие в применении техники коллажа в живописи модернизма и постмодернизма. Модернистский коллаж хотя и составлен из изначально несопоставимых образов, тем не менее всегда объединен в некоторое целое всеохватывающим единообразием техники: он нарисован в одном и том же стиле одним и тем же материалом (маслом) и аранжирован как хорошо уравновешенная и продуманная композиция. Модернистский коллаж передает зрителю ощущение симультанности: он как бы видит одну и ту же вещь одновременно с разных точек зрения.  
В постмодернистском коллаже, напротив, различные фрагменты предметов, собранные на полотне, остаются неизменными, нетрансформированными в единое целое. Каждый из них, считает исследователь, сохраняет свою обособленность, что с особой отчетливостью проявилось в литературном коллаже постмодернизма.  
Пожалуй, самым показательным примером тому может служить роман американского писателя Реймонда Федермана "На Ваше усмотрение" (Federman:1976). Название романа диктует способ его прочтения: страницы не нумерованы и не сброшюрованы, и читатель волен прочитывать их в том порядке, в каком ему заблагорассудится. Помимо характерной для постмодернистов "жизни в цитатах" из Дерриды, Барта, Борхеса и из своих собственных романов, а также стремления, по выражению Шульте-Мидделиха, "стилизовать литературу под эрзац жизни" (Intertextualitat:1985, с. 233) (ср. эпиграф к роману: "Все персонажи и места действия в этой книге реальны: они сделаны из слов"). Федерман даже текст на некоторых страницах размещает по принципу Дерриды, деля поле страницы крестом из фамилии французского философа. При всем ироническим отношении самого писателя к авторитетам деконструктивизма, Федерман не  
  
[108]  
мыслит свое существование вне цитат из их произведений: фактически весь роман представляет собой ироническую полемику с современными деконструктивистскими концепциями и в то же время признание их всесилия, сопровождаемое рассуждениями о трудности написания романа в этих условиях.  
КОЛЛЕКТИВНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ  
Англ. COLLECTIVE UNCONSCIOUS. Термин, обязанный своей популярностью в XX веке К. Юнгу и обозначавший тот комплекс понятий, который впоследствии получил терминологически более строгое определение &&культурного бессознательного. Эти два термина и поныне часто употребляются как взаимозаменяемые; различие между ними состоит главным образом в том, что коллективное бессознательное отличается более локальным характером, исключающим претензии на проникновение в мистические бездонные глубины общефилософского и общерелигиоэного смысла человеческой жизни, а также предполагает более рациональный подход к своему исследованию.  
Юнг выделял "три степени души": 1) сознание, 2) личное бессознательное и 3) коллективное бессознательное, являющееся по его определению "вотчиной возможных представлений, но не индивидуальной, а общечеловеческой, и даже общеживотной, и представляющей собой фундамент индивидуальной психики" (Юнг: 1994, с. 125). При этом Юнг подчеркивал: "Коллективное бессознательное, видимо, состоит ... из чего-то вроде мифологических мотивов и образов; поэтому мифы народов являются непосредственным проявлением коллективного бессознательного. Вся мифология - это как бы своего рода проекция коллективного бессознательного" (там же, с. 126).  
Позиция самого Фрейда в вопросе о коллективном бессознательном была явно непоследовательной. То под влиянием Юнга он склонялся к признанию коллективного фактора наследуемых бессознательных "первофантазий", то настаивал на индивидуальном характере их филогенетического происхождения. Эти колебания вполне понятны, поскольку психоанализ как особый вид деятельности дискурсивного плана даже у своих сторонников - как теоретиков, так и практиков, - вызывает сомнения в своем статусе научности, т. е. в правомочности применения к нему критериев верифицируемости и прочей атрибутики объективно научной сферы познания.  
Известный английский психоаналитик Чарльз Райкрофт присоединяется, по собственному признанию, "к тем аналитикам, ко-  
  
[109]  
торые настроены скептически в отношении применения каузально-детерминистических принципов, заимствованных из физических наук, к изучению живых существ, наделенных сознанием и даром творческой деятельности... В настоящее время психоанализ сформулирован так, будто он основан на объективном и беспристрастном изучении изолированных представителей вида homo sapiens, проведенном абсолютно невовлеченным наблюдателем. Однако фактически ... инсайты возникают из отношений, развивающихся между двумя людьми, собравшимися вместе для психотерапевтической сессии" (Райкрофт: 1995, с. XXI).  
Выход из этого положения адептам психоанализа видится в отнесении его к тому ряду явлений, которые условно определяются как духовно-гуманитарная сфера человеческой деятельности: философия, идеология, религия, художественное творчество, т. е. все то, что не может быть сведено к предполагаемой строгой научности и математически выверенной корректности естественных наук.  
Одна из специфических проблем, неизбежно возникающих в случае, когда заходит речь о феномене бессознательного, заключается в том, что личностно-индивидуальное начало в человеке здесь неумолимо подвергается своеобразной феноменологической редукции, оставляющей в качестве предмета аналитического усмотрения лишь спекулятивно постулируемые всеобщие сущности биологического или био-культурно-исторического происхождения. В конечном счете, значительная часть спекуляций о бессознательном является следствием все той же идеирующей абстракции Гуссерля, результирующей интуитивные акты "схватывания" изучаемого предмета. Вступая в туманное царство призрачных теорий бессознательного, как индивидуально персонального, так и культурно-коллективного, тем более заведомо безличностного, мы сразу сталкиваемся с фактом принципиальной недоказуемости любых высказываний на эту тему, ибо верифицируемость грез, порожденных даже и в аргументативном поле современной научности, всегда остается проблематичной.  
Собственно, и теория бессознательного Фрейда на уровне научной рефлексии выступает прежде всего как попытка дать рациональное объяснение тому, что по его же собственному и неоднократному утверждению принципиально не поддается логическому истолкованию, ибо ускользает от сознания и может быть опознано лишь по косвенным, а не прямым признакам, т. е. по своим эпифеноменам, по вторичным симптомам своего воздействия, на основе чего и можно говорить о его существовании. И это постоянно порождает вопрос, поднятый в частности Н. Автономовой в преди-  
  
[110]  
словии к "Словарю по психоанализу": "в каком смысле можно говорить о научности знания о бессознательном?" (Лапланш, Понталис:1996, с. 12).  
Также &&историческое бессознательное.  
КОММУНИКАЦИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ И ДРАМАТИЧЕСКАЯ  
Франц. COMMUNICATION NARRATIVE ET DRAMATIQUE, англ. NARRATIVE AND DRAMATIC COMMUNICATION, нем. DRAMATISCHE KOMMUNIKATION.  
В соответствии с теорией коммуникации, коммуникацию в любом повествовательном тексте можно представить следующим образом:  
О4-"Оз-"О2-"О1/П1 "===="О1/П1-"П 2-"Пз-"П 4  
где О и П соответственно представляют отправителей и получателей какой-либо художественной информации-сообщения, созданной писателем и предназначенной для читателя. В нашем случае О4 и П4 обозначают реального, эмпирического писателя и такого же эмпирического читателя - получателя художественной информации, говоря в терминах коммуникации - реципиента. О3 обозначает &&имплицитного автора, т. е. повествовательную инстанцию, не воплощенную в художественном тексте в виде персонажа-рассказчика, но реконструируемую в процессе чтения как подразумеваемый, имплицитный "образ автора", а П3 - повествовательную инстанцию &&имплицитного читателя, фактически представляющую собой теоретический конструкт, очередную &&повествовательную инстанцию, не выступающую в конкретном виде какого-либо персонажа и по нарратологическим представлениям ответственную за установление той "абстрактной коммуникативной ситуации", в результате действия которой литературный текст (как закодированное автором "сообщение") декодируется, расшифровывается, т. е. прочитывается читателем и превращается в художественное произведение.  
О2 и П2 - обозначают то, что в нарратологии получило терминологическое определение &&эксплицитного автора и &&эксплицитного читателя. Первая из этих взаимосвязанных повествовательных инстанций представляет собой фигуру рассказчика, выступающего в качестве персонажа, вне зависимости от своей активности или пассивности по отношению к ходу действия вымышленного мира художественного произведения. Такой же "фигурой в тексте" является и эксплицитный читатель - слуша-  
  
[111]  
тель рассказчика, обладающий необходимыми в данном случае приметами и характеристиками персонажа.  
Последние две повествовательные инстанции, обозначенные символами O1 и П1, представляют собой коммуницирующие друг с другом, т. е. обменивающиеся информацией, персонажи художественного произведения. На этом уровне реализуется то, что называется "внутренней коммуникативной системой" текста.  
Одна из проблем интерпретации повествовательной литературы, занимающая западную критику вот уже более двух десятилетий, - это идентификация источника повествовательной речи, или нарративного дискурса. В естественной, т. е. нехудожественной коммуникации, эта проблема редко возникает, поскольку говорящий или физически присутствует, или подписывает свой дискурс своим именем. В литературе художественного вымысла идентичность говорящего не дана заранее и должна быть реконструирована на основе чисто внутритекстовых данных. &&Нарратор реконструируется как индивид, отвечающий за все высказывания (в данном случае предложения) текста, за исключением цитируемой речи персонажей. Этот метод анализа, как отмечает М.-Л. Рьян (Ryan: 198I), ведет к обязательной реконструкции не только фиктивного говорящего, но и его партнера по коммуникации внутри текста - фиктивного слушателя, или &&наррататора.  
Тот объем информации, который может получить читатель, спрашивающий: "Кто мог бы на законном основании произнести данный дискурс?", сильно варьируется в зависимости от типа повествования, в результате фиктивные нарраторы обладают различной степенью индивидуальности. Высшая степень индивидуальности характерна для исповедальных и автобиографических романов ("Чужой" Камю, "Джейн Эйр" Шарлотты Бронте). Ступенью ниже по шкале индивидуальности находится нарратор событий, относящихся к другим лицам, например Цейтблом в "Докторе Фаустусе" и д-р Уотсон в "Записках о Шерлоке Холмсе". Минимальная форма индивидуальности дана, хотя и разными способами, в "Братьях Карамазовых" Достоевского и "Ревности" Роб-Грийе.  
Единственным доказательством, свидетельствующим о том, что нарратор Достоевского человеческое существо, а не "повествовательный голос", служит, по утверждению М.-Л. Рьян, ссылка в самом начале повествования на события, которые произошли в "нашем городе". На этом основании нарратор может быть "сконструирован" как случайный свидетель этих  
  
[112]  
событий. Повествователь романа Роб-Грийе не только не назван, но даже и не прибегает к местоимениям первого лица. Однако исходя из того, что он сообщает, читатель способен заключить, что он женат и является плантатором в африканской колонии. Нулевая степень индивидуальности - то, что Рьян называю имперсональным повествованием, - возникает тогда, когда дискурс нарратора предполагает только одно: способность рассказать историю. Нулевая степень представлена прежде всего "всезнающим повествованием от третьего лица" классического романа XIX столетия и "анонимным повествовательным голосом" некоторых романов XX в., например Джеймса и Хемингуэя, не прибегавших к технике "всезнания".  
По мнению исследовательницы, реальный говорящий (автор) делает вид, что на уровне художественной коммуникации (в тексте) он является "субституированным говорящим", т. е. заменяющим его в тексте повествователем, или нарратором. В свою очередь нарратор посредством речевых актов передает (коммуницирует) сообщение "р" "субституированному слушателю", т. е. получателю сообщения в тексте (или наррататору). В то же время реальный слушатель (т. е. читатель) побуждается к тому, чтобы сделать вид, будто на уровне художественной коммуникации он является субституированным слушателем.  
Эта модель представляет художественное повествование с лингвистической точки зрения как результат акта "имперсонации", т. е. перевоплощения, посредством которого реальный говорящий (автор) делегирует ответственность за речевые акты, им совершаемые, своему заменителю в тексте - "субституированному говорящему" - нарратору. Это помогает понять специфическое "онтологическое" положение художественного произведения как мира вымысла одновременно и по отношению к миру действительности, и к своему создателю - автору.  
Таким образом, различие между персональным и имперсональным повествованием, по Рьян, заключается в том, что в первом случае автор делает вид, будто он является кем-то другим, кто совершает речевые акты; во втором же автор делает вид, что сам совершает речевые акты. Исходя из панкоммуника-тивной точки зрения, согласно которой все элементы языка, даже взятые изолированно от своего коммуникативного контекста, все равно несут на себе следы своей коммуникативной предназначенности, критик прибегает к аргументации Грайса. Последний утверждает, что слова - в том числе и в словаре - именно потому доносят свой смысл до читателя, что он помещает их в воображае-  
  
[113]  
мую коммуникативную ситуацию, где цель предполагаемого говорящего - оказать воздействие на аудиторию при помощи этих лингвистических знаков. Таким же образом, считает Рьян, предложения имперсонального способа повествования доносят свой смысл до читателя: поскольку он воображает некоего говорящего, адресующегося к слушателю с определенным намерением.  
Так как читатель не может брать на веру все суждения, приводимые в тексте, то, чтобы воссоздать адекватное представление о вымышленном мире произведения, он должен одни из них принять, а другие трансформировать и тем самым их друг с другом сопоставить. Зафиксированные в тексте суждения могут быть истинными или ложными, либо ложными с точки зрения буквально понятого смысла, но соотносимыми с истинными суждениями посредством предсказуемых трансформаций, например трансформации, требуемой иронией. Таким образом только концепция нарратора в имперсональном повествовании, по мнению исследовательницы, способна объяснить противоречия между художественным дискурсом (т. е. между тем, что буквально говорится) и той картиной мира, которая на этой основе возникает.  
В таком виде повествования автор делает вид, что он является кем-то, кто говорит определенные вещи об определенном мире, и затем приглашает читателя реконструировать истинное положение вещей в этом мире. Следовательно, читателю необходимо проводить разграничение между речью повествователя и подразумеваемой речью автора. Критик подчеркивает, что это важно для обоих способов повествования: для персонального, чтобы понять односторонность точки зрения или ненадежность индивидуализированного рассказчика, и для имперсонального, чтобы ощутить, например, необходимость в "иронической трансформации" высказываний безликого нарратора. При этом отношения между реальным и субституированным говорящим гораздо более тесны в имперсональном повествовании, причем до такой степени, что у читателя не возникает необходимость реконструировать нарратора как некое автономное сознание, находящееся между сознанием автора и сознанием читателя. Именно на этом основании Рьян заключает, что имперсональный нарратор не обладает психологической реальностью и его онтологический статус не является статусом художественного персонажа.  
Другие теоретики, например Дж. Принс (Prince: 1980), предпочитает в случае безличного повествования говорить о рассказчике или наррататоре в нулевой степени. В последнее время в теоретической литературе у нас и за рубежом много писали о  
  
[114]  
"недостоверном" или "ненадежном повествователе" (в отечественной критике, в основном, в связи с особенностями повествовательной структуры у Достоевского).  
В драматическом тексте модель коммуникации выглядит несколько по-иному:  
O4-"О3-"(O2)-"O1/П1"-"O1/П1-"П2)-"Пз-"П4  
Различие между двумя моделями заключается, как подчеркивает М. Пфистер (Pfister:1977, с. 21), прежде всего в том, что в драматическом тексте повествовательные инстанции О2 и П2, т. е. внутритекстовый рассказчик и его слушатель, никак не обозначены: ни автор, ни зритель в драматическом тексте эксплицитно не присутствуют. Их формальное отсутствие компенсируется тем, что драматические тексты имеют в своем распоряжении внеязыковые коды и каналы, которые способны выполнить функцию повествовательных инстанций O2 и П2, а также тем, что в драматическом тексте значительная часть коммуникативной нагрузки может быть перенесена на внутреннюю систему коммуникации (в частности, на те вопросы и ответы, которыми обмениваются повествовательные инстанции O1/П1, что, по мнению Р. Фигута, способно дать публике более чем достаточную информацию (Fieguth: 1973, с. 191).  
Для А. Юберсфельд театральная коммуникация - "это процесс практически бесконечной сложности". (Ubersfeld: 1991, с. 308). В качестве доказательства французская исследовательница приводит пять схем, моделирующих взаимоотношения лишь только одного (из многих других) видов коммуникации в общей цепи театральной коммуникации: актер-зритель. Она задается, казалось бы, простым вопросом: "Кто говорит на сцене? Человеческое существо, обладающее двойной идентичностью: своей собственной актера и всегда отрицаемой идентичностью "персонажа"" (там же). Первая возникающая в данной ситуации схема коммуникации представляет собой обращение актера к публике, т. е. то коммуникативное послание, отправителем которого он является, идет от него к зрителю, находящемуся в присутствии свидетелей - других актеров и других зрителей в зале. На этой ситуации выстраивается первая схема коммуникации:  
1.  
  
  
  
  
  
  
  
  
  
  
я - актер  
<-- -->  
ты - зритель  
  
  
  
  
  
  
они - актеры и  
  
  
  
  
  
  
  
  
зрители  
  
  
  
  
[115]  
Это отношение взаимное, как и взаимен обмен информацией: зритель реагирует на речь актера специфической для каждого культурного региона системой сигналов. Все это воспринимается и учитывается актером в его поведении на сцене. Таким образом, формируется вторая система коммуникации:  
  
2.  
  
  
- зритель  
<-- -->  
ты - актер  
  
они - другие  
  
  
зрители  
  
  
Эти две схемы отвечают норме обычной коммуникации в сфере искусства. Но проблема осложняется фактом существования художественного вымысла - "фикции", которая накладывает на "я" актера личину персонажа, его "я". Иными словами, актер на сцене находится в обличий "я" персонажа, который диалогически взаимодействует с другими персонажами, обмениваясь с ними репликами, т. е. информацией. Это поясняется третьей схемой:  
3.  
  
  
я - персонаж  
<-- -->   
ты - другой персонаж  
  
  
  
он -- зритель  
  
Но даже при том, что зритель здесь выступает как свидетель (или как бы свидетель), он все равно является получателем художественной информации. Тем не менее, будучи всего лишь свидетелем диалога персонажей, зритель как бы исключен из него: никто к нему "явно" не обращается и он никому не "отвечает". Зато здесь возникает другой процесс - процесс идентификации, самоотождествления зрителя с тем или иным персонажем, "промеривания" на себя, на свое сознание его реплик, положений, переживаний. Как пишет Юберсфельд, "зритель "берет слово" и обращается к персонажу, то ли занимая его место в диалоге, идентифицируясь с ним, то ли отвечая ему вместо другого персонажа, самоотождествляясь с другим протагонистом, а иногда с тем и  
Другим одновременно, включая жестовые отношения" (там же). Таким образом, выстраивается четвертая схема:  
4.  
  
  
я - зритель-персонаж  
<-- -->  
ты - персонаж  
  
  
он - другой персонаж  
  
  
[116]  
На эти коммуникативные схемы настаивается еще одна: дело в том, что зритель никогда не бывает в театре в гордом одиночестве, ибо театр по своей природе - всегда коллективное зрелище. И находясь в театральном зале, зритель реагирует не только на игру актеров, но и на поведение публики, хочет он этого или нет. В результате возникает пятая схема коммуникации:  
5.  
  
  
  
  
  
  
  
  
я - зритель  
<-- -->  
ты - другой  
  
  
  
  
  
  
зритель  
  
  
  
  
он - актер-  
  
  
  
  
  
  
персонаж  
  
  
  
КОНДЕНСАЦИЯ И ЗАМЕЩЕНИЕ  
нем. VERDICHTUNG, франц., англ. CONDENSATION; нем. VERSCHIEBUNG, франц. DEPLACEMENT, англ. DISPLACEMENT. Иначе - сгущение и смещение. В сновидениях Лакан вслед за Фрейдом выделяет два основных процесса: конденсацию и замещение. Реинтерпретируя традиционные понятия психоанализа, подразумевающие под первым совмещение в одном образе, слове, мысли, симптоме или акте несколько бессознательных желаний или объектов, а под вторым - сдвиг ментальной энергии с одного явления в мозгу на другое, Лакан переосмыслил их в языковом плане. Для него при конденсации происходит наложение одних означающих на другие, полем чего служит метафора. В результате даже самый простой образ приобретает различные значения. Замещение же трактуется им как другое средство, используемое бессознательным для обмана психологической самоцензуры, и ассоциируется им с метонимией.  
Впоследствии эти два термина стали ключевыми для теоретической основы постструктуралистской риторики. Кристева, например, анализируя в своем исследовании "Революция поэтического языка" (Kristeva:1974) раннеавангардистскую поэзию, использует их как базисные, исходные постулаты. Практически в методологический принцип превратил "замещение" Деррида, передав "по наследству" проблематику замещения всей постструктуралистской и постмодернистской мысли (см. работу "Замещение: Деррида и после него" - Displacement: 1983, где подробно рассматривается практика применения этого термина как опорного понятия при деконструкции текстов самого разного характера в работах Поля де Мана, Майкла Рьяна, Г. Ч. Спивак и пр.).  
  
[117]  
КОРОТКОЕ ЗАМЫКАНИЕ  
Англ. SHORT CIRCUIT, франц. COURT-CIRCUT. Термин, введенный английским теоретиком Д. Лоджем (Lodge: 1981, с. 135).  
Любой процесс интерпретации художественного произведения, утверждает Лодж, основан на его сравнении с действительностью и тем самым якобы предполагает наличие определенного зазора, дистанции между литературным текстом и реальным миром, между искусством и жизнью - то, что как раз постмодернизм и пытается преодолеть, устроив "короткое замыкание", чтобы привести читателя в шоковое состояние и не дать ему возможности ассимилировать "постмодернистское письмо" "конвенциональными категориями" традиционной литературы: "Способы достижения этого состоят в следующем: сочетание в одном произведении явно фактического и явно фиктивного, введение в текст автора и тем самым постановка вопроса о проблеме авторства и обнажение условностей литературы в самом процессе их использования. Эти металитературные приемы сами по себе не являются открытием постмодернистов - их можно обнаружить в художественной прозе еще во времена Сервантеса и Стерна, но в постмодернистском письме они появляются настолько часто и в таком количестве, что свидетельствуют о возникновении явно нового феномена" (Lodge:1981, с. 15).  
В качестве примера Лодж приводит отрывок из романа "Завтрак чемпионов" Курта Воннегута, где через восприятие бывшего заключенного Вейна Гублера описывается сцена в баре: ""Блэк-энд-Уайт" да разбавь! - услышал он голос. Надо бы Вейну навострить уши. Как раз этот напиток предназначался не кому попало. Он предназначался человеку, который создал все теперешние горести Вейна, тому, кто мог его убить, или сделать миллионером, или вновь отправить в тюрьму - словом, мог проделать с Вейном любую чертовщину. Этот напиток подали мне (т. е. автору романа)" (Воннегут: 1975, с. 172).  
Этот пример наглядно демонстрирует постмодернистскую технику письма, построенную на обнажении приема - на демонстрации самого процесса письма. С точки зрения Лоджа, "это совершенно сбивает с толку читателя, ставя реального, исторически-конкретного автора на один уровень с его собственными вымышленными персонажами и в то же самое время обращая внимание читателя на их общую фиктивность. Тем самым ставится под вопрос сам факт чтения и написания художественной литературы" (Lodge: 1981, с. 15).  
  
[118]  
  
В то же время многие произведения этого рода "законтачены" на современности, на политической и рекламной актуальности повседневного бытия. В этом плане они близки в своей непосредственности отклика на актуальность текущей повседневности средствам массовой информации: газетно-журнальной периодике, теле- и радиохронике и рекламе.  
Разумеется, это обманчивая близость, поскольку она служит средством дискредитации привлекаемого "реально-жизненного" материала и тесно связана с проблемой псевдореализма постмодернистской манеры письма, отмеченной специфической для модернизма тенденцией к натурализму. Ее постмодернистское своеобразие заключается в том, что здесь она выступает как Псевдо-фактографичность или псевдодокументализм, когда неинтерпретированные куски реальности посредством коллажной техники вводятся в ткань художественного повествования как бы в сыром, неопосредованном виде. Естественно, что в общей структуре произведения они все равно получают интерпретацию и как правило в весьма однозначной идеологически-эстетической перспективе. Псевдодокументализм в конечном счете является одним из средств общего принципа контрастности, последовательно проводимого во всей формальной и содержательной структуре типового постмодернистского романа. На содержательном уровне он выступает как непреодолимая противоречивость художественно воспроизводимого образа бытия - абсурдного в своем извращении причинно-следственной связи и гротескного в своем восприятии &&авторской маской, за которой прячется писатель.  
КУЛЬТУРНАЯ КРИТИКА  
АНГЛ. CULTURAL STUDIES, CULTURAL CRITIQUE. Проблема Культурных, или, вернее, культурологических исследований вплотную смыкается с постструктуралистской проблематикой. Именно в специфике той сферы действительности, от которой получило название направление "культурной критики", четко прослеживается переход от постструктурализма к постмодернизму. Сам же вопрос о культурной критике довольно сложен. Не обладающая целостным характером, но заявившая о себе в основном в 80-х годах как довольно влиятельное течение литературоведческой и искусствоведческой мысли, она в принципе выходит за пределы левого деконструктивизма и относится к новейшим тенденциям постмодернизма. Если кратко охарактеризовать это течение, то оно, будучи весьма неоднородным по своим идеологическим импульсам и философским ориентациям, в какой-то мере знаменует собой возврат  
  
[119]  
  
к традициям культурно-исторического подхода и апеллирует к практике социально-исторического анализа. Хотя тут же надо сказать, что исторический момент в нем выступает в ослабленной форме, что является следствием общего упадка на Западе (а в данное время и в России) исторического сознания. Поэтому культурную критику следовало бы скорее назвать культурно-социологической критикой. Специфической особенностью этого типа исследований является настойчивый призыв изучать прежде всего современную культуру.  
Преимущественным предметом изучения этой относительно новой отрасли гуманитарных наук стал анализ воздействия на мышление и поведение людей "культурных практик", их систем обозначения и общественно-духовных институтов, обеспечивающих функционирование этих практик в обществе.  
Существенное влияние на ее формирование оказали разного рода неомарксистские концепции, сторонники которых часто заявляют о себе как о приверженцах аутентичного марксизма. Например, Ф. Джеймсоном таких деклараций сделано немало. В конце 1982 г. он заявил: "Марксизм на сегодня является единственной живой философией, которая обладает концепцией единого целостного знания и монизма (очевидно, он имеет в виду монизм марксизма - И. И.) дисциплинарных полей; он пронизывает насквозь сложившиеся ведомственные и институциональные структуры и восстанавливает понятие универсального объекта изучения, подводя фундамент под кажущиеся разрозненными исследования в экономической, политической, культурологической, психоаналитической и прочих областях" (Jameson:1988, с. 89).  
По мнению Джеймсона, единственным эффективным средством против фрагментации, порожденной академической специализацией и "департаментализацией знания", является проверенная марксистская практика культурной критики, превосходящей по своей эффективности эфемерное трюкачество эклектизма современных интердисциплинарных исследований.  
Английский теоретик постструктурализма Кристофер Батлер открыто призывает дополнить его тем, что он называет марксизмом. Сам Батлер характеризует свою позицию как "радикально-либеральную", очевидно, более терминологически правильным было бы ее определить как разновидность либерально трактуемого марксизма. Можно сказать, что он последовательно стремится избежать того, что называется "холической системой убеждений" (Butler: 1986, с. 153), и выступает сторонником методологического плюрализма, - весьма характерного для статуса  
  
[120]  
культурных исследовании, - пытаясь дать некий синтез "лингвистического, структурного, деконструктивистского и марксистского подходов" к анализу текстов.  
С призывом создать эффективную методику изучения современной культуры выступил и бывший структуралист Роберт Скоулз в книге "Текстуальная власть: Литературная теория и преподавание английского" (1985): "Мы должны прекратить "преподавать литературу" и начать "изучать тексты". Наш новый понятийный аппарат должен быть посвящен текстуальным исследованиям... Наши излюбленные произведения литературы не должны, однако, затеряться в этой новой инициативе, но исключительность литературы как особой категории должна быть отвергнута. Все виды текстов: как визуальные, так и вербальные, как политические, так и развлекательные - должны восприниматься как основание для текстуальности. Все текстуальные исследования должны быть выведены за пределы дискретности одной страницы или одной книги и рассматриваться в контексте институциональных практик и социальных структур..." (Scholes:1985, с. 16-17).  
Здесь мы видим все тот же импульс к замене традиционного понятия литературы постструктуралистской концепцией текстуальности и требование включать в исследование литературы как тексты самого разного вида, так и социальные формы различных жизненных практик. Все это очень напоминает поздних тельке-левцев, в первую очередь Кристеву, а также несомненно теоретический проект Фуко. Разница заключается в большем акценте на социологический аспект бытования литературы и ее связи со всеми видами дискурсивных практик.  
В 1985 г. при Миннесотском университете был создан журнал "Культурная критика" (Cultural critique, Minneapolis, 1985), выступивший с широковещательной программой исследований в этой области. Его редакторы заявили в "Проспекте", что цель этого издания в самом общем виде "может быть сформулирована как изучение общепринятых ценностей, институтов, практик и дискурсов в разных их экономических, политических, социологических и эстетических конституированностях и связанных с ними исследованиях" (Prospectus: 1985, с. 5). Задачу журнала его редакторы видят в том, чтобы "заполнить обширную область интерпретации культуры, которая на данный момент определяется соединением литературных, философских, антропологических и социологических исследований, а также марксистского, феминистского,  
  
[121]  
психоаналитического и постструктуралистского методов" (там же. с. б).  
Насколько широк интерес к подобного рода исследованиям, показывает состав редколлегии журнала, куда вошли неомарксисты Фредрик Джеймсон, Фрэнк Лентриккия и Хейден Уайт, независимые левые постструктуралистские герменевтики Поль Бове и Уильям Спейнос, лингвист и философ Ноам Хомский, известный литературовед левоанархистской ориентации Эдвард Сеид, феминистки Элис Джардин и Гайятри Спивак и представитель "черной эстетики", родившейся в недрах негритянского движения за свои права, христианский теолог и леворадикальный критик культуры Корнел Уэст, обратившийся в 80-х годах к постструктурализму. В первом же номере этого журнала он опубликовал приобретшую популярность статью "Дилемма черного интеллектуала" (West: 1985). Членами редколлегии стали также и британские постструктуралисты Терри Иглтон, Стивен Хит, Колин Маккейб и Реймон Уильямс, которых исследователь американского деконструктивизма Винсент Лейч безоговорочно называет марксистами, отметив при этом, что право на первенство в этой области вне всяких сомнений принадлежит британским левым.  
В отличие от Северной Америки, где постструктуралистские концепции первоначально оформились в виде аисторического модуса Йельского деконструктивизма, эволюционная траектория постструктурализма в Англии была совершенно иной. И, может быть, самым существенным в ней было то, что постструктурализм в Британии с самого начала выступил как широкое интеллектуальное движение практически во всем спектре гуманитарного знания, - движение, отмеченное к тому же весьма характерной для традиции литературоведения этой страны социальной озабоченностью и тяготением к конкретно-историческому обоснованию любого вида знания. Эта укорененность литературной критики в социально-общественной проблематике - традиция именно английского либерального гуманитарного сознания, оказавшегося способным в свое время даже явно формалистическим тенденциям новой критики придать несомненную социокультурную направленность, о чем красноречиво свидетельствует весь творческий путь Фрэнка Ливиса.  
Характеризуя становление постструктурализма в Англии, Истхоуп в своей книге "Британский постструктурализм с 1968 г." (1988), подчеркивает: "Поскольку в Британии постструктурализм был воспринят в рамках альтюссеровской парадигмы, то внедрение этой новой критики было нераздельно связано с  
  
[122]  
вопросами идеологии и политики. Внутри этого дискурсивного пространства постструктурализм развивался в двух направлениях. Сначала постструктуралистские концепции были усвоены по отношению к проблемам текстуальности, т. е. в альтюссеровском анализе того, каким образом читатели конституировались текстом... Но при этом к постструктурализму прибегали также как к средству критики буржуазного субъекта, как к способу демонстрации того положения, что считавшийся самодостаточным субъект на самом деле является всего лишь структурой и следствием (т. е. результатом воздействия внеличностных сил - И. И.). В этом обличье постструктурализм проник в область социальных наук, историографии и социальной психологии" (Easthope:1988, с. 33).  
Именно эти концепции и легли в основу первоначального варианта английского постструктурализма, когда в 1971-1977 гг. группа исследователей (С. Хит, К. МакКейб, Л. Малви, Р. Кауард и др.), объединившиеся вокруг журнала "Скрин", стали активно формировать национальную версию постструктурализма, преимущественно в сфере теории кино.  
Для Лейча самыми влиятельными концепциями британских постструктуралистов являются "культурный материализм" Реймонда Уильямса, "риторическая и дискурсивная теории" Терри Иглтона (Лейч имеет в виду прежде всего получившую широкий резонанс книгу Иглтона "Теория литературы: Введение" (Eagieton:1983), где и были сформулированы эти теории). Основное, что привлекает внимание Лейча у Иглтона, это его тезис, что литература отнюдь не представляет собой "неизменную онтологическую категорию" или объективную сущность, а всего лишь "изменчивый функциональный термин" и "социоисторическую формацию". Английский исследователь пишет: "Лучше всего рассматривать литературу как то название, которое люди время от времени и по разным причинам дают определенным видам письма, внутри целого поля того, что Мишель Фуко называл "дискурсивными практиками" (там же. с. 205).  
Таким образом, преимущественным аспектом культурного исследования является не литература, а &&дискурсивные практики, понимаемые в историческом плане как риторические конструкты, связанные с проблемой власти, обеспечиваемой и проявляемой через специфическим образом откорректированное, отредактированное знание. В качестве таких дискурсивных форм Иглтон перечисляет кинокартины, телешоу, популярные литературные произведения, научные тексты и, конечно, шедевры классической литературы. Проповедуя плюрализм как критический метод, ос-  
  
[123]  
нованный на марксистской политике, Иглтон в отличие от большинства своих американских коллег четко ставит перед собой задачу социологической эмансипации человека: "Приемлемы любой метод или теория, которые будут способствовать цели эмансипации человечества, порождения "лучших людей" через трансформацию общества" (там же, с. 211).  
На американском же горизонте, по мнению Лейча, культурные исследования сформировались под воздействием постструктуралистских концепций позднее - в 80-е годы; их сторонники "выдвинули аргумент, что не существует чисто дискурсивная, "пред- лишь или докультурная" реальность, или социоэкономическая инфраструктура: культурный дискурс конституирует основу социального существования так же, как и основу персональной личности. В свете подобной поэтики задача культурных исследований заключается в изучении всей сети культурных дискypcoв"(Leitch:1988, с. 404). Соответственно решается и взаимоотношение литературы и действительности: "Литературный дискурс не отражает социальной реальности; скорее дискурс всех видов конституирует реальность как сеть репрезентаций и повествований, которые в свою очередь порождают ощутимые эмоциональные и дидактические эффекты как в эпистемологическом, так и социополитическом регистрах" (там же).  
Перед нами все та же феноменологическая традиция в ее панъ-языковой форме, восходящей еще к структурализму, которая существование самой действительности объясняет интенциональностью языковых (под влиянием Дерриды понимаемых как письменно зафиксированных) дискурсивных практик, - традиция, не то чтобы совсем отвергающая существование независимой от осознания человека реальности, но утверждающая ее недоступность сознанию в неопосредованной культурными концепциями и конвенциями форме. Поскольку степень этой опосредованности воспринимается как поистине бесконечная величина, то весь исследовательский интерес сосредотачивается на анализе механизмов опосредования, сознательно искусственный характер и противоречивость которых делают эту реальность столь зыбкой, изменчивой и неуловимой, что вопрос о ее адекватном постижении постоянно ставится под сомнение и фактически снимается с повестки дня.  
Что же касается того, что собственно нового ввели в научный обиход культурные исследования то это несомненная переоценка эстетической значимости элитной, или канонической, литературы,  
  
[124]  
бывшей до этого главным предметом серьезных академических штудий.  
В этом отношении важно отметить два момента. Во-первых, было существенно расширено поле исследования, в которое были включены и популярная литература, и массмедиа, и субкультурные формы, - и все то, что нынче определяется как массовая культура в полном ее объеме, та эстетическая (вне зависимости от ее качества) культурная среда, которая явилась порождением технологической цивилизации XX в. Во-вторых, весь этот материал потребовал кардинальной переоценки такого понятия, как эстетическая ценность, - проблема, давно ставшая предметом внимания западноевропейских критиков, в основном теоретиков рецептивной критики. Здесь критики культуры пошли по пути решительной релятивизации эстетической ценности, доказательства ее принципиальной относительности и исторической ограниченности ее престижности, значимости, а следовательно, и влияния на весь механизм эстетических взглядов. В определенных случаях, как это пытаются доказать новейшие литературоведы, популярная песенка способна обладать большей эстетической ценностью, нежели любая пьеса Шекспира. В частности, об этом пишет Барбара Херрнстейн-Смит, подчеркивающая абсолютную условность всех литературных ценностей и оценок.  
КУЛЬТУРНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ  
Англ. CULTURAL UNCONSCIOUS. Одной из первых и довольно решительных попыток десексуализации и дебиологизации биологического индивидуального бессознательного Фрейда была концепция &&коллективного бессознательного швейцарского ученого Карла Густава Юнга; при этом "коллективность" этого бессознательного понималась им настолько широко, что это дало основание ученым, работавшим позднее в этой области, определить данное явление скорее как культурное бессознательное.  
В свое время юнгианское понимание "коллективного бессознательного" как остатков доисторического знания, которое современный человек сохраняет в виде мифов и архетипов, оказало огромное влияние на общую культурологическую мысль и даже на художественную практику: достаточно будет вспомнить такие имена, как Томас Манн и Герман Гессе. Эта теория укрепила интерес к мифу, мифологии и порождаемым ею вечным образам, к которым питала такое неизбывное пристрастие художественная литература, да и все искусство XX столетия.  
  
[125]  
Пик влияния юнгианских мифологем пришелся на 60-е годы. Затем, в 70-80-е годы интерес к данной трактовке коллективного бессознательного существенно, ослабевает, неофрейдистские концепции явно перехватывают инициативу.  
Однако само понятие коллективного бессознательного вошло в обиход разных сфер гуманитарного знания и стало насыщаться новыми представлениями и данными, не столь подчеркнуто гипотетическими, как это было в случае Юнга. Социология, антропология, история - прежде всего "история ментальностей", лингвистика, семиотика, философия, культурология, литературоведение - все она внесли свой вклад в создание особого проблемного поля, которое получало название культурного бессознательного. Именно на 80-е и 90-е годы приходится расцвет, прячем в разных науках, так называемых "культурных исследований". Само появление этого исследовательского поля было обусловлено воздействием многих факторов: и французской "Школой анналов", и теориями постструктурализма Мишеля Фуко и Жака Дерриды, идеями лингвопсихоанализа Жана Лакана и уже постмодернистских теорий Лиотара, Бодрийара и многих других. С одной стороны, предметом анализа стало воздействие на мышление и поведение людей так называемых "культурных практик", их семиотических систем и общественно-духовных институтов, обеспечивающих функционирование этих практик в обществе;  
с другой стороны, большое внимание стало уделяться бессознательным структурам повседневной жизни (&&повседнев).  
Разумеется, ни культурные практики, что бы под ними не подразумевать, ни тем более молодое, только становящееся учение о повседневе не могут исчерпать всего потенциального содержания коллективного бессознательного - крайне многоликого и весьма разнообразного явления, тесно связанного с проблематикой социальной антропологии, которая лишь последние 20-30 лет перешла от изучения обществ, условно называемых первобытными, к современному обществу, оказавшемуся при ближайшем рассмотрении столь же непонятным, если только не более диким, чем какое-нибудь племя мирных людоедов амазонских джунглей.  
Наиболее значительная страница в изучении культурного бессознательного связана с именем Мишеля Фуко. Главной целью его исследований было выявление &&исторического бессознательного различных эпох начиная с Возрождения и по XX век включительно (также &&эпистема, &&дискурсивные практики). Другая разновидность учения о культурном бессознательном - концепция "социального бессознательного" Э. Фромма,  
  
[126]  
для которого "бессознательное - это весь человек минус та его часть, которая сформирована его общественной средой". Для социологизированной неофрейдистской концепции Эриха Фромма социальное бессознательное представляет собой "вытесненные сферы, свойственные большинству членов общества" и содержащие все то, что данное "общество не может позволить своим членам довести до сознания" (цит. по: Овчаренко:1988, с. 77).  
Если попытаться дать в самом общем виде дефиницию культурного бессознательного, то его можно определить как все те элементы материальной и духовной культуры, семейных и общественных отношений, поведенческих и мыслительных стереотипов, которые не осознаются бытовым сознанием &&повседнева в философском смысле этого термина и, по определению Лапланша и Понталиса (Laplanche, Pontalis:1980), не присутствуют "в актуальном поле сознания".  
В сферу культурного бессознательного входят "обычаи", "нравы", "конвенции", "традиции", социально-духовные институты. Все эти явления могут получать и рациональные объяснения - оправдания своего существования, быть даже легитимированными в рамках принятого законодательства, но в основном они пребывают в царстве не подлежащей обсуждению подразумеваемости, если не вообще табуированной подспудности, входящей в систему неявной культуры; "это не столько те знания и взгляды, которые рационально усвоены личностью в процессе воспитания, образования и т. п. ... , сколько те, которые бессознательно ассимилируются человеком уже в силу самой его погруженности в определенный культурный мир, выступая как ... невысказанный контекст этой культуры" (Косиков:1998, с. 36).  
Для правильного понимания концепта культурного бессознательного необходимо учитывать два момента. Во-первых, совершенно естественно, что говоря о бессознательном, тем более культурном, мы все же делаем акцент на сфере сознания, т. е. невольно замыкаемся на проблемах бытования идей, поскольку в первую очередь интересуемся тем, какие идеи попадают или не попадают в сферу бессознательного. Во-вторых, следует иметь в виду, что культурное бессознательное, будучи тесно связано с миром идей, весьма многолико, разнообразно, гетерогенно и существует на разных уровнях бытования культуры, - причем на уровнях, не образующих иерархически упорядоченное целое; иными словами, культурное бессознательное - это не та пирамида привычно понимаемых культурных ценностей, которая всегда ощущается как  
  
[127]  
иерархия более или менее определяемых приоритетов, ранжированных в соответствии со своей значимостью.  
ЛЕВЫЙ ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ &&ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ  
ЛОГОЦЕНТРИЗМ  
Франц. LOGOCENTRISME. Понятие в культурологической концепции Дерриды. С точки зрения Дерриды, все законы мироздания и человеческого общества, якобы отражающие лишь желание человека во всем увидеть некую "Истину", на самом деле суть не что иное, как "Трансцендентальное Означаемое" - порождение "западной логоцентрической традиции", стремящейся во всем найти порядок и смысл, во всем отыскать первопричину или просто навязать смысл и упорядоченность всему, на что направлена мысль человека.  
Для Дерриды, как и для Ницше, на которого он часто ссылается, это стремление обнаруживает якобы присущую "западному сознанию" "силу желания" и "волю к власти". В частности, вся восходящая к гуманистам традиция работы с текстами выглядит в глазах Дерриды как порочная практика насильственного "овладения" текстом, рассмотрения его как некоей замкнутой в себе ценности, вызванного ностальгией по утерянным первоисточникам и жаждой обретения истинного смысла. Поэтому он и утверждает, что понять текст для гуманистов означало "овладеть" им, "присвоить" его, подчинив его смысловым стереотипам, господствовавшим в их сознании.  
Рассматривая человека только через призму его сознания, т. е. исключительно как идеологический феномен культуры и, даже более узко, как феномен письменной культуры, как порождение Гутенберговой цивилизации, постструктуралисты готовы уподобить самосознание личности некоторой сумме текстов в той массе текстов различного характера, которая, по их мнению, и составляет мир культуры. Весь мир в конечном счете воспринимается Дерридой как бесконечный, безграничный текст (сравните характеристику мира как "космической библиотеки" В. Лейча, или "энциклопедии" и "словаря" У. Эко).  
В этом постструктуралисты едины со структуралистами, также отстаивавшими тезис о панъязыковом характере сознания, однако осмысление этого общего постулата у наиболее видных теоретиков постструктурализма и структурализма отличается некоторыми весьма существенными нюансами. Например, Деррида, споря с Бенвенистом, слишком "прямолинейно", с точки зрения Дерриды,  
  
[128]  
связывающего логические и философские категории, сформулированные еще Аристотелем в соответствии с грамматическими категориями древнегреческого языка, - а через него и всех индоевропейских языков, - тем самым критикует "неоспоримый тезис" структурной догмы, жестко соотносившей специфику естественного языка со своеобразием национального мышления. Хрестоматийный пример: эскимосы "видят", т. е. воспринимают мир и осмысливают его иначе, чем носители английского языка. С точки зрения Дерриды проблема гораздо сложнее, чем это кажется Бенвенисту. Ибо для того, чтобы категории языка стали "категориями мысли", они должны быть "сначала" осмыслены, отрефлексированы как категории языка: "Знание того, что является категорией  
- что является языком, теорией языка как системы, наукой о языке в целом и так далее - было бы невозможно без возникновения четкого понятия категории вообще, понятия, главной задачей которого как раз и было проблематизировать эту простую оппозицию двух предполагаемых сущностей, таких как язык и мысль" (Derrida:1980, с. 92). К тому же количество категорий древнегреческого языка значительно превосходит те десять, которые выдвигались Аристотелем в качестве логико-философских. Таким образом, заключает Деррида, исходя только из "грамматического строя" древнегреческого языка нельзя решить вопрос, почему были выбраны именно эти категории, а не другие, в результате чего нарушается структуралистский тезис о полном соответствии законов грамматики, мышления и мира.  
МАРГИНАЛЬНОСТЬ  
Франц. MAROINALISME, англ. MARGINALISM. В буквальном смысле слова - периферийность, "пограничность" какого-либо (политического, нравственного, духовного, мыслительного, религиозного и проч.) явления социальной жизнедеятельности человека по отношению к доминирующей тенденции своего времени или общепринятой философской или этической традиции. Одними из первых последовательных маргиналов культурной жизни Европы считаются киники, которые, начиная с Антисфена, сознательно противопоставляли себя философской и этической традициям своей эпохи с ее мыслительными и поведенческими стереотипами. В определенном смысле &&постструктурализм и &&постмодернизм могут быть охарактеризованы как проявление феномена маргинализма - специфического фактора именно "модернистско-современного" модуса мышления, скорее даже мироощущения, творческой интеллигенции XX в. Характерная  
  
[129]  
для нее позиция нравственного протеста и неприятия окружающего мира, позиция "всеобщей контестации", "духовного изгойничества" и стала отличительной чертой именно модернистского художника, в свою очередь получив специфическую трактовку в постмодернизме.  
Начиная с постструктурализма, маргинальность превратилась в уже осознанную теоретическую рефлексию, приобретя статус "центральной идеи" - выразительницы духа своего времени. Причем следует иметь в виду, что маргинализм как сознательная установка на "периферийность" по отношению к обществу в целом и его социальным и этическим ценностям, т. е. и по отношению к его морали, всегда порождала пристальный интерес к "пограничной нравственности".  
Феномен де Сада был заново осмыслен в постструктуралистской мысли, получив своеобразное "теоретическое оправдание". Проблема не исчерпывается имморализмом; ее суть в том, что Томас Манн в "Волшебной горе" устами Сеттембрини определил как placet experiri - жажду эксперимента, искус любопытства и познания, часто любой ценой и в любой ранее считавшейся запретной, табуированной области.  
Артистически богемный маргинализм всегда привлекал внимание теоретиков искусства, но особую актуальность он приобрел для философов, эстетиков и литературоведов структуралистской и постструктуралистской ориентации. Здесь "инаковость", "другость" и "чуждость" художников миру обыденному с его эстетическими стандартами и социальными и этическими нормами стала приобретать экзистенциальный характер, превратившись практически в почти обязательный императив: "истинный художник" по самому своему положению неизбежно оказывается в роли бунтаря-маргинала, поскольку всегда оспаривает общепринятые представления и мыслительные стереотипы своего времени.  
М. Фуко отождествил проблему "подрывного эстетического сознания" художника-маргинала, основанного на "работе бессознательного", с проблемой &&безумия. Именно отношением к безумию французский ученый поверяет смысл человеческого существования, уровень цивилизованности человека, способность его к самопознанию и, тем самым, к познанию и пониманию своего места в культуре, к овладению господствующими структурами языка и, соответственно, к власти. Иначе говоря, отношение человека к "безумцу" вне и внутри себя служит для Фуко мерой человеческой гуманности и уровнем его зрелости. И в этом плане вся история человечества выглядит у него как история безумия, поскольку  
  
[130]  
Фуко пытался выявить в ней то, что исключает разум: безумие, случайность, феномен исторической непоследовательности - все то, что свидетельствует о существовании "инаковости", "другости" в человеке. Как и все постструктуралисты, он видел в художественной литературе наиболее яркое и последовательное проявление этой "инаковости", которой лишены тексты любого другого характера (философского, юридического и проч.). Естественно, на первый план при таком подходе выходила литература, нарушающая ("подрывающая") узаконенные формы дискурса своим маркированным от них отличием, т. е. та литературная традиция, которая представлена именами де Сада, Нерваля, Ницше. "Фактически, - пишет американский критик В. Лейч, - внимание Фуко всегда привлекали слабые и угнетаемые социальные изгои - безумец, пациент, преступник, извращенец, - которые систематически подвергались исключению из общества" (Leitch:1983,c. 154).  
Проблема безумия в данном аспекте занимала далеко не только одного Фуко; это общее-место всего современного западного "философствования о человеке", получившего особое распространение в рамках постструктурализма и постмодернизма. Практически для всех теоретиков этого направления было важно понятие &&Другого в человеке или его собственной по отношению к себе "инаковости" - того не раскрытого в себе "другого", "присутствие" которого в человеке, в его бессознательном и делает его нетождественным самому себе. При этом тайный, "бессознательный" характер этого другого ставит его на грань или, чаще всего, за пределы нормы - психической, социальной, нравственной, и тем самым дает основания рассматривать его как безумного.  
В любом случае при общей теоретической подозрительности по отношению к норме, официально закрепленной в обществе либо государственными законами, либо неофициально устанавливаемыми правилами нравственности, санкционируемые состоянием безумия отклонения от нормы часто воспринимаются как гарант свободы человека от жесткой детерминированности господствующими структурами властных отношений. Так, Ж. Лакан утверждал, что бытие человека невозможно понять без его соотнесения с безумием, как и не может быть человека без элемента безумия внутри себя. Еще дальше тему неизбежности безумия развили Ж. Делез и Ф. Гваттари с их дифирамбами в честь шизофрении и шизофреника, привилегированное положение которого якобы  
  
[131]  
обеспечивает ему доступ к "фрагментарным истинам" (&&шизофренический дискурс).  
Если Делез и Гваттари противопоставляли "больной цивилизации" капиталистического общества творчество "подлинного" художника, приобретающего в своем неприятии общества черты социального извращенца, то точно также и Фуко противопоставляет любым властным структурам деятельность "социально отверженных" маргиналов: безумцев, больных, преступников и, прежде всего, художников и мыслителей типа де Сада, Гельдерлина, Ницше, Арто, Батая и Русселя. С этим связана и высказанная им в интервью 1977 г. мечта об "идеальном интеллектуале", который, являясь аутсайдером по отношению к современной ему &&эпистеме, осуществляет ее деконструкцию, указывая на слабые места, изъяны общепринятой аргументации, призванной укрепить власть господствующих авторитетов: "Я мечтаю об интеллектуале, который ниспровергает свидетельства и универсалии, замечает и выявляет в инерции и притязаниях современности слабые места, провалы и натяжки ее аргументации" (цит. по: Leitch:1983, с. 14).  
МЕТАРАССКАЗ  
Франц. METARECIT, англ. METANARRATIVE. Термин &&постмодернизма, введен французским исследователем Ж.-Ф. Лиотаром в книге "Постмодернистский удел", 1979 (Lyotard:1979). Одно из ключевых понятий постмодернизма: "если все упростить до предела, то под "постмодернизмом" понимается недоверие к метарассказам" (Lyotard:1979, с. 7). Этим термином и его производными ("метарассказ", "метаповествование", "метаистория", "метадискурс") Лиотар обозначает все те "объяснительные системы", которые, по его мнению, организуют буржуазное общество и служат для него средством самооправдания; религию, историю, науку, психологию, искусство (иначе говоря, любое "знание").  
Переработав некоторые концепции М. Фуко и Ю. Хабермаса о "легитимации", т. е. оправдании и узаконивании "знания", Лиотар рассматривает любую форму вербальной организации этого знания как специальный тип дискурса-повествования. Эта литературно понимаемая философия имела целью придание законченности "знанию", что якобы и порождало повествовательно организованные философские "рассказы" и "истории", задачей которых было сформулировать свой "метадискурс" о "знании". Основными организующими принципами философской мысли Нового времени Лиотар называет "великие истории", т. е. главные идеи че-  
  
[132]  
ловечества: гегелевскую диалектику духа, эмансипацию личности, идею прогресса, просветительское представление о знании как о средстве установления всеобщего счастья и т. д.  
Для Лиотара "век постмодерна" в целом характеризуется эрозией веры в "великие метаповествования", в "метарассказы", легитимирующие, объединяющие и "тотализирующие" представления о современности. Сегодня, утверждает Лиотар, "мы являемся свидетелями раздробления", расщепления "великих историй" и появления множества более простых, мелких, локальных "историй-рассказов"; смысл этих "крайне парадоксальных" по своей природе повествований - не узаконить знание, а "драматизировать наше понимание кризиса" (там же, с. 95) и прежде всего кризиса детерминизма, который сохранился только в виде "маленьких островков" в мире всеобщей нестабильности, когда все внимание концентрируется на "единичных фактах", "несоизмеримых величинах" и "локальных" процессах. Даже концепция конвенционализма, основанная на договоренности большинства, на общем согласии относительно чего-либо, в принципе оказывается неприемлемой для эпистемы постмодерна:  
"консенсус стал устаревшей и подозрительной ценностью" (там же, с. 100).  
Доведенная до своего логического предела, доктрина разногласия ради разногласия приводит к тому, что любое общепринятое мнение или концепция рассматриваются как подстерегающая современного человека на каждом шагу опасность поглощения его сознания очередной "системой ценностей", системой метарассказа. В результате господствующим признаком культуры "эры постмодерна" объявляется эклектизм: "Эклектизм, - пишет Лиотар, - является нулевой степенью общей культуры: по радио слушают реггей, в кино смотрят вестерн, на ленч идут в закусочную Макдоналда, на обед - в ресторан с местной кухней, употребляют парижские духи в Токио и носят одежду в стиле ретро в Гонконге... становясь китчем, искусство способствует неразборчивости вкуса меценатов. Художники, владельцы картинных галерей, критика и публика стекаются туда, где "что-то происходит". Однако истинная реальность этого "что-то происходит" - это реальность денег: при отсутствии эстетических критериев оказывается возможным и полезным определять ценность произведений искусства по той прибыли, которую они дают. Подобная реальность примиряет все, даже самые противоречивые тенденции, при условии, что эти тенденции и потребности обладают покупательной cnocoбностью"(Lyotard:1983, с. 334-335).  
  
[133]  
Важную, если не ведущую роль в поддержке этого познавательного эклектизма играют средства массовой информации, поскольку они, пропагандируя гедонистическое отношение к жизни, закрепляют состояние бездумного потребительского отношения к искусству. В этих условиях для "серьезного художника" якобы возможна лишь одна перспектива - воображаемая деконструкция "политики языковых игр", позволяющая понять "фиктивный характер" языкового сознания. Таким образом, здесь четко прослеживается постструктуралистское представление о языке как об инструменте для выявления своего собственного "децентрированного характера", для выявления отсутствия организующего центра в любом повествовании.  
Этим, по Лиотару, и определяется специфика искусства постмодерна: оно "выдвигает на передний план непредставимое, неизобразимое в самом изображении... Оно не хочет утешаться прекрасными формами, консенсусом вкуса. Оно ищет новые способы изображения, но не с целью получить от них эстетическое наслаждение, а чтобы с еще большей остротой передать ощущение того, что нельзя представить. Постмодернистский писатель или художник находится в положении философа: текст, который он пишет, произведение, которое он создает, в принципе не подчиняются заранее установленным правилам, им нельзя вынести окончательный приговор, применяя к ним общеизвестные критерии оценки. Эти правила и категории и суть предмет поисков, которые ведет само произведение искусства. Художник и писатель, следовательно, работают без правил, их цель и состоит в том, чтобы сформулировать правила того, что еще только должно быть сделано. Этим и объясняется тот факт, что произведение и текст обладают характером события, а также и то, что для своего автора они либо всегда появляются слишком поздно, либо же их воплощение в готовое произведение, их реализация всегда начинается слишком рано (что, собственно, одно и то же)" (там же, с. 240-341).  
Концепция Лиотара получила широкое распространение среди теоретиков постмодернизма, самым влиятельным среди которых является американец И. Хассан; именно под его влиянием мета-рассказ занял место неоспоримого догмата постмодернистской теории последних лет. Голландский критик Т. Д'ан на основе концепции метарассказа пытается разграничить художественные течения модернизма и постмодернизма: "постмодернизм творчески деконструирует опору модернизма на унифицирующий потенциал рудиментарных метаповествонаний. Поэтому на уровне формы постмодернизм вместо однолинейного функционализма модер-  
  
[134]  
низма прибегает к дискретности и эклектичности" (D'haen:1986, с. 219).  
Под "однолинейным функционализмом модернизма" критик понимает стремление модернистов создать самодостаточный, автономный мир произведения искусства, искусственная и сознательная упорядоченность которого должна была противостоять миру реальности, воспринимаемому как царство хаоса и краха традиционных ценностей: "модернизм в значительной степени обосновывался авторитетом метаповествований с целью обрести утешение перед лицом того, как ему казалось, разверзшегося хаоса нигилизма, который был порожден политическими, социальными и экономическими обстоятельствами" (там же, с. 213).  
В качестве "симптоматического примера" подобного подхода, т. е. поисков унифицирующего метаповествования Д'ан называет "Бесплодную землю" (1922) Т. С. Элиота, характеризуя ее как "диагноз хаоса после первой мировой войны" и в то же время как стремление к обретению "альтернативы этому хаосу", которую находит в обращении к авторитету религии и истории. Именно они кладутся автором в основу его "мифологического метода", с помощью которого он пытается обрести ощущение единства и целостности. В своих поздних произведениях и теоретических эссе Элиот, по Д'ану, обращался к более секуляризованным и политическим формам авторитета, стремясь найти утраченную цельность восприятия мира и времени ("нерасщепленную чувствительность") в единстве содержания, стиля и структуры произведения искусства. Идея искусства как защиты от жизни была канонизирована в теории англо-американской новой критики, рассматривавшей искусство как гарант "человечности" и "гуманистических ценностей".  
Ту же мифологему метаповествования Д'ан находит в попытках Э. Паунда опереться на традиции мировой классической литературы (не только западной, но и восточной), У. Фолкнера - на мифологизированную интерпретацию истории американского Юга, Э. Хемингуэя - на природные мифы и кодексы чести и мужества, а также в общем для многих модернистов стремлении опереться на "поток сознания" как один из организующих принципов произведений искусства, - стремлении, предполагающем веру в возможность целостного характера персонажа в литературе.  
В противоположность модернистам постмодернисты отвергают "все метаповествования, все системы объяснения мира", т. е. "все системы, которые человек традиционно применял для осмысления своего положения в мире" (D'haen:1986, с. 229). Для  
  
[135]  
"фрагментарного опыта" реальностью обладают только прерывистость и эклектизм, а любое разумное обоснование исторического, мифологического и психологического плана заведомо ложно и искусственно, произвольно и просто лживо. Как пишет американский писатель Д. Бартелм в рассказе "Смотри на луну", "фрагменты - это единственная форма, которой я доверяю" (Barthelme:1968, с. 160).  
Если постмодернисты и прибегают к метаповествованиям, то только в форме пародии, чтобы доказать их бессилие и бессмысленность. Р. Браутиган в "Ловле форели в Америке" (1970) пародирует хемингуэйевский миф о благотворности возврата человека к девственной природе, а Т. Макгвейн в "92° в тени" (1967) - хемингуэйевский кодекс чести и мужества. Точно так же Т. Пинчон в романе "V" (1963), хотя и косвенно, пародирует веру Фолкнера (имеется в виду прежде всего роман "Авессалом, Авессалом!") в возможность восстановления истинного смысла истории.  
Несколько иную, по сравнению с Лиотаром, трактовку понятия метарассказ дает влиятельный американский литературовед Ф. Джеймсон, применяющий для его обозначения термины "великое повествование", "доминантный код", "доминантное повествование". Он развивает мысль Лиотара, утверждая, что "повествование" - не столько литературная форма или структура, сколько "эпистемологическая категория". Подобно кантовским категориям времени и пространства, она может быть понята не как черта нашего эмпирического восприятия, а как одна из абстрактных (или "пустых") координат, внутри которых мы познаем мир, как "бессодержательная форма", налагаемая спецификой нашего восприятия на неоформленный, "сырой поток реальности". Даже представители естественных наук, например физики, "рассказывают истории" о ядерных частицах. При этом все, что репрезентирует себя как существующее за пределами какой-либо истории (структуры, формы, категории), может быть освоено сознанием только посредством повествовательной фикции, вымысла.  
Иными словами, мир доступен и открывается человеку лишь в виде историй, рассказов о нем. Любое повествование всегда требует интерпретации (как его автором, так и реципиентом), и в силу этого оно не только представляет, но и воспроизводит, а также перевоссоздает реальность в восприятии человека, т. е. "творит реальность". В своем качестве повествования оно одновременно утверждает "независимость" от этой же реальности. Повествова-  
  
[136]  
ние в такой же степени открывает и истолковывает мир, как и скрывает и искажает его. В этом якобы проявляется специфическая функция повествования как формы "повествовательного знания" - оно служит для реализации "коллективного сознания", направленного на подавление исторически возникающих социальных противоречий. Но поскольку эта функция, как правило, не осознается, Джеймсон называет ее "политическим бессознательным".  
В отличие от Лиотара американский исследователь считает, что метарассказ (или "доминантные коды") не исчезают бесследно, а продолжают влиять на сознание людей, существуя в рассеянном, дисперсном виде всюду присущей, но невидимой "власти господствующей идеологии". В результате индивид не осознает своей "идеологической обоснованности", что характерно прежде всего для писателя, имеющего дело с таким "культурно опосредственным артефактом", как литературный текст, который в свою очередь представляет собой "социально символический акт" (Jameson:1981, с. 20). Выявить этот "доминантный код", специфический для мироощущения каждого писателя, и является целью "симптоматического анализа", который Джеймсон предложил в своей известной книге "Политическое бессознательное: Повествование как социально-символический акт" " (1981).  
Также &&нарратив.  
МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ДИСКУРС  
Франц. DISCOURS METAPHISIQUE. Выявляя во всех формах духовной деятельности человека признаки "скрытой, но вездесущей" (cachee mais omnipresente) метафизики, постструктуралисты выступают прежде всего как критики "метафизического дискурса". На этом основании современные западные классификаторы философских направлений относят постструктурализм к общему течению "критики языка" (la critique du langage), в котором соединяются традиции, ведущие свою родословную от Г. Фреге (Л. Витгенштейн, Р. Карнап, Дж. Остин, У. В. Куайн), с одной стороны, и от Ф. Ницше и М. Хайдеггера (М. Фуко, Ж. Деррида) - с другой. Если классическая философия в основном занималась проблемой познания, т. е. отношениями между мышлением и вещественным миром, то практически вся западная новейшая философия переживает своеобразный поворот к языку (a linguistic turn), поставив в центр внимания проблему языка, и поэтому вопросы познания и смысла приобретают у них чисто языковой ха-  
  
[137]  
рактер. В результате и критика метафизики принимает форму критики ее дискурса или дискурсивных практик, как у Фуко.  
Так, для Фуко знание не может быть нейтральным или объективным, поскольку всегда является продуктом властных отношений. Вслед за Фуко постструктуралисты видят в современном обществе прежде всего борьбу за "власть интерпретации" различных идеологических систем. При этом "господствующие идеологии", завладевая индустрией культуры, иными словами, средствами массовой информации, навязывают индивидам свой язык, т. е., по представлениям постструктуралистов, отождествляющих мышление с языком, навязывают сам образ мышления, отвечающий потребностям этих идеологий. Тем самым господствующие идеологии якобы существенно ограничивают способность индивидуумов осознавать свой жизненный опыт, свое материальное бытие. Современная индустрия культуры, утверждают постструктуралисты, отказывая индивиду в адекватном средстве для организации его собственного жизненного опыта, тем самым лишает его необходимого языка для понимания (в терминах постструктуралистов - "интерпретации") как самого себя, так и окружающего мира.  
Таким образом, язык рассматривается не просто как средство познания, но и как инструмент социальной коммуникации, манипулирование которым господствующей идеологией касается не только языка наук (так называемых научных дискурсов каждой дисциплины), но главным образом проявляется в "деградации языка" повседневности, служа признаком извращения человеческих отношений, симптомом "отношений господства и подавления". При этом ведущие представители постструктурализма (такие, как Деррида и Фуко), продолжая традиции Франкфуртской школы Kulturkritik, воспринимают критику языка как критику культуры и цивилизации.  
МУТОПИЯ  
Англ. MUTOPIA (от лат. mutare - менять, и древнегреч. топоs - место). Термин, введенный американо-венгерским ученым Иштваном Чичери-Ронай. Под влиянием идей Ж. Делеза и Ф. Гваттари о состоянии современного общества как о своего рода сообществе вечных кочевников-номадов как в сфере мысли, так и в чисто физическом отношении (учитывая фактор повышенной мобильности современного населения), а также философско-религиозных концепций дзен ученый постулирует в качестве характеристики нынешнего общества свойство постоянной изменчивости-мутабельности (mutability) и утверждает: "Приходит Тао,  
  
[138]  
уходит Разум. Чтобы жить в этом вечном потоке, Дзен требует му - "незадавания вопросов", ибо вопрос неизменно направлен на сохранение несохраняемого... Как нам назвать нашу культуру, пытающуюся совладать с этим потоком исторической сансары? Назовем ее мутопия" (Csicsery-Ronay:1997, § 2). По мнению ученого, мутопия как специфическое умонастроение современного западного сознания пришла на смену утопическому модусу мышления, характерному для рационально-оптимистической настроенности, порожденной успехами технической цивилизации в 60-е - начале 70-х годов: в эту эпоху "утопическое письмо стало гораздо более самосознательным и самовопрошающим, чем когда-либо оно было со времен Мора. Утопические темы породили ренессанс научной фантастики; традиция дистопии, которая господствовала в западной социальной фантастике в течение полувека, теперь уступила место моральным фантазиям, подхватившим дистопическую критику и попытавшимся создать картины решительного социального прогресса, картины, которые не были ни наивными, ни циничными" (там же, § 23).  
Со второй половины 70-х годов интеллектуальный климат в США, считает Чичери-Ронай, резко изменился: в условиях все ускоряющейся изменчивости и мобильности постмодернистской культуры пришла "идеология киборгов". Автор этого выражения Донна Харауэй написала влиятельное исследование ""Манифест для киборгов", обезьяноподобных, киборгов и женщин: Новое изобретение природы" (Haraway: 1991), где она утверждает, что "дуалистические категории гуманистического морально-политического анализа быстро становятся безнадежно устаревшими" (там же, с. 151). С точки зрения Чичери-Ронай, "идеология киборгов", выражающая этот процесс сращивания человека в своем быту с современной "хайтек", оказалась наиболее подходящей мифологией для тех поколений, которые стали свидетелями "коллапса не только ложных воздушных замков идеологий западной традиции, но и вообще всякого воспоминания о моральном превосходстве, которое она некогда давала своими представлениями о равенстве и эмпирическом суждении" (Csicsery-Ronay:1997, § 38). В результате сформировался специфический модус жизни, отмеченный безудержной погоней за новшествами преимущественно техногенной цивилизации и полной потерей нравственных ориентиров: "В течение последних десяти лет мы живем в состоянии экстатического прославления Мутопии, оргии инициации. Средства массовой коммуникации, естественно, склонны торжествовать, поскольку они явно являются теми, кто получает от этого  
  
[139]  
главную выгоду" (там же, § 41). Основным следствием подобного умонастроения является, как считает ученый, желание избежать истории и связанного с ней комплекса ощущений и представлений традиционной культуры: чувства ответственности, эмоционально-семейных связей, национального самоопределения, всей традиционной системы авторитетов.  
НАЛИЧИЕ  
Франц. PRESENCE. Один из ключевых терминов понятийного аппарата Дерриды, который критикует учение о "смысле бытия вообще как наличия со всеми подопределениями, которые зависят от этой общей формы и которые организуют в ней свою систему и свою историческую связь (наличие вещи взгляду на нее как eidos, наличие как субстанция/сущность/существование (ousia), временное наличие как точка (stigme) данного мгновения или момента (nun), наличие cogito самому себе, своему сознанию, своей субъективности, соналичие другого и себя, интерсубъективность как интенциональный феномен эго)" (Derrida:1967a, с. 23). Утверждение Дерриды о "ложности" этого учения может быть представлено как продолжение и углубление критики Хайдеггером основных постулатов Гуссерля, и в то же время, повторим, осмысление собственной позиции Дерриды было бы вряд ли возможным без и вне проблематики, разработанной Гуссерлем.  
Еще для раннего Гуссерля была характерна критика "натуралистического объективизма" (хотя в то же время он выступал и против скептического релятивизма), которому он противопоставлял призыв вернуться "к самим предметам", как якобы обладающим "открытым", "самообнаруживающимся бытием". При этом он ориентировался на традицию картезианства с его тезисом об очевидности самопознания и, что более важно, самосознания. В этой связи и лозунг "к самим предметам" предполагал "возврат" сознания к "изначальному опыту" (что абсолютно немыслимо и неприемлемо для Дерриды), получаемому в результате операции "феноменологической редукции", или "эпохе", которая должна исключать все нерефлексивные суждения о бытии, т. е. отвергать "эмпирическое созерцание", расчищая, тем самым, путь к "созерцанию эйдетическому", способному постичь идеальные сущности предметного мира вещей, мира явлений, или феноменов.  
Впоследствии Гуссерль попытался переформулировать принцип "самоочевидности сознания" как смыслополагание интенциональной жизни сознания, передав способность наполнять смыслом эмпирический и психологический опыт людей трансцендентально -  
  
[140]  
му субъекту как якобы обладающему обобщенным, интерсубъективным знанием общезначимых истин, т. е. фактически обладающему "трансцендентальным сознанием".  
Именно этот момент гуссерлианской философии и стал главным предметом критики Дерриды, отвергающего как постулат об "имманентной данности" (в терминах французского ученого - "презентности-наличности") бытия сознанию, так и принцип однозначного конституирования и преобразования "жизненного мира" (т. е. "универсального поля различных форм практик", по Гуссерлю) в мир "истинный", как бы туманно и неопределенно ни формулировал его немецкий философ.  
Если Гуссерль для Дерриды до известной степени воплощает то современное состояние традиционной европейской философии, которое очертило круг вопросов, ставших для Дерриды предметом критического анализа, то отношения Дерриды с Хайдеггером гораздо сложнее. Хайдеггер в значительной мере создал методологические предпосылки дерридеанского анализа. И это связано прежде всего с его критикой "метафизического способа мышления", который он пытался переосмыслить. Отрицательное отношение Дерриды к "презентности-наличности" как основе метафизического мировосприятия генетически соотносится с критикой Хайдеггером традиционного европейского понимания мышления как "видения", а бытия - как постоянно присутствующего перед "мысленным взором", т. е. в трактовке Дерриды как "наличного".  
Хайдеггер последовательно выступал против абсолютизации в понимании бытия временного момента его "настоящего бытования", его "вечного присутствия", что несомненно предопределило и позицию Дерриды в этом вопросе. Однако, если попытка Хайдеггера осуществить деструкцию европейской философской традиции как "метафизической" (см. об этом у П. П. Гайденко: Гайденко:1963) встретила у Дерриды полное сочувствие и понимание, то другая сторона деятельности немецкого философа - его стремление найти путь к "истине бытия" - совершенно не совпала с глобальной мировоззренческой установкой Дерриды на релятивистский скептицизм. И именно в этом плане и наметилось их основное расхождение, обусловившее упреки в непоследовательности и незавершенности "деструкции метафизики", предъявленные Дерридой Хайдеггеру. За этим стремлением немецкого ученого во всем увидеть "истину" теоретик постструктурализма как раз и усматривает рецидив метафизического подхода.  
К этому можно добавить, что интенциональность, столь важная для Гуссерля и Хайдеггера, была переосмыслена Дерридой в  
  
[141]  
типично постструктуралистском духе как "желание", иными словами, как подчеркнуто бессознательная, стихийная и в конечном счете иррациональная сила.  
Несомненно, что критика Дерридой понятия наличия связана с его гносеологическим нигилизмом, с отрицанием любых критериев истины, в том числе и такого феноменологического критерия, как "очевидность".  
НАРРАТАТОР  
Франц. NARRATAIRE, англ. NARRATEE. Термин &&нарратологии, означающий одну из &&повествовательных инстанций внутритекстовой коммуникации; разновидность внутреннего адресата, явного или подразумеваемого собеседника, к которому обращена речь рассказчика-нарратора (&&нарратор); слушателя обращенного к нему рассказа, воспринимателя информации, сообщаемой повествователем.  
Впервые был введен Дж. Принсом в 1971 г. (Prince: 1973b) и получил дальнейшую разработку в трудах Ж. Женетта (Genette:1983). Ж. Жоста (Jost:1977), Ф.Дюбуа (Dubois.1977), Я. Линтвельта (Lintvelt:198l), С. Чэтмана (Chatman:1978), М.-Л. Рьян (Ryan:198l) и др. Теоретические предпосылки необходимости введения этой повествовательной инстанции были детально обоснованы М. М. Бахтиным в 1952-53 гг. в ст. "Проблема речевых жанров" (Бахтин: 1979), где подчеркивалась активная роль "другого", "слушающего" в любом "высказывании", в том числе и в художественном произведении (вторичные речевые жанры). Для Бахтина как убежденного сторонника принципиальной диалогичности литературы роль других, для которых строится высказывание, исключительно велика и заранее во многом предопределяет его форму, наполняя высказывание "диалогическими обертонами". Цель введения данной повествовательной инстанции заключается в разделении уровней внутритекстовой коммуникации, в точной конкретизации каждого акта коммуникативного (речевого, письменного) общения.  
В отличие от Бахтина западные теоретики в основном придерживаются той точки зрения, что наррататор целиком обусловлен рассказчиком, его способом ведения рассказа, риторическим построением повествования и немыслим вне отношения "рассказчик-слушатель", поэтому и степень индивидуальности наррататора предопределяется силой индивидуальности повествователя.  
Как и большинство внутритекстовых повествовательных инстанций, наррататор является переменной и трансформирующейся  
  
[142]  
величиной, способной в зависимости от техники повествования (от первого или третьего лица, сказового, диалогического, эпистолярного, объективно-описательного, лирически-экспрессивного, побудительно-риторического и т. п.) приобретать различную форму и степень повествовательной активности. Наррататор может предстать в виде самостоятельного персонажа, как в случае "рамочного" способа повествования, когда рассказчик, выступая в роли персонажа, сообщает какую-либо историю своему слушателю-наррататору, также воплощенному в действующее лицо ("Тысяча и одна ночь", где Шахразада рассказывает сказки калифу). При этом он может быть пассивным слушателем, как халиф в "Тысяче и одной ночи", д-р Шпильфогель в "Жалобе Портного" Ф. Рота, или, наоборот, играть важную роль в событиях ("Изменение" М. Бютора, "Опасные связи" Ш. де Лакло), или вообще быть лишенным статуса персонажа (молчаливый и безымянный слушатель рассказа Кламанса в "Падении" Камю); таков и читатель, к которому обращается Т. Манн в "Докторе Фаустусе", А. С. Пушкин в "Евгении Онегине". Здесь функция наррататора практически трансформируется в функцию &&эксплицитного читателя.  
Особый вид наррататора возникает при обращении рассказчика к самому себе ("Изменение" М. Бютора, "Драма" Ф. Соллерса), порождая форму, часто встречающуюся в дневниковых жанрах, драматических монологах, "самооткровениях" внутреннего монолога и т. п. Дж. Принс вводит также понятие наррататора "в нулевой степени", знающего только денотации, но не коннотации слов рассказчика-нарратора, и "несостоятельного читателя", который не понимает целиком и полностью смысл рассказа и не разделяет намерения автора; таким образом, речь идет о наррататорах, проявляющих недостаточную коммуникативную компетентность и тем самым вызывающих у реального читателя необходимость иронической корректировки их интерпретации.  
Необходимо теоретическое разграничение наррататора и &&имплицитного читателя, наиболее отчетливо проявляющееся в произведениях с явно дидактическим началом, например, в романах просветительского реализма или политических романах. Классическим образцом использования разных типов наррататоров может служить роман Чернышевского "Что делать?" с его, на первый взгляд, "избыточным" количеством адресатов: "проницательный читатель", "читательница", "простой читатель", "добрейшая публика", просто "публика", "всякий читатель". Такое количество "читателей", выполняющих роль различ-  
  
[143]  
ных наррататоров, четко показывает, где пролегает грань между собеседниками рассказчика и имплицитным читателем, призванным определить свою позицию по отношению к взглядам всех наррататоров и синтезировать в единое концептуальное целое внутренний мир романа (его образно-событийную и идеологическую основу).  
Наррататор не всегда легко выделяется, как в романе Чернышевского. Очень часто его присутствие не ощущается явно, он переходит в скрытую, имплицитную форму. С. Чэтман считает, что любой отрывок текста, не представляющий собой диалога или простого пересказа событий, но что-то объясняющий, косвенно апеллирует к адресату и воссоздает инстанцию наррататора, так как любой объясняющий пассаж предполагает и объясняющего, и того, кому объясняют.  
Наибольшую сложность представляет проблема выделения наррататора в случае "имперсонального повествования", когда сам рассказчик обладает "нулевой степенью индивидуальности". (Например, при "всезнающем повествовании" от третьего лица классического, романа XIX в. или в "анонимном повествовательном голосе" некоторых романов XX в., в частности Г. Джеймса и Э. Хемингуэя, не прибегавших к технике "авторского всеведения"). Подобное повествование с лингвистической точки зрения является актом "имперсонализации", т. е. перевоплощения, посредством которого реальные речевые субъекты (автор и читатель) делегируют ответственность за речевые акты (за их порождение и степень адекватности их восприятия) своим заменителям в тексте - &&нарратору и наррататору.  
Дальнейшее развитие теории нарратологии привело к последующей детализации внутритекстовой коммуникации и выделению в ней двух перспектив: диегезиса (дискурсивного аспекта повествования) и мимесиса (его визуального аспекта, "зрительной информации"). Таким образом, помимо говорящего и слушающего была введена коммуникативная пара "фокализатор" - "имплицитный зритель", ответственный за организацию и восприятие визуальной перспективы художественных произведений.  
НАРРАТИВ  
Англ. NARRATIVE. Проблема взаимоотношения между рассказом-нарративом и жизнью, рассматриваемая как выявление специфически нарративных способов осмысления мира и, более того, как особая форма существования человека, как присущий только  
  
[144]  
ему модус бытия, в последнее время стал предметом повышенного научного интереса в самых различных дисциплинах. Особую роль сыграло в этом литературоведение, которое на основе последних достижений лингвистики стало воспринимать сферу литературы как специфическое средство для создания моделей "экспериментального освоения мира", моделей, представляемых в качестве примера для "руководства действиями". Среди наиболее известных работ данного плана можно назвать "На краю дискурса" Б. Херрнстейн-Смит (Herrnstein-Smith:1978), "Формы жизни: Характер и воображение в романе" М. Прайса (Price:1983), "Чтение ради сюжета: Цель и смысл в нарративе" П. Брукса (В rooks:1984), книгу Ф. Джеймсона "Политическое бессознательное: Нарратив как социальной символический акт" (Jameson:198l).  
Ту же проблематику, хотя несколько в ином аспекте, разрабатывают философ и теоретик литературы П. Рикер ("Время и рассказ", Ricoeur:1983-1985) и историк X. Уайт ("Метаистория: Историческое воображение в XIX столетии", White:1973). Первый пытается доказать, что наше представление об историческом времени зависит от тех нарративных структур, которые мы налагаем на наш опыт, а второй утверждает, что историки, рассказывая о прошлом, до известной степени заняты нахождением сюжета, который смог бы упорядочить описываемые ими события в осмысленно связной последовательности.  
Особый интерес вызывают работы современных психологов, представителей так называемого "социологического конструктивизма", которые для обоснования своей теории личности, или, как они предпочитают ее называть, "идентичности", обращаются к концепции текстуальности мышления, постулируя принципы самоорганизации сознания человека и специфику его личностного самополагания по законам художественного текста. Например, под редакцией Т. Г. Сарбина был выпущен сборник "Нарративная психология: Рассказовая природа человеческого поведения" (Sarbin:1986), где его перу принадлежит статья "Нарратология как корневая метафора в психологии".  
Дж. Брунер в книге "Актуальные сознания, возможные миры" (Вrипеr:198б) различает нарративный модус самоосмысления и самопонимания и более абстрактный научный модус, который он называет "парадигматическим". Последний лучше всего приспособлен для теоретически абстрактного самопонимания индивида; он основан на принципах, абстрагирующих конкретику индивидуального опыта от непосредственного жизненного контек-  
  
[145]  
ста. Иными словами, парадигматический модус способен обобщить лишь общечеловеческий, а не конкретно индивидуальный опыт, в то время как "нарративное понимание" несет на себе всю тяжесть жизненного контекста и поэтому является лучшим средством ("медиумом") для передачи человеческого опыта и связанных с ним противоречий. Согласно Брунеру, воплощение опыта в форме истории, рассказа позволяет осмыслить его в интерперсональной, межличностной сфере, поскольку форма нарратива, выработанная в ходе развития культуры, уже сама по себе предполагает исторически опосредованный опыт межличностных отношений.  
Американские психологи Б. Слугоский и Дж. Гинзбург, предлагая свой вариант решения "парадокса персональной идентичности - того факта, что в любой момент мы являемся одним и тем же лицом, и в то же время в чем-то отличным от того, каким мы когда-то были" (Texts of identity: 1989, с. 36), основывают его на переосмыслении концепции Э. Эриксона в духе дискурсивно-нарративных представлений. Эриксон, представитель эго-психологии, выдвинул теорию так называемой "психосоциальной идентичности" как субъективно переживаемого "чувства непрерывной самотождественности", основывающейся на принятии личностью целостного образа своего Я в его неразрывном единстве со всеми своими социальными связями. Изменение последних вызывает необходимость трансформации прежней идентичности, что на психическом уровне проводит к утрате, потере себя, проявляющейся в тяжелом неврозе, не изживаемом, пока индивидом не будет сформирована новая идентичность.  
Слугоский и Гинзбург считают необходимым перенести акцент с психических универсалий эриксоновской концепции идентичности, находящихся на глубинном, практически досознательном уровне, на "культурные и социальные структурные параметры, порождающие различные критерии объяснительной речи для социально приемлемых схем" (там же, с. 50). По мнению исследователей, люди прибегают к семиотическим ресурсам "дискурсивного самообъяснения" для того, "чтобы с помощью объяснительной речи скоординировать проецируемые ими идентичности", т. е. воображаемые проекты своего Я, внутри которых они должны выжить" (там же). Слугоский и Гинзбург выступают против чисто внутреннего, "интрапсихического" обоснования идентичности человека, считая, что язык, сам по себе будучи средством социально межличностного общения и в силу этого укорененным в социокультурной реальности господствующих ценностей  
  
[146]  
любого конкретного общества, неизбежно социализирует личность в ходе речевой коммуникации. Поэтому они и пересматривают эриксоновскую теорию формирования эго-идентичности уже как модель "культурно санкционированных способов рассказывания о себе и других на определенных этапах жизни. Как таковая, эта модель лучше всего понимается как рационализированное описание саморассказов" (там же, с. 51). С их точки зрения, присущее человеку чувство "собственного континуитета" основывается исключительно на континуитете, порождаемом самим субъектом в процессе акта "самоповествования". Стабильность же этого автонарратива поддерживается стабильностью системы социальных связей индивида с обществом, к которому он принадлежит.  
Сформулированное таким образом понятие "социального континуитета" оказывается очень важным для исследователей, поскольку личность мыслится ими как "социально сконструированная" (и лингвистически закрепленная в виде авторассказа), и иного способа ее оформления они и не предполагают. То, что в конечном счете подобный авторассказ может быть лишь художественной фикцией, хотя ее существование и связывается исследователями с наличием социально обусловленных культурно-идеологических установок исторически конкретного общества, следует из приводимых примеров. В них объяснительная речь литературных персонажей уравнивается в своей правомочности с высказываниями реальных людей.  
Еще дальше по пути олитературивания сознания пошел К. Мэррей. В своем стремлении определить рассказовые структуры личности он обращается к классификации известного канадского литературоведа Нортропа Фрая и делит их на "комедию", "романс", "трагедию" и "иронию", т. е. на те повествовательные модусы, которые Фрай предложил в свое время для объяснения структурной закономерности художественного мышления.  
Применительно к структурам личностного поведения "комедию" Мэррей определяет как победу молодости и желания над старостью и смертью. Конфликт в комедии обычно связан с подавлением желания героя нормами и обычаями общества. Он находит свое разрешение в результате рискованного приключения или в ходе праздника, временно отменяющего неудобства обременительных условностей, посредством чего восстанавливается более здоровое состояние социальной единицы - того микрообщества, что составляет ближайшее окружение героя. "Романс", наоборот, нацелен на реставрацию почитаемого прошлого, осуществ-  
  
[147]  
ляемую в ходе борьбы (обязательно включающей в себя решающее испытание героя) между героем и силами зла. В "трагедии" индивид терпит поражение при попытке преодолеть зло и изгоняется из своего общества - из своей социальной единицы. С величественной картиной его краха резко контрастирует сатира "иронии"; ее задача, по Мэррею, состоит в демонстрации того факта, что "комедия", "романс" и "трагедия", с помощью которых человеческое сознание пытается осмыслить, в терминах исследователя, "контролировать", данный ему жизненный опыт, на самом деле отнюдь не гарантируют нравственного совершенства как индивидов, так и устанавливаемого ими социального порядка, в свою очередь регулирующего их поведение. Хотя исследователь в своем анализе в основном ограничиваются двумя нарративными структурами (комедия и романс) как "проектами социализации личности", он не исключает возможности иной формы "биографического сюжета" становления личности, например, "эпической нарративной структуры".  
Как подчеркивает Мэррей, "эти структуры претендуют не столько на то, чтобы воспроизводить действительное состояние дел, сколько на то, чтобы структурировать социальный мир в соответствии с принятыми моральными отношениями между обществом и индивидом, прошлым и будущим, теорией и опытом" (Texts of identity: 1989, с. 182). В отношении эпистемологического статуса этих структур исследователь разделяет позицию Рикера, считающего, что они представляют собой своего рода культурный осадок развития цивилизации и выступают в виде мыслительных форм, подверженных всем превратностям исторической изменчивости и являющихся специфичными лишь для западной нарративной традиции. Последнее ограничение и позволяет Мэррею заключить, что указанные формы лучше всего рассматривать не как универсальную модель самореализацию, т. е. как формулу, пригодную для описания поведенческой адаптации человека к любому обществу, а в более узких и специфических рамках - как одну из исторических форм социальной психики западного культурного стереотипа.  
Таким образом, нарратив понимается Мэрреем как та сюжетно-повествовательная форма, которая предлагает сценарий процесса опосредования между представлениями социального порядка и практикой индивидуальной жизни. В ходе этой медиации и конституируется идентичность: социальная - через "инстанциирование" (предложение и усвоение примерных стереотипов ролевого поведения) романсной нарративной структуры  
  
[148]  
испытания, и персональная - посредством избавления от индивидуальных идиосинкразий, изживаемых в карнавально-праздничной атмосфере комической нарративной структуры: "Эти рассказовые формы выступают в качестве предписываемых способов инстанциирования в жизнь индивида таких моральных ценностей, как его уверенность в себе и чувство долга перед такими социальными единицами, как семья" (там же. с. 200). Именно они, утверждает Мэррей, и позволяют индивиду осмысленно и разумно направлять свой жизненный путь к целям, считаемым в обществе благими и почетными.  
Следовательно, "романс" рассматривается ученым как средство испытания характера, а "комедия" - как средство выявления своеобразия персональной идентичности. Главное здесь уже не испытание своего "я", как в "романсе", требующего дистанцирования по отношению к себе и другим, а "высвобождение того аспекта Я, которое до этого не находило своего выражения" (там же, с. 196), - высвобождение, происходящее (тут Мэррей ссылается на М. Бахтина) в атмосфере карнавальности.  
В атмосфере смешения истории и литературы, которая особенно сгустилась в 80-х годах, стала общим местом ссылка на книгу американского историка Хейдена Уайта "Тропики дискурса" (White: 1978), где он пытается убедить читателя, и весьма успешно, преодолеть "наше нежелание рассматривать исторические повествования (Уайт так их и называет - "нарративы" - И. И.) как то, чем они самым очевидным образом и являются, - словесным вымыслом, содержание которого столь же придумано, сколь и найдено, и формы которого имеют гораздо больше общего с литературой, чем с наукой" (там же, с. 82). История, т. е. историческое исследование, по Уайту, добивается своего объяснительного эффекта лишь благодаря операции "осюжетивания", "воплощения в сюжет" (emplotment): "Под воплощением в сюжет я просто имею в виду закодирование фактов, содержащихся в хронике, как компонентов специфических видов, - сюжетной структуры, закодирование, осуществленное таким же способом, как это происходит, по мнению Фрая, с литературными произведениями в целом" (там же. с. 83). С точки зрения Уайта, само понимание исторических повествований-нарративов зависит от их существования в виде той литературной модели, в которую они были воплощены;  
он называет в качестве таких литературных моделей "романс, трагедию, комедию, сатиру, эпос" и т. д. (там же, с. 86).  
Под влиянием подобного подхода оформилась целая область исследований - &&нарратология, но уже не в сугубо формаль-  
  
[149]  
ном плане, а эпистемологическом, как - наука по изучению повествования-нарратива как фундаментальной системы понимаемости любого текста, стремящаяся доказать, что даже любой нелитературный дискурс функционирует согласно принципам и процессам, наиболее наглядно проявляющимся в художественной литературе. В результате именно литература служит для всех текстов моделью, обеспечивающей их понимание читателем. Отсюда и тот переворот в иерархических взаимоотношениях между литературным и нелитературным: оказывается, что только литературный дискурс или литературность любого дискурса и делает возможным наделение смыслом мира и нашего его восприятия. Также &&метарассказ  
НАРРАТИВНАЯ КОМПЕТЕНЦИЯ  
Франц. COMPETENCE NARRATIVE. Термин А. Ж. Греймаса, стимулировавший развитие постмодернистской концепции &&нарратива. По утверждению ученого, каждое повествование по своей природе обладает "полемическим характером" в результате наложения друг на друга двух параллельно протекающих программ: субъекта и антисубъекта. При этом любое изменение в горизонтальном, т. е. синтагматическом аспекте влечет за собой изменения и вертикальных связей (в парадигматическом аспекте). В свою очередь каждая нарративная программа подчиняется двум измерениям: прагматическому и познавательному. Прагматическое измерение зависит от универсума, лежащего в основе повествования, и от предлагаемых им возможностей. В одном случае это закрытый, имманентный универсум с "циркуляцией постоянных ценностей", где имеет место "коммуникация" двух субъектов относительно одного объекта или их коммуникация относительно двух объектов. В другом случае это трансцендентный и имманентный универсум с одним "трансфертом" (переходом) объекта между двумя субъектами, участвующими в одной "партиципативной коммуникации", или два взаимосвязанных универсума, между которыми осуществляется тот же вид коммуникации. (Партиципативная коммуникация отличается от обычной тем, что передача какого-либо ценностного объекта его "получателю" влечет за собой не полный от него отказ "дарителя", а совместное им пользование).

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  |  | |
| [СОДЕРЖАНИЕ](http://provizitku.ru/slovary/index.html) | | [>>](http://provizitku.ru/slovary/il'in__il'ja__postmodernizm__slovar'_terminov__m___intrada__2001__384_s_3.html) | |

При обычном трансферте (переходе ценности от одного актанта к другому) происходит ряд операций, представляющих у Греймаса все то, что осталось от редуцированных им 31 функций В. Проппа, и превратившихся в нарративные единицы  
  
[150]  
"присвоения/предоставления/лишения/отказа". Эти элементы повествовательного уровня способны комбинироваться как в нарративные синтагмы одной повествовательной программы, так и в парадигматические единицы "испытания" (= присвоение + лишение) и "дарения" ( = предоставление + отказ), а также "отдаривания", каждая из которых интерпретируется в перспективе реализации и виртуализации.  
При этом Греймас постулирует возникновение особого "познавательного измерения" нарративной программы, которое характеризуется тремя элементами: "познавательными пространствами", связанными с ними "познавательными действиями" и нарративной компетенцией актантов. Ученый вводит понятия "транснарративных актантов": "высказывателя" и "получателя высказывания" (enonciateur, enonciataire), близких по своим функциям понятиям &&нарратора и &&наррататора.  
Между этими актантами устанавливается "глобальное познавательное пространство", т. е. общее для них обоих знание о событиях, содержащихся в рассказе; в то время как "нарративному актанту" отводится лишь "частичное познавательное пространство" как область его специфического знания. Последняя в ходе рассказа может быть изменена различными способами "познавательного действия".  
Самой примечательной характеристикой познавательного измерения служит нарративная компетенция: "Нарративная компетенция, - пишет Греймас, - является для нас ничем иным, как симулякром, сигнализирующим о функционировании "синтагматического разума" (I'intelligence syntagmatique), как он манифестируется в дискурсе или как он может быть установлен со своим статусом логической пресуппозиции в структуре акта высказывания" (Greimas:1976, с. 193). Нарративная компетенция складывается из действия различных компетенции, необходимых для реализации нарративной программы: нарративного знания, тематического знания, нарративного знания-действия.  
НАРРАТИВНАЯ ТИПОЛОГИЯ  
Франц. TYPOLOGIE NARRATIVE. Термин &&нарратологии. Одним из пионеров нарративной типологии был немецкий исследователь Отго Людвиг, предложивший еще в конце XIX в. типологию "форм повествования" (Ludwig:i89l). Последние по времени и наиболее влиятельные и подробные типы классификации даны Ю. Мюсарра-Шредер (Musarra-Schreder.-1981) и Я. Линтвельтом (Lintvelt:198l).  
  
[151]  
Принципы нарративной типологии XX в. были заложены английским литературоведом П. Лаббоком в 1921 г. (Lubbock:1957) на основе анализа творчества Толстого, Флобера, Теккерея, Диккенса, Мередита и Бальзака. Целью исследования было выявление ограниченного количества повествовательных форм, обладавших, однако, бесконечным числом возможных комбинаций. Исходя из базовой дихотомии между "показом" и "рассказом" (showing/telling) - первой нарративной категории, Лаббок различает два антитетических модуса презентации "истории": сцену и панораму. Примером сценического описания в "Госпоже Бовари" Флобера является появление Шарля Бовари в руанском коллеже, за которым следует панорамный обзорный рассказ о его родителях, его детстве и учебе. Понятие панорамы у Лаббока также подразумевает принцип всезнания и вездесущности повествователя.  
Следующая нарративная категория - "голос": "Иногда автор говорит своим собственным голосом, иногда он говорит устами одного из персонажей книги", при этом "он пользуется своим собственным языком и своими собственными критериями и оценками" или "знанием, сознанием и критериями кого-нибудь другого" (там же, с. 68). Третьим нарративным принципом является оппозиция между двумя модусами повествования: "картинным" и "драматическим". В случае "картинного" модуса повествователь создает "живописный образ, изображение событий в зеркале воспринимающего сознания кого-либо" (там же, с. 69). Демонстрацию этого модуса исследователь видел в описании бала в Вобьессаре, "картинно" показанного через повествовательную перспективу Эмма Бовари, а "драматический" - в сцене сельскохозяйственной выставки, где происходит объяснение в любви Родольфа с Эммой.  
На основе этих критериев выводятся четыре повествовательные формы: 1) панорамный обзор (panoramic survey);  
2) драматизированный повествователь (dramatized narrator);  
3) драматизированное сознание (dramatized mind);   
4) чистая драма (pure drama). Специфика "панорамного обзора" заключается в ощущаемом присутствии всезнающего, всеведущего, стоящего над своими персонажами и исключенного из действия автора, который своим голосом и со своей точки зрения посредством "картинного" модуса дает панорамное изображение романных событий (например, в романах "Война и мир" Толстого, "Ярмарка тщеславия" Теккерея). "Драматизированный повествователь" предполагает определенную степень интегриро-  
  
[152]  
ванности повествователя в романное действие: "Если рассказчик истории присутствует в этой истории, то автор оказывается драматизированным; ... автор тем самым отодвигает от себя бремя ответственности за повествование, которое теперь находится там, где его сможет найти и дать ему свою оценку читатель. Ничто уже больше не вмешивается в историю извне, произведение представляется самодостаточным и не имеющим никаких отношений с кем-либо за пределами своей сферы" (там же, с. 251-252). В данной повествовательной форме &&нарратор, не обладая ни всезнанием, ни вездесущностью, рассказывает, как правило в первом лице, свою историю в "картинном" модусе с позиции индивидуализированного, личностного восприятия описываемых событий (например: "История Генри Эсмонда" Теккерея, "Давид Копперфильд" Диккенса, "Приключения Гарри Ричмонда" Мередита). По Лаббоку, недостатком этой формы является редкость прямого, непосредственного изображения сцен, поскольку "рассказ" здесь доминирует над "показом", и неспособность "драматизированного повествователя" непосредственно изображать сознание персонажей, достоверно передавать внутреннюю "психическую жизнь" даже самого рассказчика, чему мешает "описательность", "репортажность" ретроспективного изложения событий.  
Этого недостатка, с точки зрения Лаббока, лишена повествовательная перспектива "драматизированного сознания", которая позволяет непосредственно изображать психическую жизнь персонажа, соединяя в себе "картинный модус" внешнего мира с "драматическим модусом" показа мира внутренних переживаний героев. Примером этой формы для исследователя служит роман Г. Джеймса "Послы", где события показываются с точки зрения Ламберта Стрезера, однако его внутренняя жизнь представлена "драматизированным" способом: "Хотя в "Послах" преимущественной точкой зрения является точка зрения Стрезера и кажется, что она не меняется на протяжении всего романа, фактически происходит ее смещение, осуществляемое столь искусно, что читатель может добраться до конца романа, не подозревая об этом" (там же, с. 161). Иными словами, сознание оказывается драматизированным в тот момент, когда у читателя создается впечатление, что он присутствует на сценическом представлении внутренних переживаний персонажа, на спектакле "театра сознания". При этом достигается столь желанный для Лаббока эффект кажущегося отсутствия автора: "Автор не рассказывает историю  
  
[153]  
сознания Стрезера, он делает это таким образом, что она сама себя рассказывает, он ее драматизирует" (там же, с. 147).  
Нарративная форма "чистой драмы" наиболее близка театральному представлению, так как здесь повествование дается в виде сцен, перспектива читателя ограничена внешним описанием персонажей и их диалогами, в результате читатель лишается доступа к внутренней жизни действующих лиц и может лишь догадываться о ней по косвенным намекам, исходя из "видимых и слышимых знаков", когда их мысли и побудительные мотивы передаются действием. В качестве примера Лаббок приводит "Неудобный возраст" Г. Джеймса: "Здесь нет никакого внутреннего видения мысли персонажей, никакого обзора сцен, никакого ретроспективного резюме прошлого. Весь роман развертывается перед зрителем в виде сцен, и ему ничего не предлагается, кроме физиономий и слов персонажей в ряде отдельных эпизодов. Фактически это произведение могло бы быть напечатано как театральная пьеса; все, что не является диалогом, представляет собой просто своего рода расширенные сценические ремарки, придающие диалогу тот эффект выразительности, который могла бы ему создать игра на сцене" (там же. с. IW). Эту нарративную форму Лаббок считает самой совершенной.  
В соответствии со вкусами своего времени - времени формирования формалистических принципов, легших впоследствии в основу "новой критики", - Лаббок выступает сторонником деперсонализации, демонстрируя явное предпочтение "показу" за счет "рассказа", "сцене" в ущерб "описанию", объективистски "безоценочному" изображению событий, создающему эффект "самоустранения" автора, в противоположность субъективно-эмоциональному рассказу, изобилующему авторскими комментариями: "Искусство романа начинается лишь тогда, когда романист осознает историю как материю, которая должна быть показана (выделено автором. - И. И.), которая должна быть представлена таким образом, что она сама себя рассказывает" (там же, с. 62). В соответствии с такой установкой классификация Лаббока носит не столько описательный, сколько оценочный характер, как последовательное восхождение от "устаревших" повествовательных форм к наиболее адекватному, с его точки зрения, способу "построения" романа.  
Американский исследователь Норман Фридман явился продолжателем концепции точки зрения, заложенной Лаббоком, и создал тщательно разработанную систему ее разновидностей. Подобно своему предшественнику, он следует разграничению между  
  
[154]  
"субъективным рассказом" (subjective telling), осуществляемым "видимым" нарратором, и "объективным показом" (objective showing), за которым стоит "безличный" повествователь, излагающий события от третьего лица. Как заметила Ф. ван Россум-Гийон (Rossum-Guyon:1970, с. 477), англоязычные критики, как и немецкие теоретики, называют повествование "объективным", когда нарратор воздерживается от аукториального в него вмешательства, в то время как французские исследователи считают в данном случае повествование все равно субъективным, поскольку нарратор идентифицирует себя здесь с субъективностью &&актора.  
Фридман предложил классификацию сначала из восьми (Friedman:1955), а затем семи (Friedman: 1975) нарративных форм:  
1) "редакторское всезнание" (editorial omniscience);  
2) "нейтральное всезнание" (neutral omniscience);   
3) "Я как свидетель" (1 as witness);   
4) "Я как протагонист" (I as protagonist);   
5) "множественное частичное всезнание" (multiple selective omniscience);   
6) "частичное всезнание" (selective omniscience);   
7) "драматический модус" (dramatic mode);   
8) "камера" (the camera).  
Основными характеристиками "редакторского всезнания", или "всеведения", когда автор выступает в роли "издателя-редактора", являются обзорность, всезнание и авторское "вторжение" в повествование в виде "общих рассуждений о жизни, нравах и обычаях, которые могут прямо или косвенно быть связанными с рассказываемой историей" (Friedman: 1967, с. 121), как, например, в романах "Том Джонс" Филдинга, "Война и мир" Толстого. "Нейтральное всезнание" представляет собой первый шаг по пути к искомой Фридманом "объективации" повествования: "единственное, чем оно отличается от редакторского всезнания, - это отсутствие прямого вмешательства автора; автор говорит в безличной манере, повествуя от третьего лица" (Friedman: 1975, с. 145), например, в романах "Контрапункт" О. Хаксли, "Тэсс из рода д'Обервиллей" Т. Харди.  
"Я как свидетель" -автономный персонаж внутри истории, более или менее вовлеченный в действие, более или менее хорошо знающий главных персонажей и говорящий с читателем в первом лице" (Friedman: 197 5, с. 150). Таким образом, здесь автор отказывается от своей позиции всезнания, поскольку "Я как свидетель" может рассказывать только то, что он знает как простой наблюдатель происходящих событий. По мнению Фридмана, таким ограниченным знанием обладают в частности Марлоу в рома-  
  
[155]  
не "Лорд Джим" Конрада и Ник в "Великом Гэтсби" Фицдже-ральда. В нарративной форме "Я как протагонист" герой-протагонист, в противоположность периферийному положению "Я как свидетеля", занимает центральное место в романном действии, в результате его "точка зрения" постоянно служит для читателя фиксированным центром ориентации ("Большие ожидания" Диккенса, "Чужой" Камю).  
"Множественное частичное" и просто "частичное всезнание" характеризуются прежде всего устранением "видимого", "явного" нарратора и восприятием романного мира через ограниченное, "частичное" знание нескольких персонажей в первом случае или одного - во втором. Таким образом, в первом случае (демонстрируемом на примере романа В. Вулф "К маяку") читатель имеет дело с переменным (меняющимся от одного персонажа к другому), а во втором (как, например, в романе Дж. Джойса "Портрет художника в молодые годы") - с фиксированным центром ориентации: "Здесь читатель вместо того, чтобы воспринимать историю через сознание нескольких персонажей, ограничивается сознанием единственного персонажа" (Friedman: 1975, с. 154). Эти два нарративных модуса, по Фридману, ближе всего к сценическому изображению - к "драматизации" состояний души персонажа, где преобладает техника внутреннего монолога, "потока сознания". "Информация, которой располагает читатель в драматическом модусе, ограничена в основном действиями и словами персонажей, автор может добавить кое-какие уточнения относительно их телосложения и окружения, в котором они находятся, в духе сценических ремарок, однако он никогда не дает никакого прямого указания об особенностях их восприятия..., их мыслях или чувствах" (Friedman: 1975, с. 155). "Драматический модус", по мнению Фридмана, ярче всего выражен в романе Г. Джеймса "Неудобный возраст".  
Специфика последнего повествовательного модуса - "камеры" - состоит в абсолютном исключении автора: "Целью здесь является передача пласта жизни без какого-либо ощутимого выбора или организации материала, в том виде, как она разворачивается перед регистрирующим ее медиумом". В качестве примера приводится начало романа К. Ишервуда "Прощание с Берлином", где рассказчик заявляет: "Я - камера, с открытым обтюратором, регистрирующая абсолютно все, совершенно пассивно, без размышлений. Бреющегося мужчину, стоящего лицом к окну, женщину в кимоно, моющую волосы. Когда-нибудь все должно быть проявлено, тщательно воспроизведено, зафиксировано"  
  
[156]  
(цит. по: Friedman:1967, с. 130). Еще в 1955 г. исследователь пришел к выводу, что прием "камеры" противоречит самой сути повествовательного искусства, представляющего собой "процесс абстрагирования, выбора, отбрасывания ненужного и упорядочивания материала" (Friedman:1967, с. 131), и на этом основании исключил "камеру" из своей классификации 1975 г.  
В 1970-х годах были сформулированы основные принципы немецкоязычной повествовательной типологии (Э. Лайбфрид, В. Фюгер, Ф. К. Штанцель, В. Шмид). Э. Лайбфрид в своей классификации использует две нарративные категории: повествовательную перспективу и грамматическую форму. В свою очередь в перспективе он выделяет "внешнюю (AuBenperspektive) и "внутреннюю" (Innenperspektive), а в грамматической форме Ich-form  
- рассказ от первого лица и Er-fon-n - рассказ от третьего лица.  
Из комбинаторного сочетания этих критериев Лайбфрид выводит существование четырех нарративных типов:  
1) внутренняя перспектива + Ich-form - персонаж рассказывает историю от первого лица, в Er-fonn он сам принимает участие; 2) внутренняя перспектива + Er-form - персонаж "рассказывает" от третьего лица историю, участником которой он является (т. е. рассказ от третьего лица дается через восприятие одного из действующих лиц); 3) внешняя перспектива + Ich-form - повествователь использует грамматическую форму первого лица, чтобы рассказать историю, в которой он не участвует (например, в просветительском "юмористическом" романе, где нарратор постоянно прерывает нить повествования своими замечаниями и размышлениями в первом лице);  
4) внешняя перспектива + Er-form - так называемая "позиция олимпийца", где нарратор в третьем лице рассказывает историю, в которой он отсутствует как действующее лицо.  
Опираясь на Лайбфрида и Цв. Тодорова, Вильгельм Фюгер разработал более подробную 12-членную классификацию нарративных типов. К категориям Лайбфрида, которые он воспринял целиком, введя лишь несколько иную терминологию (внешняя и внутренняя "позиция повествователя" - Erzahlposition, и личная  
- Ich-form, Du-form - и безличная - Er-form - грамматические формы), он добавил еще один типологический принцип - "глубину повествовательной перспективы", который определил как уровень восприятия рассказчиком повествовательной ситуации (BewuBtseinsstand des Erzahlers), служащий центром ориентации для читателя (Fuger:1972, с. 273).  
  
[157]  
Если нарратор знает больше, чем остальные действующие лица, то он находится в ситуации "над" романным миром (situationuberlegen); если он обладает таким же знанием, то находится в равном положении с ними (situationadequat); или же он находится в ситуации "дефицита знания" (situationdefizitar), если ему известно меньше, чем другим персонажам. Таким образом, каждая из двух "повествовательных позиций" обладает тремя "повествовательными ситуациями", в свою очередь каждая из них может быть передана двумя грамматическими формами, так что все вместе взятое дает 12 нарративных типов.  
Впоследствии Фюгер перегруппировал их, исходя прежде всего из "ситуации" и грамматической формы, и получил четыре синтетические нарративные формы, соответствующие четырем нарративным типам Лайбфрида: "аукториальную", "нейтральную", "Я-оригинальную" (Ich-original) и "персональную", т.е. "персонажную", с тремя нарративными типами в каждой.  
Типы аукториальной формы: 1) "аукториально-директориальный" (auktorial direktorial) - внешняя позиция + личная грамматическая форма + преобладающее знание; 2) "аукториально-гадательный" (auktorial konjektural) - внешняя позиция + личная грамматическая форма + недостаточное знание; 3) "аукториально-ситуативный" (auktorial situational) - внешняя позиция + личная грамматическая форма + равное знание.  
Первый тип иллюстрируется Фюгером на писательской манере Теккерея, ситуативный и гадательный различаются друг от друга степенью глубины нарративной перспективы, поскольку здесь аукториальный нарратор теряет свое всезнание и располагает только "достаточным" или настолько "дефицитным" знанием, что вынужден строить догадки о дальнейшем ходе развития романного действия.  
"Нейтральная" синтетическая форма определяется, по Фюгеру, внешним нарратором, т. е. рассказчиком в третьем лице. Типы второй формы: 1) "нейтрально-олимпийский" (neutral olympisch) - внешняя позиция + безличная грамматическая форма + преобладающее знание; 2) "нейтрально-наблюдательный" (neutral observational) - внешняя позиция + безличная грамматическая форма + равное знание; 3) "нейтрально-предположительный" (neutral suppositional) - внешняя позиция + безличная грамматическая форма + недостаточное знание. Первый тип возникает, когда "невидимый нарра-  
  
[158]  
тор ("олимпиец"), располагая превосходящим знанием, создает фиктивный мир, повествуя о нем в третьем лице" (там же, с. 277). "Нейтрально-наблюдательный" тип практикуется в романах, где события излагаются "протокольно", в виде отчетов и репортажей, а повествователь ограничивается лишь наблюдением романного действия, как будто оно регистрируется камерой. В "нейтрально-предположительном" типе нарратор вынужден своими предположениями, гипотезами и допущениями заполнять лакуны в имеющемся у него дефиците информации. В качестве примера Фюгер приводит стилевую манеру Хемингуэя и "нового романа".  
Третья синтетическая форма ("Я-оригинальная") характеризуется внутренним нарратором, повествующим от первого лица, и также имеет три типа: 1) "ретроспективный" (Ich-original retrospektiv) - внутренняя позиция + личная грамматическая форма + преобладающее знание; 2) "симультанный" (simultan) - внутренняя позиция + личная грамматическая форма + равное знание; 3) "загадочное Я" (ratselndes Ich) - внутренняя позиция + личная грамматическая форма + недостаточное знание. В первом типе "рассказывающее Я" является центром ориентации, во втором "Я-рассказывающее" идентифицируется с "Я-рассказываемым" таким образом, что создается впечатление, будто ход повествования синхронизируется с развитием истории. Тип "загадочного Я" Фюгер находит в "Неназываемом" Беккета и считает, что "он отличается от симультанного тем фактом, что в результате большей или меньшей потери своей личности нарратор сам оказывается не в состоянии дать вразумительную интерпретацию событиям, происходящим перед его глазами. Несмотря на свое формальное присутствие, "Я" в своей самой сущности находится под возрастающей угрозой полной утраты своей правомочности" (там же, с. 275).  
"Персональная" синтетическая форма (под "персональным повествованием" немецкоязычные литературоведы обычно понимают тот вид, который французы называют "акториальным") определяется применением внутреннего повествователя и третьего лица и также охватывает три типа: 1) "спектральный" (spektral) - внутренняя позиция + безличная грамматическая форма + преобладающее знание; 2) "медиумцентральный" (mediumzentral) - внутренняя позиция + безличная грамматическая форма + равное знание;  
3) "медиумпериферийный" (mediumperipher) - внутренняя позиция + безличная грамматическая форма + недостаточное знание.  
  
[159]  
"Спектральный тип", где "автор-перцептор" располагает "высшим" знанием, превосходящим знание остальных участников романного действия, Фюгер находит в фантастических рассказах, в которых повествование передается через сознание "трансцендентного мечтателя", мертвеца или призрака, способного охватить своим мысленным взором все действие и в то же время принимающего в нем участие. "Медиумцентральный тип" встречается в тех пассажах, когда рассказ концентрируется на самом "посреднике", "медиаторе", через сознание которого опосредуется (передается, "фильтруется") повествование, когда "актор-перцептор", обладая "среднедостаточным" знанием, не превосходящим знание других акторов-персонажей, ограничивается в основном "интроспекцией" - самоанализом своей внутренней жизни. В "медиумпериферийном типе" повествование ориентируется на "периферию" познавательного горизонта медиатора, т. е. внимание "актора-перцептора" сосредоточено на других персонажах, о которых он, как правило, обладает недостаточной информацией.  
Австрийский исследователь Франц К. Штанцель, один из наиболее авторитетных современных нарратологов, в основу своей типологии кладет три нарративные категории:   
1) лица, служащего показателем тождественности или нетождественности, разделенности мира нарратора и мира акторов;   
2) перспективы, разделяемой, под влиянием Лайбфрида, на внешнюю и внутреннюю; и   
3) модуса, где Штанцель следует традиционной дихотомии рассказ/показ (berichtende Erzahlung / szenische Erzahlung) (ср.: eigentliche Erzahlung / szenische Erzahlung О. Людвига, panoramic presentation /scenic presentation Лаббока, telling/showing Фридмана). Модус служит для противопоставления повествования от лица индивидуализированного, "персонализированного" нарратора сценическому изображению, передаваемому через сознание рефлектирующего персонажа (reflektor). Из взаимодействия этих категорий исследователем выводятся три "базовые" повествовательные ситуации ("аукториальная", "персональная", т.е. "персонажная", и "Я-повествовательная", где рассказ идет от первого лица) и целая гамма опосредующих нарративных форм, число которых, по его мнению, теоретически бесконечно (Stanzel:1979, с. 85).  
Голландский исследователь Ян Линтвельт предпринял попытку обобщить практически все предшествующие типологии и предложил свою классификацию нарративных типов, исходя из главного, по его мнению, принципа - центра ориентации читателя в романном мире. В зависимости от того, где находится этот центр,  
  
[160]  
в повествователе или акторе, ученый устанавливает две основные повествовательные формы (гетеродиегетическую и гомодиегетическую, &&гетеродиегетическое и гомодиегетическое повествование) и три нарративных типа: аукториальный, акториальный и нейтральный (&&нарративные типы акториальный, аукториальный, нейтральный), из которых все три присутствуют в гетеродиегетическом повествовании и только два (аукториальный и акториальный) в гомодиегетическом. В результате Линтвельт выстраивает классификацию, состоящую из пяти нарративных типов, каждый из которых он затем уточняет вслед за Б.Успенским (Успенский: 1970) в четырех планах:  
1) перцептивно-психологическом (&&фокализация),  
2) временном,   
3) пространственном и   
4) вербальном, давая им детальные характеристики.  
Повествование является гетеродиегетическим, если повествователь не участвует в рассказываемой истории в качестве действующего лица, т.е. актора, и гомодиегетическим, если он одновременно выступает в роли рассказчика и действующего лица. Нарративный тип будет аукториальным, если центром ориентации для читателя служит сам повествователь со своими оценками и замечаниями и никто из акторов-персонажей. Таким образом, в этом типе повествования читатель ориентируется в романном мире, ведомый нарратором как организатором ("ауктором") рассказа. Если же, наоборот, центр ориентации совпадает не с нарратором, а с актором, то повествовательный тип будет акториальным. Наконец, если ни нарратор, ни актор не функционируют в качестве центра ориентации читателя, то нарративный тип будет нейтральным (neutre). В данном случае центр ориентации лишен личностных, индивидуализированных характеристик, нарратор отказывается от функции интерпретации и романное действие изображается не "профильтрованным" через субъективное сознание повествователя или персонажа, но как бы объективно регистрируется фотокамерой (принцип "камеры", введенный Н. Фридманом). Поскольку по нарратологическим представлениям любой персонаж "фиктивного", вымышленного мира художественного произведения обязательно выполняет функцию интерпретации, то гомодиегетическое повествование исключает возможность нейтрального нарративного типа. Таким образом, центр ориентации читателя и соответственно зависящий от него нарративный тип определяются той воображаемой позицией, которую занимает читатель в романном мире.  
  
[161]  
НАРРАТИВНЫЕ ТИПЫ: АКТОРИАЛЬНЫЙ, АУКТОРИАЛЬНЫЙ, НЕЙТРАЛЬНЫЙ  
Франц. TYPES NARRATIFS ACTORIEL, AUCTORIRL, NEUTRE. Термины &&нарратологии. Разграничение первых двух типов впервые было теоретически обосновано австрийским литературоведом ф. К. Штанцелем (Stanzel:1955) в виде "аукториальной повествовательной ситуации" и "персональной (персонажной) повествовательной ситуации" (от нем. handelnde Person - действующее лицо, персонаж), впоследствии замененной французскими нарратологами на "акториальную", или "акториальный тип повествования" (&&актор, &&нарративная типология).  
Штанцель под влиянием Р. Ингардена (lngarden:f960) предложил использовать в качестве различительного принципа "центр ориентации читателя" или, как его иначе назвала К. Гамбургер, "место возникновения системы Я-здесь-теперь" (Origo des Jetzthier-Ich-Systems) (Hamburger: 1968, с. 62). Наиболее обоснованное и теоретически детально разработанное разграничение этих типов было осуществлено голландским исследователем Я. Линтвельтом. Если центром ориентации для читателя в "фиктивном мире" художественного произведения являются суждения, оценки и замечания повествователя, то нарративный тип будет аукториальным; если же читатель воспринимает этот мир через сознание одного из персонажей (видит "фиктивный мир" его глазами), то повествование будет акториальным. В противоположность этим типам "нейтральный тип, лишенный индивидуализированного центра ориентации, осуществляющего функцию интерпретации, сводится к имперсональной регистрации видимого и слышимого внешнего мира" (Lintvelt:1981. с. 68). Штанцель считает, что в нейтральном повествовании "центр ориентации находится в сценическом изображении, в здесь и теперь (hic et nunc) момента действия. Можно было бы также сказать, что он находится в hic et nunc воображаемого свидетеля сцены, позицию которого читатель как бы принимает" (Stanzel:1955. с. 29).  
И аукториальный, и акториальный повествовательные типы являются обозначением всего лишь различных интерпретативных позиций, которые в конкретном развитии романного действия могут взаимозаменяться, переходя друг в друга. Линтвельт, в частности, намечает подобную перспективу в романах "Чужой" Камю и "Жизнь Марианны" Мариво. Например, в "Чужом", как только Мерсо перестает быть просто фиксатором своих зрительных и чувственных ощущений, начинает осознавать абсурдность мира и в конечном счете принимает ее, - т. е., по нарратологическим  
  
[162]  
представлениям, возникает дистанция между Мерсо-повествователем и Мерсо-актором, - происходит смещение с акториальной перспективы (или регистра) повествования на аукториальную. При этом регистр может меняться мгновенно по ходу повествования. Так, рассказывая о впечатлениях своей молодости, Марианна (в "Жизни Марианны") порой в том же предложении дает им оценочное суждение, исходя из приобретенного ею жизненного опыта, нередко по своему значению прямо противоположное рассказу, создавая атмосферу смысловой зыбкости и нравственной двусмысленности.  
Необходимо подчеркнуть, что ни одна функция повествования практически не выступает в чистом виде, она как правило "осложнена" совмещением в любой повествовательной единице одновременным действием нескольких функций. Например, персонаж совмещает в себе функции актора и рассказчика, повествователь может стать актором, если будет выступать в роли персонажа, или сместиться на ось акториального повествования, если будет выражать ограниченную точку зрения, не совпадающую с общей ценностной перспективой всего произведения, и центр ориентации читателя будет отдан другой повествовательной инстанции. И наоборот, если персонаж начнет высказывать взгляды, близкие реальному автору, то тем самым он сблизится с позицией абстрактного автора и переместится на ось аукториального повествования.  
Линтвельт, детально прослеживая различия между аукториальным и акториальным типами повествования, отмечает, в частности, что в вербальном плане "формальный аппарат" аукториального типа состоит из ряда "аукториальных дискурсов":  
коммуникативного, метанарративного, объяснительного, оценочного, абстрактно-обобщающего, эмоционального, модального. Коммуникативная функция направлена на установление контакта повествователя со своим  
&&наррататором (включая прямые обращения к читателю, употребление повелительного наклонения и т. д.). Метанарративный дискурс обеспечивает функция комментария повествователя о своем дискурсе (так наз. "дискурс о дискурсе", например, утверждение повествователя в тексте "Отца Горио" Бальзака, что описываемая им драма не является "ни вымыслом, ни романом"). Аналогичным целям служат описательный и оценочный дискурсы (эпитеты, сравнения, при помощи которых &&нарратор дает свою оценку рассказываемой им истории и ее участникам).  
  
[163]  
Аукториальная передача дискурса акторов осуществляется в виде обзоров и резюме, окрашенных речевой характеристикой самого повествователя, через "идиолект нарратора". В акториальном же типе возникают совершенно иные способы передачи дискурса акторов-персонажей: внешний дискурс (слова персонажа, произнесенные вслух) передается прямой речью (монологом и диалогом); а внутренний дискурс "транспонируется" в косвенную или несобственно-прямую речь (style indirect libre, erlebte Rede, free indirect discourse).  
Внутренний дискурс актора передается солилоквием или внутренним монологом (discours immediat, stille Monolog, stream of consciousness). Вслед за Ж. Руссе (Rousset:1962, с. 22; Rousset:1973, с. 55) Линтвельт, как и большинство французских нарратологов, употребляет термин "солилоквий" для осознанных внутренних размышлений (рефлексий), считая, что понятие "внутренний монолог" характеризует "поток бессознательных высказываний". Хотя внутренний монолог и может выражать бессознательную жизнь актора, тем не менее, по Линтвельту, здесь не идет речь об аукториальном типе, поскольку любой нарративный тип определяется прежде всего центром ориентации читателя. Во внутреннем монологе наррататор полностью исчезает за потоком слов актора, функционирующего, таким образом, в качестве центра ориентации для читателя. На этом основании исследователь считает внутренний монолог отличительной чертой акториального типа.  
В сочетании с двумя "базовыми" повествовательными формами (гетеродиегетической и гомодиегетической) выделенные три типа образуют у Линтвельта пятичленную && нарративную типологию - схему-систему априорных повествовательных типов, приобретающих у исследователя характер практически еще одной повествовательной инстанции (&& повествовательные инстанции). В этом он близок позиции Штанцеля (Stanzel:1955, с. 20), Р. Скоулза и Р. Келлога (Kellog, Scholes:1966, с. 275); как и у них, порождение и восприятие романного мира у Линтвельта обязательно проходит через "фильтр" нарративного типа, в результате художественная коммуникация внутри романного мира приобретает следующий вид:  
наррататор  
-->  
нарративный  
-->  
повествование  
-->  
наррататор  
/  
  
  
  
  
тип  
  
  
рассказ  
  
  
читатель  
  
  
  
  
  
  
  
  
  
  
история  
  
  
  
  
  
  
  
  
[164]  
НАРРАТОЛОГИЯ  
Франц. NARRATOLOGIE, англ. NARATOLOGY. Теория повествования. Как особая литературоведческая дисциплина со своими специфическими задачами и способами их решения оформилась в конце 60-х годов в результате пересмотра структуралистской доктрины с позиций коммуникативных представлений о природе искусства, о самом модусе его существования. Поэтому по своим установкам и ориентациям нарратология занимает промежуточное место между &&структурализмом, с одной стороны, и рецептивной эстетикой и "критикой читательской реакции" - с другой. Если для первого в основном характерно понимание художественного произведения как в значительной степени автономного объекта, не зависимого ни от своего автора, ни от читателя, то для вторых типична тенденция к "растворению" произведения в сознании воспринимающего читателя.  
Нарратологи, стремясь избежать крайностей этих позиций, не отбрасывают самого понятия "глубинной структуры", лежавшей, по их мнению, в основе всякого художественного произведения, но главный акцент делают на процессе реализации этой структуры в ходе активного диалогического взаимодействия писателя и читателя. Фактически на нынешнем этапе своего существования нарратология может рассматриваться как современная (и сильно трансформированная) форма структурализма, поскольку у подавляющего большинства структуралистски ориентированных исследователей 70-х - 80-х годов четко выявилась тенденция к переходу на нарратологические позиции.  
Основные положения нарратологии:   
1) коммуникативное понимание природы литературы;   
2) представление об акте художественной коммуникации как о процессе, происходящем одновременно на нескольких &&повествовательных уровнях;  
3) преимущественный интерес к проблеме &&дискурса;   
4) теоретическое обоснование многочисленных &&повествовательных инстанций, выступающих в роли членов коммуникативной цепи, по которой осуществляется передача художественной информации от писателя к читателю, находящихся на различных полюсах процесса художественной коммуникации.  
Коммуникативная природа литературы (как и всякого другого вида искусства) предполагает:   
1) наличие коммуникативной цепи, включающей отправителя информации, сообщения (коммуниката), т. е. автора литературного произведения; сам коммуникат (в данном случае литературный текст); получателя сообщения (читателя);   
2) знаковый характер коммуниката, требующий пред-  
  
[165]  
варительного кодирования знаков текста отправителем;   
3) систему обусловленности применения знаков, т. е. закономерно детерминированной соотнесенности, во-первых, с внелитературной реальностью и, во-вторых, с художественной традицией как системой принятых литературных конвенций. Последние два условия и делают в принципе возможным сам процесс коммуникации, позволяя читателю содержательно интерпретировать литературный текст на основе собственного жизненного опыта и знания литературной традиции, т. е. на основе своей литературной компетенции.  
Нарратологи концентрируют внимание на том факте, что художественное произведение, даже в своих формальных параметрах, не исчерпывается сюжетом в строгом понимании этого термина. Если исходить из старого, введенного русскими формалистами определения, что фабула - это ЧТО рассказывается в произведении, а сюжет - КАК это рассказывается, то понятие сюжета оказалось недостаточным, и в этом КАК было выделено два аспекта. Во-первых, формальная структура повествования, касающаяся способа подачи и распределения повествуемых событий (строго хронологического или ахронологического изложения фактов и ситуаций, последовательности, причинности и связности событий), времени, пространства и персонажей; и, во-вторых, способы подачи этой формальной структуры с точки зрения прямого или косвенного диалога писателя с читателем.  
В принципе, поиски формальных признаков писателя и читателя внутри художественного произведения - свидетельство желания объективировать коммуникативный процесс во всех его звеньях с точки зрения повествовательного текста. Насколько это желание отражает действительное положение вещей - другой вопрос. Оценивая в целом современное состояние нарратологии, приходится констатировать, что в ее теориях значительно больше чисто логических предположений о должном, чем непосредственного наблюдения над эмпирическими данными, фактами, полученными в результате тщательного и беспристрастного анализа.  
Нарратологами был предпринят пересмотр основных концепций теории повествования с начала нашего века: русских формалистов В. Проппа, В. Шкловского и Б. Эйхенбаума (Пропп:1998, Шкловский: 192 5, Эйхенбаум:1969); принцип диалогичности М. Бахтина (Бахтин: 1979а. Бахтин: 1979b); англо-американской индуктивной типологии техники повествования (в более узком смысле проблематику точки зрения, разработанную в основном П. Лаббоком (Lubbock:l957) и уточненную Н. Фридманом  
  
[166]  
(Friedman:1955, Friedman:1967, Friedman:1975); немецкоязычной комбинаторной типологии 3. Лайбфрида (Leibfried:1972), В. Фюгера (Fuger:1972), Ф. Штанцеля (Stanzel:1955, Stanzel:1964, Stanzel:1979) и В. Кайзера (Kayser:1958), опирающейся на давнюю традицию немецкого литературоведения разграничивать формы повествования от первого (Ich-Form) и третьего (Er-Form) лица: работы О. Людвига 1891 г. (Ludwig:189l), К. Фридеманн 1910 г. (Friedemann:1969). Значительное воздействие на формирование нарратологии оказали также концепции чешского структуралиста Л. Долежела (Dolezel:1967) и русских исследователей Ю. Лотмана (Лотман:1970) и Б. Успенского (Успенский: 1970).  
Самым тесным образом нарратология связана со структурализмом, недаром отправным пунктом для любого нарратолога служит статья Р. Якобсона 1958 г., "Лингвистика и поэтика" (Якобсон: 1975), где он предложил схему функций акта коммуникации (&&актант). Особую роль сыграли труды французских структуралистов А.-Ж. Греймаса (Greimas:1966, Greimas:l970, Greimas:1976), К. Бремона (Bremond:1973), Ц. Тодорова (Todorov:1969, Todorov:1971, Todorov:1978), Ж.-К. Коке (Coquet: 1973), раннего Р. Барта (Barthes:1953, Barthes:1966), пытавшихся "во всей массе рассказов, существующих в мире", отыскать единую "повествовательную модель, безусловно формальную, т. е. структуру или грамматику рассказа, на основе которой каждый конкретный рассказ рассматривался бы в терминах отклонений" от этой базовой глубинной структуры (Barthes:1966, с. 7). Эти поиски "логико-семантических универсальных моделей "повествовательных текстов" и привели к созданию той, по определению Г. Косикова, "структурной поэтики сюжетосложения", от которой отталкивались и которую под воздействием коммуникативных и рецептивно-эстетических идей развивали дальше нарратологи, стремясь преодолеть структуралистское представление о замкнутости и автономности литературного текста и сместить акцент на те уровни функционирования текста, где четче всего проявляется его дискурсивный характер. Основные представители нарратологии (Р. Барт, Л. Долежел, Ж. Женетт, М. Баль, В. Шмид, Дж. Принс, С. Чэтман, Ю. Мюзарра-Шредер, Я. Линтвельт и др.) выявили и теоретически обосновали иерархию повествовательных инстанций и уровней, определили специфику отношений между повествованием, рассказом и историей. Иногда в рамках нарратологии выделяют специфическое направление - "анализ дискурса", относя к нему позднего Р.Барта, Ю. Кристеву, Л. Дэлленбаха, М. Л. Пратт, М. Риффатерра,  
  
167  
В. Бронзвара, П. Ван ден Хевеля, Ж.-М. Адама, Ж. Курте, К. Кебрат-Ореккиони и др.  
Основное различие между двумя направлениями в нарратологии заключается в том, что первое в основном исследует нарративные уровни, а второе - дискурсивные. Смысл этого разграничения, отчасти условного, состоит в следующем. В первом случае в центре анализа - взаимодействие повествовательных инстанций на макроуровне художественной коммуникации литературного текста в целом. Этот макроуровень и образует комплекс иерархически организованных нарративных уровней, каждому из которых соответствует своя пара отправителя и получателя (конкретный автор - конкретный читатель, абстрактный автор - абстрактный читатель, фокализатор - имплицитный зритель), выступающих в роли подуровней по отношению к макроуровню художественной коммуникации литературного текста. Все эти инстанции, как правило, не реализуются в форме, непосредственно зафиксированной в тексте, а проявляются только косвенно и могут быть определены лишь на основе анализа своих "следов" в дискурсе. В известном смысле они находятся "над" текстом или "вокруг" него в виде "коммуникативной ауры", превращающей текст в феномен художественной коммуникации.  
Во втором случае, т.е. когда речь идет об "анализе дискурса", в центре внимания - микроуровень различных дискурсов, наглядно зафиксированных в тексте. Таким образом, положение &&нарратора, &&наррататора и &&актора в рамках "дискурсивного анализа" уточняется как находящееся не столько на нарративных, сколько на дискурсивных уровнях. "Рассказ, - пишет Ван ден Хевель, - представляет собой самую наглядную поверхность нарративного дискурса. Здесь коммуникация основывается на дискурсах, высказанных нарратором и персонажами-акторами, слова которых цитируются нарратором. Комбинация этих двух дискурсов образует рассказ, повествовательное содержание которого составляет история, или диегезис, т. е. описываемый мир и мир цитируемый. Образованный таким образом рассказ сам является частью романного мира, рассказываемого локутором, т. е. нарратором, видимым или невидимым, эксплицитным или имплицитным, который, в свою очередь, адресуется к своему собеседнику, наррататору, также способному быть эксплицитным или имплицитным" (Van den Heuvel: 1986, с. 92. выделено автором).  
Сторонники "дискурсивного анализа" в основном заняты исследованием внутритекстовой коммуникации, понимаемой ими как взаимоотношения разных дискурсов: дискурса текста и дискурса  
  
[168]  
персонажей, дискурса о дискурсе (моего дискурса о моем дискурсе, моего дискурса о его дискурсе, его дискурса о моем дискурсе), дискурса в дискурсе (своем или чужом). Таким образом, в "дискурсивном анализе" изучается круг вопросов о рефлексивности и интертекстуальности художественного текста, близкий проблематике взаимоотношения "своего" и "чужого слова", как она была сформулирована М. Бахтиным (Ю. Кристева, Л. Дэлленбах, П. Ван ден Хевель).  
НАРРАТОР  
Франц. NARRATEUR, англ. NARRATOR, нем. ERZAHLER. Повествователь, рассказчик. Одна из основных категорий &&нарратологии. Для современных нарратологов, разделяющих в данном случае мнение структуралистов, понятие нарратора носит сугубо формальный характер и категориальным образом противопоставляется понятию "конкретный", "реальный автор". В. Кайзер в свое время утверждал: "Повествователь - это сотворенная фигура, которая принадлежит всему целому литературного произведения" (Kayser:1954, с. 429); "в искусстве рассказа нарратор никогда не является автором, уже известным или еще неизвестным, а ролью, придуманной и принятой автором" (Kayser: 1958, с. 91). Впоследствии Р. Барт придал этому положению характер общепринятого догмата: "Нарратор и персонажи по своей сути являются "бумажными существами"; автор рассказа (материальный) никоим образом не может быть спутан с повествователем этого рассказа" (Barthes:1966.c. 19).  
Англоязычные и немецкоязычные нарратологи иногда различают "личное" повествование (от первого лица безымянного рассказчика или кого-либо из персонажей) и "безличное" (анонимное повествование от третьего лица). В частности, С. Чэтман предпочитает в последнем случае не употреблять термин нарратор и называет этот тип повествования "ноннаративным", где функционирует "ноннаратор" (Chatman:1978, с. 34, 254). Франкоязычные исследователи, как правило, убеждены, что в принципе не может быть безличного повествования: все равно кто-то берет слово и ведет речь, и всякий раз, когда говорит персонаж, то тем самым роль повествователя передоверяется ему. В частности, швейцарская исследовательница М.-Л. Рьян, исходя из понимания художественного текста как одной из форм "речевого акта", считает присутствие нарратора обязательным в любом тексте, хотя в одном случае он может обладать некоторой степенью индивидуальности (в "имперсональном"  
  
[169]  
повествовании), а в другом - оказаться полностью ее лишенным (в "персональном" повествовании): "Нулевая степень индивидуальности возникает тогда, когда дискурс нарратора предполагает только одно: способность рассказать историю" (Ryan;1981. с. 518). Нулевая степень представлена прежде всего "всезнающим повествованием от третьего лица" классического романа XIX в. и "анонимным повествовательным голосом" некоторых романов XX в., например, Г. Джеймса и Э. Хемингуэя.  
Рьян предлагает модель художественной коммуникации, согласно которой художественное повествование предстает как результат акта "имперсонализации", т. е. перевоплощения автора, передающего ответственность за совершаемые им речевые акты своему заменителю в тексте - "субституированному говорящему", повествователю. Это, по мнению исследовательницы, помогает понять специфически онтологическое положение художественного произведения как мира вымысла одновременно и по отношению к миру действительности, и по отношению к своему создателю-автору: "Он не связывает себя убеждением, будто события, сообщаемые в повествовании, действительно имели место, хотя именно эти события сообщаются посредством того же самого типа предложений, которые мы обычно применяем, чтобы рассказать о действительном положении дел" (там же, с. 519).  
Таким образом, различие между персональным и имперсональным нарратором заключается в том, что в первом случае, по Рьян, автор делает вид, будто он является кем-то Другим, кто совершает речевые акты. Это помогает объяснить противоречие, которое возникает прежде всего при имперсональном повествовании между художественным дискурсом (т. е. между тем, что буквально говорится) и той картиной мира, что создается на этой основе. Здесь автор делает вид, будто он является кем-то, кто говорит определенные вещи об определенном мире, и затем приглашает читателя реконструировать истинное положение вещей, что заставляет читателя проводить разграничение между речью повествователя и подразумеваемой речью автора.  
НЕГАТИВНОСТЬ  
Фанц. NEGATIVITE. Термин Ю. Кристевой из ее "Революции поэтического языка", заимствованный у Гегеля; характеризуется Кристевой как "четвертый термин гегелевской диалектики". Исследовательница активно употребляет это понятие в своих работах, хотя тщетно было бы приписывать ему терминологическую четкость и абсолютную корректность применения: "негативность"  
  
[170]  
для нее - всего лишь одно "слово" в ряду других ("разнородность", "гетерогенное", "отказ" и т. д.), используемых ею для описания главного для нее явления - импульсного действия либидо. Материальная вещность коллективной либидозности, пронизываемая импульсами - прорывами семиотического ритма жизни и смерти, Эроса и Танатоса, прорывает логическую структуру обыденного языка; этот прорыв и есть "негативность" поэтического текста.  
Чем больше "прорыв" семиотического ритма "негативизирует" нормативную логическую организацию текста, навязывая ему новое означивание, лишенное коммуникативных целей, тем более такой текст, с точки зрения Кристевой, будет поэтическим, и тем более трудно усваиваемым, если вообще не бессмысленным, он будет для читателя.  
Соответственно постулируется и новая практика "прочтения" художественных текстов, преимущественно модернистских:  
"Читать вместе с Лотреамоном, Малларме, Джойсом и Кафкой - значит отказаться от лексико-синтаксическо-семантической операции по дешифровке и заново воссоздать траекторию их производства. Как это сделать? Мы прочитываем означающее, ищем следы, воспроизводим повествования, системы, их производные, но никогда - то опасное и неукротимое горнило, всего лишь свидетелем которого и являются эти тексты" (Kristeva:1974, с.98). Если воссоздать "горнило" в принципе нельзя, следовательно, реальна лишь приблизительная его реконструкция как описание процесса "негативности".  
Свидетельством революции поэтического языка в конце XIX в. для Кристевой служит творчество Малларме и Лотреамона - самых популярных и общепризнанных классиков постструктуралистской истории французской литературы. Исследовательница считает, что именно они осуществили кардинальный разрыв с предшествующей поэтической традицией, выявив кризис языка, субъекта, символических и социальных структур. "Негативность" у обоих поэтов определяется во фрейдистском духе, как бунт против отца - фактического у Малларме и божественного у Лотреамона - и отцовской власти. В этом кроется и различие в проявлении "негативности":  
"Если Малларме смягчает негативность, анализируя означающий лабиринт, который конструирует навязчивую идею созерцательности, то Лотреамон открыто протестует против психотиче-ского заключения субъекта в метаязык и выявляет в последнем конструктивные противоречия, бессмыслицу и смех" (там же.  
  
[171]  
с. 419); "Отвергнутый, отец Лотреамона открывает перед сыном путь "сатаны", на котором смешаны жестокость и песня, преступление и искусство. Напротив, Малларме сдерживает негативность, освобожденную действием того музыкального, орализованного, ритмизированного механизма, который представляет собой фетишизацию женщины" (там же. с. 450-451).  
НЕОБАРОККО  
Исп. NEOBARROCO. Ощущение театральной призрачности, неаутентичности жизни, особенно проявившееся в 80-х годах, испанская исследовательница Кармен Видаль связывает с необарочным мироощущением. Одним из первых определение "необарокко" для характеристики современного общества выдвинул испанский философ Хавьер Роберт де Вентос (Ventos:1980, Ventos:1990). По мнению философа, это общество отличается отсутствием авторитетного теоретического обоснования, хотя в то же время оно недвусмысленно противопоставляет себя "научному и идеологическому тоталитаризму"; оно скорее склонно не к целостному, а дробному и фрагментированному восприятию, к пантеизму и динамике, к многополярности и фрагментации - все эти признаки являются типичными "морфологическими парами", которые в свое время выделил в качестве типологических характеристик барокко Э.Д'Орс.  
Барочными по своей сути являются, как подчеркивает Кармен Видаль, те определения, которые дали 80-м годам Ж. Бодрийар ("система симулякров", т. е. кажимостей, не обладающих никакими референтами, фантомных миров самореференциальных знаков), Г. Дебор ("общество спектакля") или Ж. Баландье ("театрократия"). Омар Калабрезе назвал этот период "эрой необарокко", Жиль Аиповецкий - "империей эфемерного" и "эрой вакуума".  
НЕРАЗРЕШИМОСТЬ СМЫСЛОВАЯ  
Франц. INDECIDABLES, INDECIDABILITES, англ. UNDECIDABLES, UNDECIDABILITIES. Проблема смысловой неразрешимости, которую ставит текст (и не только литературный, учитывая "культурно-исторические" склонности постструктуралистов и постмодернистов) перед своим читателем или критиком, имеет долгую историю и по-разному решалась представителями различных школ и направлений.  
Наиболее близкую позицию - для постмодернистского "горизонта ожидания" - занимали два критических течения: анг-  
  
[172]  
ло-американская "новая критика" и немецкая рецептивная эстетика. "Новые критики" и среди них прежде всего Уильям Эмпсон, изучая поэтические тексты, сделали основным предметом своих поисков так называемые "двусмысленности", понимая под ними "логический конфликт между денотативным и коннотативным смыслом слов; т. е. между, так сказать, аскетизмом, стремящимся убить язык, лишая слова всех ассоциаций, и гедонизмом, стремящимся убить язык, рассеивая их смысл среди множественности ассоциаций" (Empson:196i. с. 234). Знаменитая книга Эмпсона "Семь типов двусмысленности" (1930) как раз и может служить типичным примером подобного подхода.  
Вольфганг Изер, опираясь на предложенную Р. Ингарденом категорию неопределенности литературного произведения, подробно разработал концепцию "пустых мест" или "участков неопределенности" в литературном тексте, которые активизируют эстетическое сознание читателя, побуждая его более интенсивно воспринимать текст и провоцируя на активный поиск интерпретаций.  
Проблема читательской неуверенности активно разрабатывалась в западной критике конца 60-х - начала 80-х годов представителями различных теоретических направлений, и прежде всего в рамках "критики читательской реакции" под несомненным воздействием идей немецкой рецептивной эстетики.  
Однако окончательное свое завершение эта концепция получила уже в теориях постструктурализма Жака Дерриды. Практические аспекты критики теории художественной коммуникации более детально были разработаны в концепциях деконструктивистов и постмодернистов, их критика коммуникативности в основном сводилась к выявлению трудности или просто невозможности адекватно понять и интерпретировать текст. Естественно, что предметом их анализов становились в первую очередь произведения тех поэтов и писателей (Рембо, Лотреамон, Роб-Грийе, Джойс), у которых смысловая неясность, двусмысленность, многозначность интерпретации выступали на передний план. С этим связано и ключевое для деконструктивизма понятие смысловой "неразрешимости" как одного из принципов организации текста, введенное Дерридой.  
Рассматривая любой текст как вечную и неразрешимую борьбу риторических и семантических структур, кодов, систем, деконструктивисты утверждают тезис об исконной противоречивости "письма" ("Метафоры ... взрывают логику аргумента", - пишет М. Саруп: Sarup:1988, с. 57) и практически все их критические уси-  
  
[173]  
лия направлены на доказательство этого постулата. Как писала Гайятри Спивак, в своем "Введении" к английскому переводу "Грамматологии" Дерриды, "если в процессе расшифровки текста традиционным способом нам попадается слово, которое таит неразрешимое противоречие и в силу этого иногда оно заставляет мысль работать то в одном направлении, то в другом и тем самым уводит от единого смысла, то нам следует ухватиться за это слово. Если метафора, кажется, подавляет свои значения, то мы ухватимся за эту метафору. Мы будем следить за ее приключениями по всему тексту, покуда она не проявится как структура сокрытия, обнажив свою самотрансгрессию, свою неразрешимость" (Spivak:198l, с. LXXV).  
Для Дерриды главное - найти в анализируемом тексте дезорганизующий его принцип и проследить его воздействие на всю аргументацию текста, как подрывающий его логику и упрямо демонстрирующий всю тщетность его - текста и стоящего за ним писательского сознания - доводов и отстаиваемой им иерархии ценностных ориентиров. Одним из таких принципов смысловой неразрешимости является &&дополнение. В. Лейч подчеркивает:  
"Чтобы понять эти неразрешимости, которых насчитывается около трех дюжин в каноне Дерриды, мы можем представить себе их как несинонимические заменители (субституты) &&различения, имея при этом в виду, что ни одно из этих понятий не перекрывает другое. Подобно различению - &&след, &&письмо, диссеминация, опространствование, повторяемость, граница и дополнение остаются отличными друг от друга" (Leitch:1988, с. 174).  
Деррида, объясняя причины его обращения к понятию неразрешимости, говорит: "Необходимо было анализировать, начать работать внутри текста истории философии, так же как внутри так называемого литературного текста..."; и работа эта преследует своей целью выявление "неразрешимостей, т. е. единиц симулякра, "ложных" вербальных свойств (номинальных или семантических), которые уже не могут включаться в философскую (бинарную) оппозицию, но которые однако населяют философскую оппозицию, сопротивляясь и дезорганизуя ее, и в то же время никогда не образуя третий термин, никогда не оставляя места Для решения..." (Derrida:1972b. с. 42-43).  
Классическим текстом для демонстрации постулата о смысловой неразрешимости для целого ряда постмодернистов стала "Исповедь" Руссо. Тон как всегда, разумеется, задал сам Деррида; среди наиболее авторитетных его последователей был и Поль  
  
[174]  
де Ман; собственно с анализа "Исповеди" в сугубо дерридеанском духе и началось становление де Мана как деконструктивиста.  
Рассуждая об этом произведении Руссо, де Ман пишет:  
"Такой текст, как "Исповедь" в буквальном смысле слова может быть назван "нечитаемым", так как он приводит к ряду утверждений, которые самым радикальным образом исключают друг друга. Эти утверждения - не просто нейтральные констатации, это побудительные перформативы, требующие перехода от чистого акта высказывания к действию. Они побуждают нас сделать выбор, при этом уничтожая все основания для какого-либо выбора. Они рассказывают нам аллегорию судебного решения, которое не может быть ни разумным, ни справедливым. Как в пьесах Клейста, приговор повторяет то самое преступление, которое он осуждает.  
Если после прочтения "Исповеди" мы испытываем искушение обратиться в "теизм", то оказываемся осужденными судом интеллекта. Но если мы решим, что вера, в самом широком смысле этого термина (которая должна включать все возможные формулы идолопоклонства и идеологии), может быть раз и навсегда преодолена просвещенным умом, то тогда это уничтожение идолов будет еще более глупым.." (De Мап:1979, с. 107-111). Поясняя эту мысль, Джонатан Каллер замечает: "В "Исповеди" теизм, утверждаемый текстом, определяется как согласие с внутренним голосом, который является голосом Природы, и выбор, который каждый вынужден сделать, лежит между этим голосом и здравым смыслом, суждением; однако возможность подобного выбора подрывается системой представлений внутри самого текста, поскольку, с одной стороны, согласие с внутренним голосом определяется как акт суждения, а с другой стороны, то описание, которое Руссо дает суждению, представляет его как процесс аналогии и субституции, который является источником как ошибок, так и знания. Уничтожая оппозиции, на которых он основывается и между которыми текст побуждает читателя сделать выбор, текст помещает читателя в невозможное положение..." (Си11еr:1983, с. 81).  
НОМАДОЛОГИЯ  
Франц. NOMADOLOGIE. Термин Ж. Делеза и Ф. Гваттари. Со второй половины 80-х годов все более отчетливо стали ощущаться негативные последствия антропологического пессимизма и начали появляться работы (включая того же Фуко), где делались попытки теоретически обосновать необходимость сопротивления личности стереотипам массового сознания, навязываемым индивиду масскультурой, противостоять которым у раздробленного, фраг-  
  
[175]  
ментированного языкового сознания постмодернистского человека - с теоретической, разумеется, точки зрения - оказывалось слишком мало шансов. Но поскольку все эти попытки предпринимались в рамках постмодернистской научной парадигмы, то они не дали удовлетворительных результатов, по крайней мере ни одной, пользуясь современной терминологией, сильной теории в этой области не было создано. Пожалуй, лишь одна концепция - "номадологии" Жиля Делеза и Феликса Гваттари (Deleuze, Guattari:1992) - в какой-то степени предлагала подходящее объяснение новым тенденциям в духовной жизни Запада.  
Суть этих новых тенденций заключается в возврате к сфере частной жизни, к религиозно-духовной проблематике, к тем или иным формам религиозности. Как об этом говорил в конце 80-х годов Мишель Серр, "двадцать лет назад, если я хотел заинтересовать моих студентов, я говорил им о политике; если я хотел заставить их смеяться, я говорил им о религии. Сегодня, если хочу вызвать у них интерес, я говорю им о религии, а если хочу их посмешить, то говорю им о политике" (Mortley:1991, с. 48). Основными причинами перемены духовной ориентации Кармен Видаль считает "идеологическое разоружение, западный вариант позднего капитализма, упадок имиджа общественного человека, непомерные нарциссизм и цинизм" (Vidal:1993, с. 187). Эта трансформация духовного климата была обусловлена и ощущением приближения конца тысячелетия и поначалу воспринималась западной интеллигенцией как феномен контркультуры, как реакция на "растущий техническо-экономический рационализм, на фрагментацию человеческого бытия" (там же. с. 187). Исследовательница подчеркивает, что это не было возвратом к каноническим формам религии и традиционным догматам официального культа, а расцветом множества самых разнообразных сект и обрядов, которые, по ее мнению, лишь с большой долей условности можно было бы назвать истинно религиозными. Она, вслед за Липовецким, относит сюда различные виды фундаментализма, интерес к языческим ритуалам и обрядам, эзотеризм, оккультизм, восточные диеты, экологическое движение, медитацию, магию, спиритизм, сатанологию и тому подобное, одним словом - все, что ранее считалось предрассудками.  
На поверхность общественного сознания вышла маргинальность во всех ее видах, которая лучше всего отвечает интересам макрогрупп, то, что Гваттари и Делез назвали "племенами" с их "племенной психологией". Таким образом, с уходом из западного сознания былой престижности общественного человека возник  
  
[176]  
интерес к микрогруппам, малым племенам, связанным между собой сетью социоэкономических и биокультурных отношений. Это образование специфической племенной культуры, вернее, культур, социологами и культурологами Запада связывается с попытками обретения на новом уровне так называемой "групповой солидарности".  
Как подчеркивал Феликс Гваттари, "племя" в своей общественной жизни имеет тенденцию к "трансверсальности" - метафизической "поперечности" по отношению к общепринятому, - к множественности ритуалов, к банальной жизни, к всеобщей дуальности и двусмысленности, к игре видимостями, к карнавальности. Постулируемый Гваттари и Делезом "новый трайбализм", век племен разрушает, взрывает традиционные разграничения и границы между магией и наукой, что якобы и способствует появлению "дионисийской социологии", способной исследовать эти "племена" как сложный комплекс органических структур, сменивших миф о линейном развитии истории (т.е. идею исторического прогресса) "полифоническим витализмом".  
Социолог Маффесоли также обратил внимание на поразительный парадокс общественного сознания 80-х годов: постоянное колебание между все увеличивающейся его массификацией и развитием этико-эстетического сознания малых групп. Подобно Лиотару, утверждавшему, что в эру постмодернизма господствует недоверие к "метарассказам", т. е. к объяснительным системам, служащим для "самооправдания буржуазного общества": религии, истории, науке, искусству и т. п., Маффесоли, по собственному признанию, предпочитает лишь миниконцепции", поскольку в настоящее время якобы невозможна никакая "сильная идеология", единая для всего общества.  
Как пишет об этом Кармен Видаль, "конец социальной организации и нынешнее чувство пресыщения политикой позволили появиться "витальному инстинкту", который, побуждая нас забыть наш нарциссизм, породил "социальностную живучесть", или способность к сопротивлению в массах, шанс, что подобное социальное структурирование на множество малых взаимосвязанных групп даст нам возможность избежать или, по крайней мере, релятивизировать воздействие очагов власти" (Vulal:1993, с. 191).  
Как сложилось само понятие номадической культуры? И второй вопрос: почему она получила популярность в работах ученых конца 80-х и прежде всего 90-годов? Впервые это понятие было сформулировано в книге Жиля Делеза и Феликса Гваттари "Тысяча плато" - втором томе их знаменитого труда  
  
[177]  
"Капитализм и шизофрения". Первый том, "Анти-Эдип", вышел в 1972 г., и еще был полон откликов на майские события 1968 года, второй том - в 1980 году (Deleuze, Guattari: 19S()); его 12-ая глава называлась "Трактат о номадологии: Машина войны". Именно данная глава из этой толстой книги оказалась наиболее созвучной позднейшему духу времени, она сумела "выскочить" из общей системы аргументации Делеза и Гваттари, тем более что Гваттари развивал заложенные в ней положения и в других своих работах. Именно эта часть книги была выпущена отдельным изданием на английском языке в 1992 году (Deleuze. Guattari:1992).  
Разумеется первоначальный смысл понятия претерпел существенные изменения, поскольку именно в силу своей популярности в интеллектуальной среде у разных теоретиков получал - и получает до сих пор - различные интерпретации. У Делеза и Гваттари - периода написания книги - еще сильна была закваска леворадикальной мысли в ее экстремистском варианте: они представляли себя революционерами мысли и духа и вели себя соответствующим образом - я имею в виду сам стиль аргументации. Их задача целиком определялась духом глобальной контестации, ощущением своей миссии эпатажно провоцирующей и подрывной деятельности. И главным предметом их нападок была идеология государства и государственности, ибо государство рассматривалось ими исключительно как институт духовного подавления, как институт власти, который с помощью своих аппаратов воздействует на человека, добиваясь его подчинения.  
Теорию аппаратов разрабатывал еще Альтюссер: он постулировал существование "репрессивных государственных аппаратов", которые добиваются своей цели при помощи насилия, и "идеологических государственных аппаратов", таких как церковь, система образования, семья, профсоюзы, массмедиа, литература и т. д., которые достигают того же путем обеспечения "согласия" масс. Именно с представлением о власти как о мистической силе, со всех сторон окружающей индивида и сфокусированной на нем как центре применения своих сил, и связана разработка понятия номадологии как силы, способной противостоять воздействию властных структур, воплощенных в государстве, враждебном свободе индивида.  
В своем "Трактате о номадологии" Делез и Гваттари пытались теоретически сформулировать идею какого-либо сообщества, противостоящего власти Государства, и нашли его в племенах кочевников - номадах, которые смогли создать "машину войны", способную сокрушить конкретные государства, целые империи. Как  
  
[178]  
известно из истории, германские кочевые племена вместе с гуннами сокрушили Римскую империю; монгольские кочевники захватили Китайскую империю, государства Средней Азии, Русь;  
арабские кочевые племена - иранское царство, отвоевали у Византии Сирию, Египет, Северную Африку.  
Но, наверное, самым существенным для Делеза и Гваттари было доказать саму способность кочевников, казалось бы в принципе менее культурных, чем оседлое население, разрушать мощные мировые цивилизации. И французские ученые попытались сконструировать гипотезу об особом свойстве племенной, кочевой культуры: они наделили кочевников якобы природно им присущей "машиной войны", которая всегда им помогала одерживать победу над аппаратом Государства: "Номады изобрели машину войны против аппарата Государства. Никогда история не понимала номадизм, никогда книга не понимала внешнее. В ходе долгой истории Государство было моделью и мыслью: логос, философ-король, трансцендентность Идеи, республика мудрецов, суд разума, функционеры мысли, человек-законодатель и подданный. Государство претендует на то, чтобы быть внутренним образцом мирового порядка и на этом основании постоянно укоренять человека (т. е. заставлять пускать его корни в пределах государственных границ - И. И.). У машины войны совсем иное отношение к внешнему: это уже не просто какая-то другая "модель", это особый способ действия, которое заставляет саму мысль стать кочевником, а книгу - орудием для всех подвижных машин, отростком ризомы (Клейст и Кафка против Гете)" (Delenze, Guattari:1992, с. 35-36).  
Естественно, что все понятия у французских философов обладают переносным значением: Государство всегда пишется с большой буквы - это символ ненавистной власти; а кочевники, номады, племя - такой же символ сил, что борются с Государством. Ради аналогии Делез и Гваттари начали с реально-исторических кочевников и, как всегда, кончили абстрактной идеей - идеей неизбежно свободного кочевого племени, столь же у них мистифицированного, как и понятие зловещего Государства.  
Отсюда и любая свободная мысль - мысль внешняя, т. е. связанная с внешним, негосударственным миром, становится племенем, машиной войны: "Установить непосредственную связь мысли с внешним, с силами внешнего, короче, сделать из мысли машину войны - это то безумное предприятие, точным приемам которого можно научиться у Ницше" (там же, с. 467). Иными  
  
[179]  
словами, "Всякая мысль уже является племенем, противоположностью государства" (там же). Также &&эстезис  
НОНСЕЛЕКЦИЯ  
Англ. NONSELECTION. Термин &&постмодернизма, наиболее детально обоснован и описан голландским исследователем Д. Фоккемой. Утверждая, что один из главных признаков постмодернистского восприятия заключается в отрицании любой возможности существования "природной или социальной иерархии", ученый выводит из этого так называемый "принцип нониерархии", лежащий в основе структурирования и формообразования всех постмодернистских текстов. Этот принцип нониерархии в свою очередь сказывается на переосмыслении самого процесса литературной коммуникативной ситуации.  
Для отправителя постмодернистского текста (т. е. его автора - писателя) данный принцип означает отказ от преднамеренного отбора (селекции) лингвистических (или иных) элементов во время "производства текста". Для получателя же подобного коммуниката (т. е. для его читателя), если он готов его прочесть (дешифровать) "постмодернистским способом", этот же принцип предполагает отказ от всяких попыток выстроить в своем представлении "связную интерпретацию" текста (Fokkema:1986).  
Из того же представления о художественном тексте как о специфическом коллаже, по своей природе не способном трансформировать в единое целое свою принципиально фрагментированную сущность, исходят и др. теоретики постмодернизма - Д. Лодж, И. Хассан, К. Батлер, Т. Д'ан (Lodge:1981. Hassan:l987, Butler:1980, D'haen:l983). Выделяя в качестве основополагающего принципа организации постмодернистского текста понятие нонселекции, Д. Фоккема прослеживает его действие на всех уровнях анализа:   
а) лексемном;   
б) семантических полей;  
в) фразовых структур;  
г) текстовых структур.   
Синтаксис постмодернизма в целом - как синтаксис предложения, так и более крупных единиц (синтаксис текста или композиции, включающей в себя аргументативные, нарративные и дескриптивные структуры) - характеризуется явным "преобладанием паратаксиса над гипотаксисом", что отвечает общему представлению теоретиков постмодернизма о "равновозможности и равнозначности" (эквивалентности) всех стилистических единиц.  
На фразовом уровне Фоккема отмечает три основные характерные черты постмодернистских текстов:   
1) синтаксическую  
  
[180]  
неграмматикальность (например, в "Белоснежке" Д. Бартел-ма) или такую ее разновидность, когда предложение оказывается оформленным не до конца с точки зрения законов грамматики, и фразовые клише должны быть дополнены читателем, чтобы обрести смысл ("Заблудившись в комнате смеха" Дж. Барта);  
2) семантическую несовместимость ("Неназываемый" С. Беккета, "Вернитесь, доктор Калигари" Бартелма);  
3) необычное типографическое оформление предложения ("Вдвойне или ничего" Р. Федермана). Все эти приемы Фоккема называет формами "фрагментарного дискурса", отмечая, что чаще всего они встречаются в конкретной поэзии (Ср. вышедшие на русском языке "Тексты и коллажи" немецкого поэта Франца Мона - Мон: 1993).  
Наиболее подробно исследователем разработан уровень текстовых структур литературного постмодернизма. Здесь он попытался объединить и упорядочить разнородную терминологию, применяемую в западном литературоведении для описания феномена нонселекции. В процессе создания произведения он часто превращается в применение комбинаторных правил, имитирующих "математические приемы": дубликация, умножение, перечисление. К ним, под влиянием И. Хассана и Д. Лоджа, Фоккема добавляет еще два приема: прерывистость и избыточность. Тесно связанные друг с другом, все они в равной степени направлены на нарушение традиционной связности повествования. Например, прием избыточности, предлагающий читателю либо наличие слишком большого количества "коннекторов" (связующих элементов), должных привлечь его внимание к сверхсвязности текста, либо назойливую описательность, перегружающую реципиента избытком ненужной информации. В обоих случаях это создает эффект информационного шума, затрудняющего целостное восприятие текста. В качестве примера приводятся романы А. Роб-Грийе "Зритель", Р. Браутигана "Ловля форели в Америке", Бартелма "Печаль" и "Городская жизнь". Наиболее типичны примеры повествовательной прерывистости, или "дискретности", в романах Дж. Хокса "Смерть, сон и путешественник", Р. Браутигана "В арбузном сахаре", Д. Бартелма "Городская жизнь", К. Воннегута "Завтрак чемпионов", Р. Сьюкеника "96.6", Л. Майклза "Я бы спас их, если бы мог", написанных в 70-е годы.  
Прием пермутации - одно из главных средств "борьбы" постмодернистского письма против литературных условностей реализма и модернизма. Подразумевается взаимозаменяемость частей текста (роман Р. Федермана "На наше усмот-  
  
[181]  
рение" составлен из несброшюрованных страниц, и читатель волен по собственному усмотрению выбрать порядок его прочтения); а также пермутация текста и социального контекста (попытка писателей уничтожить грань между реальным фактом и вымыслом (романы "Бледный огонь" В. Набокова и "Бойня номер пять" Воннегута).  
Фактически, правило нонселекции отражает различные способы создания эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного &&дискурса о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишенного смысла, закономерности и упорядоченности. Позицию, близкую взглядам Фоккемы, занимает и английский исследователь Д. Лодж, поскольку выдвигаемый им прием сквозной контрастности, или противоречивости постмодернистского текста, служит тем же целям, что и правило нонселекции (Lodge:1981).  
Оставаясь в основном на уровне формального анализа, критик в своем определении постмодернистского письма опирается на концепции Р. Якобсона, утверждавшего, что каждый дискурс связывает одну тему с другой по принципу подобия и смежности, поскольку все они в определенном смысле либо сходны друг с другом, либо смежны во времени и пространстве (хронотопе). Якобсон называл эти типы связи соответственно метафорическими и метонимическими, считая, что данные фигуры речи (метафора и метонимия) являются базовыми моделями, воплощающими суть всех речевых процессов.  
Большинство дискурсов, по мнению Лоджа, сочетают в себе оба принципа организации литературного текста или оба "типа письма", но модернизму более свойственна метафора, а реализму - метонимия. Вместо организации письма по принципу сходства и смежности постмодернистское письмо ищет альтернативный принцип композиции, и Лодж выявляет шесть "альтернатив": "противоречивость, пермутация, прерывистость, случайность, эксцесс и короткое замыкание" (там же, с. 13). Противоречивость выступает у Лоджа в качестве основного признака, поскольку все остальные приводимые им "технические приемы" являются скорее дополнением и развитием этого главного постулата, чем качественно иными явлениями. Конечный результат проявляется в сквозной контрастности, передающей" типичное постмодернистское ощущение принципиальной несовместимости противоположностей (социального, этического, эстетического и т. д. плана) и необходимости с этим как-то жить, принимать эту противоречивость как реальность действительности.  
  
[182]  
Принцип нонселекции выступает как последовательное смешение явлений и проблем разного уровня, уравнивание в своей значимости совершенно незначительного и существенно проблемного, перетасовка причины и следствия, посылки и вывода. Парадоксальность логики писателей-постмодернистов заключается в том, что между противоречиями, понимаемыми в антитетическом духе, как взаимоисключающие антиномии, по принципу дополнительности устанавливается абсолютная эквивалентность: все они равнозначны и равноценны в мире хаоса и полной относительности, где девальвированы все ценности: "Каждая фраза "Неназываемого" Беккета опровергает предыдущую, поскольку на протяжении всего текста повествователь постоянно колеблется между непримиримыми желаниями и утверждениями" (там же, с. 13).  
Любой процесс интерпретации художественного произведения основан на его сравнении с действительностью и тем самым предполагает наличие определенного зазора, дистанции между литературным текстом и реальным миром, между искусством и жизнью - то, что постмодернизм и пытается преодолеть, устроив "короткое замыкание", чтобы привести читателя в шоковое состояние и не дать ему возможности ассимилировать "постмодернистское письмо" конвенциональными категориями традиционной литературы: "Способы достижения этого состоят в следующем: сочетание в одном произведении явно фактического и явно фиктивного, введение в текст автора и тем самим постановка вопроса о проблеме авторства и обнажение условностей литературы в самом процессе их использования. Эти металитературные приемы сами по себе не являются открытиями постмодернистов - их можно обнаружить в художественной прозе времен Сервантеса и Стерна, но в постмодернистском письме они появляются настолько часто и в таком количестве, что свидетельствуют о возникновении явно нового феномена" (там же, с. 15).  
Принцип нонселекции по своей природе сугубо негативен, поскольку он описывает только разрушительный аспект практики постмодернизма - те способы, с помощью которых постмодернисты демонтируют традиционные повествовательные связи внутри произведения, отвергают привычные принципы его организации. Принципом нонселекции теоретики постмодернизма пытаются охарактеризовать его стремление к своеобразному антииллюзионизму - к уничтожению грани между искусством и действительностью и опоре либо на документально достоверные факты в литературе, либо на реальные предметы массового потребления в живописи и скульптуре, где наиболее явственно сказалось пристра-  
  
[183]  
стие современных западных художников к технике так называемых "найденных вещей", которые они вставляют в свои композиции.  
Ван ден Хевель, описывая тот же самый прием "найденных вещей", распространенный в "комбинированной живописи", прибегает к термину "украденный объект", когда ссылается на практику французских "новых романистов", помещающих в свои произведения тексты афиш, почтовых открыток, уличных лозунгов и надписей на стенах и тротуарах. Здесь "стирание граней" выступает как псевдофактографичность или псевдодокументальность, когда неинтерпретированные куски реальности посредством коллажной техники вводятся в ткань художественного повествования как бы в сыром, неопосредованном виде. Естественно, в общей структуре повествования они все равно получают интерпретацию и, как правило, в весьма однозначной идеологически-эстетической перспективе. Псевдодокументализм в конечном счете является одним из средств общего принципа не столько нонселекции, сколько "квазинонселекции", поскольку художник неизбежно осуществляет отбор материала, его селекцию, а не механически регистрирует факты, попадающие в его поле зрения.  
ОБЩЕСТВО-СПЕКТАКЛЬ &&ШОУ-ВЛАСТЬ  
ОЗНАЧАЕМОЕ, ОЗНАЧАЮЩЕЕ && ЗНАЧЕНИЕ, ОЗНАЧАЮЩЕЕ, ОЗНАЧАЕМОЕ  
ОППОЗИЦИЯ &&БИНАРИЗМ  
ОРГИЯ  
Франц. ORGIE. Понятие, введенное Жаном Бодрийаром в его книге "Прозрачность зла" (Baudrillard:1990) для характеристики современного состояния постмодерного общества: "Если попытаться дать определение существующему положению вещей, то я бы назвал его состоянием после оргии. Оргия - это любой взрывной элемент современности, момент освобождения во всех областях. Политическое освобождение, сексуальное освобождение, освобождение производительных сил, освобождение разрушительных сил, освобождение женщины, ребенка, бессознательных импульсов, освобождение искусства. Вознесение всех моделей репрезентации и всех моделей антирепрезентаций. Это была всеобщая оргия - реального, рационального, сексуального, критики  
  
[184]  
и антикритики, экономического роста и его кризиса. Мы прошли все пути виртуального производства и сверхпроизводства объектов, знаков, содержаний, идеологий, удовольствий. Сегодня все - свободно, ставки уже сделаны, и мы все вместе оказались перед роковым вопросом: ЧТО ДЕЛАТЬ ПОСЛЕ ОРГИИ? (выделено автором. - И. И.) (там же. с. 11).  
Ответа на свой вопрос Бодрийар не дает, - или, точнее, тот ответ, который он в конце концов все-таки пытается дать, вряд ли можно назвать удовлетворительным. С точки зрения Бодрийара, бессмысленно бороться против того глобального отчуждения, в котором оказался человек нашего времени; надо лишь принять его, как и принять факт своей неизбежной инаковости, другости по отношению к самому себе. Иначе говоря, надо стать Другим, чтобы избежать вечного самоповтора.  
ОТКАЗ  
Франц. REFUS. Один из многочисленных терминов Ю. Кристевой периода активного формирования телькелевского варианта французской версии &&постмодернизма. Вместе с такими понятиями, как "негативность", разнородность, гетерогенность, отказ служит для Кристевой одним из способов описания импульсивного действия либидо. Используя эту терминологию, исследовательница в основном опиралась на современные ей теории французских лингвопсихоаналитиков Сержа Леклэра, Рене Шпитца, Синклера де-Зварта. Ее задача заключалась прежде всего в том, чтобы обосновать прямое воздействие либидальной энергии на процесс художественного творчества.  
Из этого и проистекает ее теория "отказа" как особого явления, порожденного (или порождаемого) орально-анальными спазмами (вспомним "Анти-Эдипа" Делеза и Гваттари, где муссируется та же проблематика), - проявления действия соматических импульсов, каждый из которых способен реализовываться и как соединение гетерогенного в нечто связное, приводящее в конечном счете к образованию символического "сверх я", так и к разрушению, распаду всякой цельности (что и происходит у художников слова - в первую очередь поэтов - на уровне "фено-текста" - в виде нарушения фонетической, вербальной и синтаксической, а, соответственно, и смысловой "правильности").  
В связи с идеей "отказа" Кристева приводит высказывание Рене Шпитца: "По моему мнению, в нормальном состоянии взаимоналожения двух импульсов агрессивность выполняет роль, сравнимую с несущейся волной. Агрессия позволяет направить оба  
  
[185]  
импульса вовне, на окружающую среду. Но если эти два импульса не могут наложиться друг на друга, то происходит их разъединение, и тогда агрессия обращается против самого человека, и в данном случае либидо уже более не может быть направлено вовне" (Spitz:1979, с. 221-222).  
Из этого положения Кристева делает вывод: "Если в результате взаимоотталкивания импульсов или по какой другой причине происходит усиление отказа - носителя импульсов, или, точнее, его негативного заряда, то в качестве канала прохождения он выбирает мускулярный аппарат, который быстро дает выход энергии в виде кратковременных толчков: живописная или танцевальная жестикуляция, жестомоторика неизбежно соотносятся с этим механизмом. Но отказ может передаваться и по вокальному аппарату: единственные среди внутренних органов, не обладающие способностью удерживать энергию в связанном состоянии, - полость рта и голосовая щель дают выход энергетическому разряду через конечную систему фонем, присущих каждому языку, увеличивая их частоту, нагромождая их или повторяя, что и определяет выбор морфем, даже конденсацию многих морфем, "заимствованных" у одной лексемы.  
Благодаря порождаемой им новой фонематической и ритмической сетке, отказ становится источником "эстетического" наслаждения. Таким образом, не отклоняясь от смысловой линии, он ее разрывает и реорганизует, оставляя на ней следы прохождения импульса через тело: от ануса до рта" (Kristeva:1974, с. 141),  
ОТКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ  
Итал. OPERA APERTA. Концепция, разрабатываемая учеными многих стран в основном с середины 60-х годов и получившая свое наиболее авторитетное завершение в работе итальянского медиевиста, семиотика, теоретика постструктурализма и постмодернизма и писателя Умберто Эко "Открытое произведение" (Есо:1962). То, что именно Эко выступил с этой концепцией именно в 60-х годах - в самый разгар господства структуралистских представлений о художественном произведении как о некоем замкнутом на себе самодостаточном целом, которое якобы можно рассматривать вне его зависимости от автора и читателя, - свидетельствовало о том, что он с самого начала был одним из тех, кто примкнул к так называемой "семиотической критике структурализма" (&&структурализм), хотя, как и многие сторонники этого направления, называл себя семиологом и в большом обзорном труде 1970 г. "Актуальные методы критики в Италии" (I metodi  
  
[186]  
attuali:1975) представлял раздел "Семиологическая критика". Тем не менее нельзя сказать, что его позиция в это время была достаточно последовательной, поскольку именно в эти годы он выступил с целом рядом блестящих работ, анализирующих структуру произведений массовой, тривиальной литературы: "Фантастичные и интегрированные" (прежде всего эссе "Структура дурного вкуса" и "Прочтение Стива Кэньона") (1964), предисловие к роману Э. Сю "Парижские тайны" "Сю, социализм и утешение" (1966) и ставшую хрестоматийной статью о нарративной структуре романов о Джеймсе Бонде Яна Флеминга (Есо:1964; Есо:1966а; Есо:1966b).  
Концепция "открытого произведения" была предложена Эко для осмысления опыта авангардной литературы и всего искусства в целом, отражающего, по его мнению, двусмысленность человеческого бытия в настоящее время. Это своего рода "трансцендентальная схема" структурирования художественной формы, когда происходит смена художественной и философско-мировоззренческой парадигмы, и в искусстве, как и в современном восприятии жизни, господствует идея множественности интерпретации. Открытое произведение не конструирует закрытый, самодостаточный в себе мир вымысла, а ставит перед читателем вопросы о своем смысле, предлагая или даже навязывая ему бесчисленную череду истолкований и категорически отвергая возможность однозначного своего понимания.  
Впоследствии Эко трансформировал идею бесконечной интерпретации в идею неограниченного семиозиса и стал утверждать "эстетику Хаосмоса", где хаос и порядок обладают равноправным существованием, способствуя тем самым формированию доктрины &&хаологии.  
Аналогичная открытому произведению концепция получила распространение и в театрологии, когда немецкий исследователь Фолькер Клотц опубликовал в 1960 г. книгу "Открытая и закрытая форма в драме" (Klotz:1975), где пришел к выводу, что в сфере построения драмы существуют две "композиционные возможности". Первая-это "закрытая форма", на которую ориентировалась античная и классицистическая трагедия. Она представляет собой законченное целое, и все ее эпизоды ориентированы на основной конфликт. Вся схема пьесы этой формы подчинена строгой временной и причинно-следственной логике, интрига развивается от действия к противодействию, все противоборства и противоречия при своем разрешении порождают новые, и так до самого конца, когда разрешается основной конфликт. В  
  
[187]  
противоположность закрытой форме открытая форма драмы прибегает к структурной открытости, проявляющаяся в том, что рассказываемая в пьесе история представляется не как закрытое, иерархически организованное целое, а как ансамбль последовательностей, относительно независимых и изолированных друг от друга. Самое же главное отличие лежит в смысловой законченности и завершенности закрытой формы: тут на все вопросы даются исчерпывающие ответы, адекватные для разрешения тех ситуаций, в которых оказались герои пьесы; напротив, в пьесах открытой формы большинство вопросов остаются без ответа, зритель сознательно ставится в положение, когда он вынужден активно домысливать возможные варианты решения дилеммы.  
ПАНОПТИЗМ  
Франц. PANOPTISME - "всеподнадзорность". Концепция самоконтроля общества за своим психическим состоянием, сформулированная М. Фуко в известном труде "Надзор и наказание" (Foucault:1975). Саму идею Фуко позаимствовал у Джереми Бен-тама, предложившего в конце XVIII в. архитектурный проект тюрьмы "Паноптикон", где внутри расположенных по кругу камер находится центральная башня, откуда ведется постоянное наблюдение. В этих условиях никто из заключенных не мог быть уверен, что за ним не наблюдают, в результате заключенные стали постоянно сами контролировать свое собственное поведение. Впоследствии этот принцип "паноптизма" был распространен на школы, казармы и больницы, были выработаны правила составления персональных досье, системы классификации и аттестации (поведения, прилежания, соблюдения или несоблюдения порядка, успехов или неуспехов в выполнении предъявляемых требований) - все, что способствовало установлению перманентного надзора, "мониторинга", над учениками, больными и т. д. (В частности, в английских школах старший ученик, наблюдающий за порядком в младшем классе, называется monitor).  
Саруп отмечает "сходство между Паноптиконом ("Всевидящим") и бесконечным знанием христианского Бога. Он также близок фрейдистской концепции супер-эго как внутреннего монитора бессознательных желаний. Другая параллель обнаруживается между Паноптиконом и компьютерным мониторингом над индивидами в условиях развитого капитализма. Фуко намекает, что новая техника власти была необходима для того, чтобы справиться с ростом населения и обеспечить надежное средство управления и контроля возникнувших проблем общественного здравоохранения,  
  
[188]  
гигиены, жилищных условий, долголетия, деторождения и секса" (Sarup:1988. с. 75). Таким образом, "Паноптикон", с точки зрения Фуко, это врплощение той специфической для современного общества "дисциплинарной власти", которая так его отличает от монархической власти феодального общества.  
ПАРОДИЯ  
Англ. PARODY, франц. PARODIE, нем. PARODIE. Пародия в постмодернизме приобретает иное обличье и функцию по сравнению с традиционной литературой. Английская исследовательница Маргарет Роуз в своем фундаментальном труде "Пародия: древняя, современная и постмодерная" (Rose: 1993) прослеживает от античности до современности, как менялось и функция пародии и представление о ней. Если что ей и удалось доказать с исчерпывающей полнотой, так это полную сумятицу представлений о пародии как древних, так и современных теоретиков и практиков. В конце книги дается попытка кратко охарактеризовать различные интерпретации пародии, на которые ориентируются, по ее мнению, ведущие современные теоретики.  
Роуз разграничивает в современном понимании пародии "позднемодернистские" (ряд которых начинается с 1960 года), и постмодернистские трактовки (появляются с 1970 года). К первой категории она относит следующий ряд толкований:  
"Пародия - против интерпретации (Зонтаг, 1964).  
Дон-Кихот - первое современное произведение литературы, поскольку в нем уверенность в сходстве и подобии замещается принципом отличия, и смех Борхеса - смех, который вызывает содрогание (Фуко, 1966).  
Пародия - контестация и искажение (Машере, 1966).  
Пародия - комична (и современная пародия = "псевдотрансгрессия"), хотя карнавальная пародия (ссылаясь на Бахтина) - это "серьезная" трансгрессия (связана с диалогической или "интертекстуальной" мениппеевской и полифонической традицией) (Кристева, 1966).  
Пародия - критична по отношению к реальности (Фуко, 1971).  
Пародия - безумие (Хасан, 1971).  
Пародия - отсутствие силы, интенциональности и отличия (Бодрийар).  
Пародия - невладение материалом (Деррида).  
Пародия - минимальная трансформация текста (Женетт, 1982).  
  
[189]  
Пародия - современна и сатирична; пастиш ("белая пародия") - постмодернен и бесформен (Джеймсон, 1983 и далее).  
Пародия - повторение с отличием; она не обязательно должна быть комичным (Хатчен).  
Пародия - нигилистична (Ньюмен, 1986).  
Пародия может применяться для обозначения безумного/разорванного мира (Мартин Эмис, 1990)".  
В качестве постмодернистских определений, отсчет которым она ведет с 1970 года, Роуз предлагает следующие определения и их авторов:  
"Пародия - мета-фикциональна/интертекстуальна + комична (Лодж, 1970 и далее).  
Пародия - комплексна + комична (Дженкс, 1971 и далее).  
Пародия - мета-фикциональна/интертекстуальна + комична/юмористична (Эко, 1980)". (Rose:1993, с. 282-283).  
Таким образом, с приходом постмодернизма, во-первых, наступило известное согласие в понимании пародии, а во-вторых, произошла явная смена парадигмы: пародия уже не трактуется как контестация, искажение, протест, где серьезные драматические тона заглушают комическое начало, - теперь пародия связана скорее с образом мирного сосуществования стилей и идей, с комедийной игрой смыслами на бесконечном поле интертекстуальности.  
Характерная примета постмодернистской литературы - самопародирование. И. Хассан определил самопародию как характерное средство, при помощи которого писатель-постмодернист пытается сражаться с "лживым по своей природе языком", и, будучи "радикальным скептиком", находит феноменальный мир бессмысленным и лишенным всякого основания. Поэтому постмодернист, "предлагая нам имитацию романа его автором, в свою очередь имитирующим роль автора,... пародирует сам себя в акте пародии" (Hassan:1971, c.250).  
ПАСТИШ  
Франц. PASTICHE (от итал. PASTICCIO - опера, составленная из отрывков других опер, смесь, попурри, стилизация). Термин &&постмодернизма, редуцированная форма пародии. На первых этапах осмысления художественной практики постмодернизма трактовалась его теоретиками либо как специфическая форма пародии (например, А. Гульельми, теоретик итальянского неоавангардистского движения "Группа-63", писал в 1965 г.: "Наиболее последовательным воплощением в жизнь поэтики экс-  
  
[190]  
периментального романа является pastiche - фантазия и одновременно своеобразная пародия", Гульельми: 1986, с. 185), либо как самопародия. Американский критик Р. Пойриер писал: "В то время как пародия традиционно стремилась доказать, что с точки зрения жизни, истории или реальности некоторые литературные стили выглядят устаревшими, литература самопародии, будучи совершенно не уверенной в авторитете подобных ориентиров, высмеивает даже само усилие установить их истинность посредством акта письма" (Poirier:l968, с. 339).  
Американский теоретик Ф. Джеймсон дал наиболее авторитетное определение понятия пастиша, охарактеризовав его как основной модус постмодернистского искусства. Поскольку пародия якобы "стала невозможной" из-за потери веры в "лингвистическую норму", или норму верифицируемого &&дискурса, то в противовес ей пастиш выступает одновременно и как "изнашивание стилистической маски" (т. е. в традиционной функции пародии), и как "нейтральная практика стилистической мимикрии без скрытого мотива пародии... без того не угасшего окончательно чувства, что еще существует что-то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете" (Jameson:1981. с. 114).  
Специфический характер "иронического модуса", или пастиша, произведения постмодернизма определяется в первую очередь негативным пафосом, направленным против иллюзионизма массмедиа и тесно связанного с ним феномена массовой культуры. Постмодернизм стремится разоблачить сам процесс мистификации, происходящий в результате воздействия медиа на общественное сознание, и тем самым доказать проблематичность той картины действительности, которую внушает массовой публике массовая культура.  
ПЕРЕНОС (ТРАНСФЕР)  
Нем. UBERTRAGUNG, франц. TRANSFERT, англ. TRANSFERENCE. Многозначное понятие классического психоанализа; в наиболее распространенном понимании - перенесение пациентом на психоаналитика чувств, которые он прежде испытывал к неким важным для него людям (например, к родителям) и в которых сам себе не признавался.  
Проблема "переноса", или "трансфера" была кардинально переработана Лаканом и подхвачена поструктуралистскими теоретиками. Согласно психоаналитической точке зрения на перенос и контрперенос, структуры бессознательного обнаруживаются в  
  
[191]  
ходе разыгрывания ролей во время разговора психоаналитика с пациентом: "Трансфер - это вступление в действие реальности бессознательного" (Lacan:1973, с. 133). Иными словами, Лакан рассматривает перенос как вовлеченность в единый процесс двух желаний: "Перенос является феноменом, в который включены оба - и субъект и аналист. Разделение его в терминах переноса и контрпереноса... всегда будет не чем иным, как способом уйти от того, что, собственно, происходит" (там же, с. 210).  
Смысл этих заявлений заключается в том, что, по убеждению Лакана, истина бессознательного проявляется в переносе и контрпереносе, когда аналист вольно, а чаще невольно оказывается втянутым в своеобразную игру с пациентом и начинает повторять ключевые структуры бессознательного своего пациента, чтобы их понять и проинтерпретировать. Учитывая, что пациент психоаналитического сеанса, как и любой человек, по представлениям постструктуралистов, ничего не может произнести, кроме текста (да и само его сознание, а следовательно, и он сам как личность, рассматриваются как текст), в этих условиях дискурс больного легко мог быть отождествлен с дискурсом любого литературного текста, что и было сделано Лаканом, в частности, в его анализе рассказа Эдгара По "Похищенное письмо", а затем и многими его последователями из числа постструктуралистов.  
Мысль Лакана о трансфере-переносе как о структуре повтора, связывающей аналитика и анализируемый дискурс, была в свою очередь спроецирована на механизм интерпретации, где интерпретатор разыгрывает структуру текста, поскольку чтение воспринимается как смещенный, вытесненный повтор структуры, которую оно пытается проанализировать. Эта теория довольно широко распространена в современной критике именно постструктуралистского толка, но нагляднее всего она проявилась в его феминистской ветви.  
ПЕРСОНАЖ  
Франц. PERSONNAGE, англ. CHARACTER, нем. PERSON, FIGUR. По представлениям &&нарратологии, сложный, многосоставной феномен, находящийся на пересечении различных аспектов того коммуникативного целого, каким является художественное произведение. Как правило, персонаж обладает двумя функциями: действия и рассказывания. Таким образом, он выполняет либо роль &&актора, либо рассказчика-нарратора (&&нарратор).  
Г. Джеймс обозначал персонаж в роли нарратора как "историка" или "субъекта", а в роли актора - как "героя" или  
  
[192]  
"объекта" (James:1934). Немецкоязычные теоретики Л. Шпитцер (Spitzer:196l), Э. Леммерт (Lammert:1955), Ф. К. Штанцель (Stanzel:1955) различают "повествующее Я" (erzahlendes Ich) и "переживающее", "испытывающее Я" (eriebendes Ich). Соответственно Б. Ромберг (Romberg: 1962) различает "narrating I" и "experiencing l". Во франц. нарратологии общепринята терминология, восходящая к Женетту: "я-рассказывающее" и "я-рассказываемое" (je-narrant /je-narre).  
В свою очередь, "я-рассказывающее" в соответствии со значительностью той роли, которую оно играет в истории, может в ней функционировать как протагонист ("автодиегетический нарратор" у Женетта, Genette: 1966-1972, v. 2, с. 253; "Я как протагонист" у Н. Фридмана, Friedman:1955, с. 126-127; и "нарратор-главный персонаж" у Ромберга, Romberg: 1962, с. 58-61) - например, Марианна в "Жизни Марианны" Мариво, Печорин - автор той части "Героя нашего времени", которая носит название "Журнал Печорина".  
Это же "Я-рассказывающее" может выступать и в качестве актора - персонажа второстепенного значения, играя роль "свидетеля" ("наблюдатель", "свидетель" Женетта; "Я как свидетель" Н. Фридмана; "нарратор-второстепенный персонаж" Ромберга), - например, доктор Уотсон, рассказывающий о подвигах Шерлока Холмса.  
ПЕРФОРМАТИВНОЕ ПОВЕДЕНИЕ  
Англ. PERFORMATIVE BEHAVIOUR. Термин, с помощью которого английский теоретик театра С. Мелроуз пытается обосновать специфику игры актеров в постмодернистском представлении, находя ее в особом "перформативном поведении", характерном для профессионалов на сцене. Мелроуз хочет ответить на вопрос: "Чем отличается обычное поведение людей от перформативного, то есть от профессиональной игры актеров?" Итальянские исследовательницы Э. Барба и Н. Савареэе в своей книге "Анатомия актера: Словарь театральной антропологии" (Barba, Savarese:1985), переведенной на французский и английский языки, подняли проблему сома-тики и попытались обосновать отличие повседневного ролевого поведения от актерского как сдвиг от "минимального расхода энергии" в обычной жизни до "максимального в перформансе". Активная мускульная работа натренированного актера повышает заряд энергии, которая захватывает в поле своего воздействия зрителя. Именно эта энергия действия, а не внутреннего переживания, с его "ложным психологизмом", "интериоризацией", и  
  
Цитатность в живописи постмодерна  
  
Цитатность в живописи постмодерна: "Мадонна" чилийского художника (живет и работает в США) Клаудио Браво. 1979-1980.  
  
  
Вверху - образец цитатности в архитектуре постмодерна:  
"Площадь Италии" (Новый Орлеан, Луизиана, США). Американский архитектор Чарлз Мур. 1978.  
  
  
  
  
Вверху - архитектурная композиция "Пространства Абраксаса" архитектора Рикардо Бофилла. Марн-ла-Валле (близ Парижа). 1978-83.  
  
Вверху - здание Международного музея мебели и дизайна в Вейле на Рейне, Германия. Американский архитектор Френк Гери. 1989  
  
  
МАСКИ ПОСТМОДЕРНА  
  
Маска разрушает лицо (Джим Кэрри в фильме Маска", 1994)  
  
  
Маска насилия (М. Макдауэлл в фильме Стэнли Кубрика "Заводной апельсин", 1972).  
  
  
  
  
  
Человек под маской зверя ("Игра любви и случая" П. К. Мариво в постановке Альфредо Ариаса).  
  
  
Здание Американской телефонной и телеграфной компании (AT&T) в Нью-Йорке (1982) архитектора Филипа К. Джонсона, оказавшее огромное влияние на становление постмодернистского стиля в архитектуре.  
  
  
  
"Руины" американского художника Рая Лихтенштейна (1965), имитация классического пейзажа, пронизанная тревожной иронией;  
  
  
  
"Картина: утюг, часы, плоскогубцы, булавка" английского художника Майкла Крэйг-Мартина (1978) - "украденные вещи" постмодерна.  
  
  
Постмодерная травестия: японский актер Кацуо Оно в женских ролях.  
  
  
  
ПОСТМОДЕРНИЗМ В РОССИИ.  
  
  
  
  
Вверху - постмодерный ландшафт в Петрозаводске (Карелия): фрагмент набережной Онежского озера со скульптурной композицией Ф. Дюссайанта (1990-е гг.).   
  
  
  
Владимир Гобозов. Охота короля.  
  
  
  
  
  
  
Игра готовыми предметами и моделями: Дэйвид Мах. "Старая мелодия" (1992).  
  
  
  
Рудольф Хаусснер (Австрия). Адам в трех лицах (1974-75).  
  
  
  
Фантастичность постмодернистского "реализма": "Гипер-Реализация" Винсента Дезидерио (США, 1988).  
  
  
  
  
Вверху - постмодернистские метаморфозы человека: "Человек в пространстве" Джонатана Боровски (США, 1978)  
  
  
  
Номадические миры Нью-Йорка: "Без названия" Жана-Мишеля Баске и Энди Уорхолла (1984).  
  
[193]  
объявляется Мелроуз главным источником воздействия на публику и составной частью более общего комплекса "театральности" ("максимальный расход энергии, ориентация на присутствие зрителей и организация их активного визуального внимания") (Melrose:1994, с. 266).  
"Мне кажется, что письмо, которое мы назовем эффективным в 1990-х годах, должно разработать теорию потенциального значения звучания голоса, который по той или иной причине вибрирует в теле/телах его обладателей и резонанс которого проникает во все пространства коллективного лицезрения спектакля, превращая каждого индивида в участника общего действа. Это означает, что нам нужна специальная теория "вибрации", которая позволила бы нам понять, почему произнесенный отрывок предложения является сложным мускульным актом, воздействующим, как и все мускульные действия, не явным образом и не просто через "центральную нервную систему", а через сетчатку глаза. Это, очевидно, происходит в мозговом центре, способном не просто функционировать, а сохранять таинственный след или "отклик" ранее испытанного мускульного напряжения" (там же, с. 221).  
ПИСЬМО  
Франц. ECRITURE. Концепция "письма" Жака Дерриды (также &&голос-письмо) построена скорее на негативном пафосе отталкивания от противного, чем на утверждении какого-либо позитивного положения, и связана с пониманием письма как социального института, функционирование которого насквозь пронизано принципом дополнительности; эта концепция выводится из деконструктивистского анализа текстов Платона, Руссо, Кондильяка, Гуссерля, Соссюра. Деррида рассматривает их тексты как репрезентативные образцы "логоцентрической традиции" и в каждом из них пытается выявить источник внутреннего противоречия, якобы опровергающего открыто отстаиваемый ею постулат первичности речи (причем, речи устной) по отношению к письму, Причем, по аргументации Дерриды, суть проблемы не меняется от того, что существуют бесписьменные языки, поскольку любой язык способен функционировать лишь при условии возможности своего существования в "идеальном" отрыве от своих конкретных носителей. Язык в первую очередь обусловлен не "речевыми событиями" (или "речевыми актами") в их экзистенциональной неповторимости и своеобразии, в их зависимости от исторической конкретности данного "здесь и сейчас" смыслового контекста, а  
  
[194]  
возможностью быть неоднократно повторенным в различных смысловых ситуациях.  
Иными словами, язык рассматривается Дерридой как социальный институт, как средство межиндивидуального общения, как "идеальное представление" (хотя бы о правилах грамматики и произносительных нормах), под которые "подстраиваются" его отдельные конкретные носители при всех индивидуальных отклонениях от нормы - в противном случае они могут быть просто не поняты своими собеседниками. И эта ориентация на нормативность (при всей неизбежности индивидуальной вариативности) и служит в качестве подразумеваемой "дополнительности", выступая в виде "архиписьма", или "прото-письма", являющегося условием как речи, так и письма в узком смысле слова.  
При этом внимание Дерриды сосредоточено не на проблеме нарушения грамматических правил и отклонений от произносительных норм, характерных для устной, речевой практики, а на способах обозначения, - тем самым подчеркивается произвольность в выборе означающего, закрепляемого за тем или иным означаемым. Таким образом, понятие "письма" у Дерриды выходит за пределы его проблематики как "материальной фиксации" лингвистических знаков в виде письменного текста: "Если "письмо" означает запись и особенно долговременный процесс институирования знаков (а это и является единственным нередуцируемым ядром концепции письма), то тогда письмо в целом охватывает всю сферу применения лингвистических знаков. Сама идея институирования, отсюда и произвольность знака, немыслимы вне и до горизонта письма" (Derrida:1967a, с. 66).  
ПЛАВАЮЩЕЕ ОЗНАЧАЮЩЕЕ  
Англ. FLOATING SIGNIFIER. Термин, введенный Лаканом и получивший большую распространенность в американской версии деконструктивизма. В своей борьбе против традиционного, возводимого к авторитету. Соссюра понимания природы знака Лакан фактически раскрепостил означающее, освободив его от зависимости от означаемого, и ввел в употребление понятие "плавающего (или скользящего) означающего". Следует отметить, что впервые он высказал эту мысль еще в работе 1957 г. "Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда" (Лакан:1997), где он, в частности, постулирует тезис о "непрекращающемся ускользании означающего под означающее", что фактически в любом тексте предполагает лишь взаимодействие, игру одних означающих в их отрыве от означаемого. Значительно позднее эту  
  
[195]  
мысль французского психоаналитика подхватила Ю. Кристева, создав ее подробно обоснованный телькелевский вариант, однако, что более существенно, на этом же постулате построена и теория &&следа Дерриды.  
С этой же мыслью о возможности разрыва самой структуры знака связана и проблема интерпретации смысла. При таком подходе процедура интерпретации сильно усложняется, и, по мнению Лакана, "было бы ошибкой утверждать, как это высказывалось раньше, что интерпретация открыта всем смыслам под предлогом, что это вопрос только связи означающего с означаемым, и следовательно неконтролируемой связи. Интерпретация не открыта любому смыслу", - подчеркивает исследователь, - и "эффект интерпретации заключается в том, чтобы изолировать в субъекте ядро. Кет, используя собственный термин Фрейда, или бессмысленность, что, однако, не означает, что интерпретация сама по себе является бессмыслицей" (Lacan: 1977, с. 249-250).  
Синтия Чейз пишет об этом: "Формальный анализ Лаканом сна-текста привел к интерпретации Бессознательного скорее как означающего процесса, чем смысла, и к концепции знания как знания бессознательного, достигаемого посредством работы психоанализа, как эффекта Бессознательного" (Chase: 1987, с. 213). Иными словами, само знание как таковое есть не что иное, как ощущение работы бессознательного, его эффект, и, кроме того, будучи скорее означающим процессом, нежели смыслом, оно в себе никакого смысла, кроме того, что оно является бессознательным, не несет (также &&знак, критика его традиционной структуры).  
ПЛЕМЕННАЯ ПСИХОЛОГИЯ &&НОМАДОЛОГИЯ  
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ИНСТАНЦИИ  
Франц., англ. INSTANCES, нем. INSTANZEN. В зависимости от установки исследователей на структуралистские, структурно-коммуникативные или рецептивно-эстетические теоретические предпосылки получают различные терминологические уточнения - инстанции нарративного литературного текста, рассказа, &&дискурса или разных категорий автора и читателя. Среди современных нарратологов нет единого мнения о количестве повествовательных инстанций: от четырех обязательных до восьми, включая четыре "факультативных", причем каждая из них у различных исследователей может получать дополнительную дифференциацию, расщепляясь до бесконечности (&&нарративная типология).  
  
[196]  
- Особенно это касается категории читателя (конкретный, или реальный, абстрактный, или имплицитный, эксплицитный, виртуальный, идеальный, несостоятельный, предполагаемый, имманентный, интенциональный, концептуальный, фиктивный, продуцированный, воображаемый, информированный, архичитатель и т. д.).  
Собственно, проблема разграничения различных типов внетекстовых читателей выходит за пределы интересов &&нарратологии в узком смысле слова и является прерогативой рецептивной эстетики. Однако в современных условиях, когда в литературоведении происходит процесс активного взаимовлияния разных подходов, принципов и методик анализа, осуществить такое разграничение в конкретных теориях какого-либо литературоведа не всегда представляется возможным. Например, концепции нарратолога В. Шмида (Schmid:1973), Дж. Принса (Prince: 1982) по проблематике охватываемого круга вопросов затрагивают и рецептивно-эстетическую тематику. С другой стороны, X, Линк в своей влиятельной работе "Рецептивное исследование: Введение в методику и проблематику" (Link: 1976) значительную ее часть отвела объяснению основных положений нарратологии как необходимого введения в собственно рецептивную проблематику.  
Основные повествовательные инстанции, выступающие в роли членов коммуникативной цепи, по которой осуществляется "передача" художественной информации от писателя к читателю, находящихся на противоположных полюсах процесса художественной коммуникации, - это, во-первых, реальные автор и читатель, находящиеся на внетекстовом уровне, и, во-вторых, многочисленные внутритекстовые инстанции.  
Нарратологи исходят из убеждения, что на каждом повествовательном уровне (&&повествовательные уровни) должна быть своя пара отправителя и получателя художественной информации. Первым таким уровнем, на котором возникает абстрактная или нормативная коммуникативная ситуация, является уровень взаимодействия абстрактного, &&имплицитного автора и абстрактного, &&имплицитного читателя. Оба они письменно не фиксируются в тексте, а лишь только постулируются необходимостью вовлечения литературного текста в коммуникативный процесс и поэтому являются абстрактно-теоретическими конструктами. На этом основании немецкий славист В. Шмид предпочитает говорить об "абстрактном авторе" и "абстрактном читателе". В психологическом плане эти две инстанции реализуются как пред-  
  
[197]  
полагаемые образы автора (интенция читателя) и читателя (интенция автора) и поэтому терминологически обозначаются как имплицитный, т. е. подразумеваемый, автор и имплицитный читатель.  
Некоторые исследователи, например, С. Чэтман (Chalman:1978), ограничиваются этими четырьмя инстанциями, другие - Ж. Женнет (Genette: 1966-1972), не учитывают имлицитного автора и имплицитного читателя в своей классификации, за что, в частности, последний подвергся критике со стороны Ш. Риммона (Rimmon:1976) и В. Бронзвара (Bronzwaer:1978).  
Для лингвистически ориентированных нарратологов, близких структуралистским позициям, главное значение имеют повествовательные инстанции, зафиксированные в тексте. К их числу принадлежит основная повествовательная инстанция - &&нарратор (рассказчик, повествователь), ответственный за "вербализацию", т. е. выражение в языковой форме художественной информации. Ее получателем на этом повествовательном уровне является  
&&наррататор, впервые получивший наиболее обстоятельное теоретическое обоснование в трудах американского нарратолога Дж. Принса (Prince: 1973а, Prince: 1973b).  
Дальнейшая детализация этого уровня, где действует коммуникативная пара нарратора и наррататора, привела к выделению еще двух подуровней со своими повествовательными инстанциями. Если нарратор повествует в "личной грамматической форме" (от анонимного первого лица или лица персонажа-рассказчика), то постулируется возникновение уровня "фиктивной коммуникативной ситуации", на котором коммуницируют фиктивный, или &&эксплицитный автор ("фигура в тексте") и фиктивный, или &&эксплицитный читатель. Последний также может выступать как в роли персонажа - слушателя рассказываемой истории, так и в виде текстуально зафиксированных обращений эксплицитного автора типа "дорогой читатель", "Вы можете этому не поверить, но..." и т. д. Данный уровень, и, соответственно, его инстанции отсутствуют в "безличном", "имплицитном" повествовании от третьего лица.  
Ж. Женетт (Genette: 1966-1972) и М. Баль (Ва1:1977) выделили еще один коммуникативный уровень - уровень &&фокализации, где происходит вербализация зрительной перспективы, и, соответственно, фокализатора - отправителя этой воплощенной в слова зрительной информации и ее получателя - имплицитного зрителя. Если уровень "фиктивной коммуникации" помещается В. Шмидом и X. Линк над дискурсивным уровнем  
  
[198]  
нарратора и наррататора (Линк, Link:1976, с. 25), то Баль отождествляет уровень фокализации с рассказом и располагает своего фокализатора между повествователем и &&актором - действующим лицом романного мира.  
На самом глубинном уровне художественного произведения, на уровне "романного мира" (Lintvelt:1981, с. 17), "изображаемого мира" (Schmid:1973, с. 26) возникают многочисленные коммуникативные ситуации со своими нарраторами и наррататорами. Всякий раз, как кто-нибудь из персонажей-акторов берет слово, он тем самым возлагает на себя функцию повествователя, а его аудитория (неважно, в единственном или множественном лице) приобретает функцию наррататора. Естественно, что в случае диалога эти функции становятся попеременно взаимообратимыми.  
Иными словами, любая повествовательная инстанция - это прежде всего функция, и как таковая она представляет собой переменную величину в каждом конкретном эпизоде любого художественного текста. Постоянной она может быть только в своем абстрактном виде как теоретический конструкт, абсолютизирующий и гипостазирующий изначально природную изменчивость явлений в фиктивную константность представлений идеального мира. Голландский исследователь Е. А. де Хаард отмечает, что в "Войне и мире" Толстого дистанция между повествователем и абстрактным автором "относительно невелика. Так, повествователь в этом романе выражает мнения, с которыми Толстой согласился бы в тот период своей жизни без всякого намека на иронию" (Haard: 1979, с. 98); таким образом, здесь констатируется факт совпадения позиций сразу трех повествовательных инстанций: реального автора (Толстого в момент написания романа "Война и мир"), абстрактного автора (подразумеваемого, имплицитного автора этого произведения) и имперсонального повествователя-нарратора (повествование ведется от третьего лица). То же самое можно практически сказать и о всех остальных повествовательных инстанциях.  
В результате подобной изменчивости функций повествовательных инстанций, их способности быть более или менее очевидными или, наоборот, сливаться друг с другом в конкретной практике реального романного текста, их довольно трудно вычленить в "чистом" виде; между ними существует огромное количество переходных форм. Этим и объясняется факт существующих разногласий в оценке и интерпретации конкретных художественных текстов при гораздо более явном консенсусе в отношении теоретических положений дисциплины нарратологии.  
  
[199]  
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ УРОВНИ  
Франц. NIVEAUX NARATIFS. Теоретические конструкты, дающие, по мнению представителей &&нарратологии, схематизированное представление о процессе художественной коммуникации, в ходе которого лингвистический текст превращается в литературное произведение. В отличие от структуралистов, также понимавших произведение как сложное, многоуровневое, структурно упорядоченное образование, нарратологи делают акцент на коммуникативной природе этих уровней. Для них это прежде всего уровни коммуникации, на которых коммуницируют друг с другом главные &&повествовательные инстанции (отправитель и получатель художественной информации) в специфической для каждого повествовательного уровня форме. При этом предполагается, что каждая пара отправителя и получателя одного повествовательного уровня вступают друг с другом в коммуникативную связь не прямо, а косвенно - через опосредующую роль повествовательных инстанций, находящихся на другом, "нижележащем" уровне, иерархически подчиненном первому. Так, например, конкретный автор и конкретный читатель какого-либо произведения общаются друг с другом не непосредственно на внетекстовом уровне, а через само произведение, т. е., по нарратологическим представлениям, при помощи повествовательных инстанций, существующих и коммуницирующих друг с другом внутри текста, иными словами, на внутритекстовых уровнях. В свою очередь, как только повествователь, имеющий своим адресатом наррататора и общающийся с ним уже на внутритекстовом или дискурсивном уровне, дает слово персонажу, то возникает новый повествовательный уровень со своими повествовательными инстанциями.  
Общее количество повествовательных уровней в конкретном художественном произведении, особенно в случае вставного рассказа (так называемого "рассказа в рассказе") может быть очень велико. Характерный пример - структура "Тысячи и одной ночи", где главный повествователь Шехерезада, выступая в функции &&эксплицитного автора, часто уступает место рассказчика персонажам своих историй, в свою очередь нередко передоверяющим эту роль героям своих повествований. Однако главной задачей нарратологии было выявление не этих микроуровней, а макроуровней, обеспечивающих коммуникацию всего произведения в целом и включающих в этот процесс также реального автора и реального читателя.  
Первым коммуникативно ориентированную схему повествовательных уровней и соответствующих им повествовательных ин-  
  
[200]  
станций предложил Вольф Шмид (Schmid:1973), переработавший идеи М. Бахтина, У. Бута, Ф. К. Штанцеля и Л. Долежела. Затем она усовершенствовалась и дорабатывалась Р. Варнингом, X. Линк, М. Баль, Я. Линтвельтом, Дж. Принсом. Восходящая к Шмиду "модель вертикального разреза повествовательной структуры" (там же, с. 20) предполагает четыре уровня коммуникации:  
1) внетекстовой, где происходит опосредованная другими уровнями коммуникация между реальным автором и реальным читателем ("эмпирически историческими лицами");   
2) внутритекстовой уровень абстрактной коммуникативной ситуации, где реализуется коммуникация теоретических конструктов абстрактного, или имплицитного автора и абстрактного читателя;   
3) внутритекстовой уровень фиктивной коммуникативной ситуации, где коммуницируют "фиктивные" автор и читатель, т. е. эксплицитные повествовательные инстанции, выступающие в виде персонажей; и   
4) уровень "мира в тексте", на котором возникают многочисленные коммуникативные ситуации между &&акторами. Таким образом, Шмид в "изображенном мире" (dargestellte Welt) выделял также и "цитируемый мир" (zitierte Welt) для обозначения еще одного "мира", воссоздаваемого дискурсом романных акторов (там же, с. 27).  
Нарратологи, работающие в рамках французской традиции, пытаются теоретически обосновать коммуникативный характер таких традиционно структуралистских понятий, как "повествовательный текст", "рассказ", "история", интерпретировав их как повествовательные инстанции структуры художественной коммуникации. В частности, М. Баль предлагает следующее объяснение и схему взаимодействия повествовательных уровней и повествовательных инстанций: "Каждая инстанция реализует переход из одного плана в другой; актор, используя действие как материал, делает из него историю; фокализатор, отбирая действия и выбирая угол зрения, под которым он их представляет, делает из них рассказ; тогда как повествователь претворяет рассказ в слова:  
он делает из них повествовательный текст. Теоретически каждая инстанция адресуется к получателю, расположенному на том же уровне: актор адресуется к другому актору, фокализатор к "зрителю" - косвенному объекту фокализации, и повествователь адресуется к гипотетическому читателю" (Ва1:1977, с. 33). Этот процесс коммуникации поясняется схемой:  
  
[201]  
  
(рамками изображаются повествовательные уровни)  
Аналогичную попытку предпринял Я. Линтвельт, опиравшийся в основном на идеи В. Шмида. Свою схему он поясняет на примере сказки Ш. Перро "Мальчик-с-пальчик":  
"Повествование - это нарративный акт и, в широком смысле, весь ансамбль фиктивной ситуации, в которой он имеет место, включая наррататора и его наррататора. Под рассказом я понимаю повествовательный текст, состоящий не только из повествовательного дискурса, высказываемого наррататором, но также и из слов, произносимых акторами и цитируемых наррататором. Мальчик-с-пальчик и Людоед участвуют как акторы в нарративном содержании рассказа, т. е. в истории или диегезисе. Так же, как рассказ объединяет в себе дискурс наррататора с дискурсом акторов, так и история содержит в себе действие, являющееся объектом дискурса наррататора, и события, воссоздаваемые дискурсом акторов, и, следовательно, охватывает как мир повествуемый, так и мир цитируемый. Рассказ = дискурс наррататора + дискурс акторов. История, диегезис = мир рассказываемый + мир цитируемый" (Lintvelt:198l, с. 31-32) (выделено автором. - И. И.).  
  
[202]  
  
ПОВСЕДНЕВ  
Франц. QUOTIDIEN, англ. QUOTIDIAN, нем. ALLTAG (ALLTAGSLEBEN). Термин социолого-гуманитарных наук, демонстрирующий переориентацию современных философских исследований с традиционных для них проблем, рассматриваемых преимущественно sub specie aeternitatis, на проблематику повседневной жизни, где, по мнению большинства современных мыслителей, и протекают наиболее жизненно важные процессы, ускользающие обычно от рассудочного анализа, поскольку относятся скорее к сфере &&культурного бессознательного. Постановка проблемы повседнева позволяет изучать жизнь не в ее крайних проявлениях, фиксируемых в философски отрефлексированных понятиях или в художественно-религиозных сублимациях, а в том виде, как она проявляется в быту, отчасти в сознательном, а в большей мере даже в бессознательном виде.  
Изучение повседнева имеет довольно долгую историю; на первоначальном этапе оно развивалось в несколько абстрактных понятиях философии жизни, заново поставившей на повестку дня вечный вопрос о специфике существования Lebenswelt'a - жизненного мира человеческого бытия. Во Франции проблематика повседнева приобрела особую актуальность благодаря деятельности Школы анналов, категорически, особенно на первом этапе своего авангардистского порыва, отказавшейся изучать историю  
  
[203]  
"великих" людей, принципиально предпочтя им историю "молчаливого большинства", в то же время достаточно грамотного, чтобы оставить после себя письменные следы.  
Современный виток своего развития она обрела, получив новый импульс в работе Мишеля де Серто 1980 г. "Изобретение повседнева" (De Certeau:1980: на английский она была переведена как "Практика повседневной жизни" - De Certeau: 1984). Четко и программно сформулированные идеи Серто затмили все, или почти все, что было сделано ранее в этой области, перехватив инициативу и направив дальнейшее развитие научной мысли в определенное русло. Справедливости ради следует все же отметить, что еще в 1973 г. в Париже была опубликована солидная двухтомная работа Э. Гофмана "Мизансцена повседневной жизни" (Goffman:1973), в 1989 вышло известное исследование Пьера Бувье "Работа повседнева: попытка социо-антропологического подхода" (Bouvier:1989), где он обобщил свои идеи, разрабатываемые им с начала 80-х годов. Сюда же можно отнести очень влиятельную работу Маффесоли 1985 г. "Обыденное сознание" (Maffesoli:1985).  
Постепенно философия повседнева стала оформляться как специфическая наука - так называемая "социо-антропология современности", как назвал одну из своих недавних книг сам Бувье (Bouvier:l995). В данный момент она существует как одно из весьма популярных направлений современного научного знания, ставя своей задачей дать самоосмысление культуры, или, выражаясь более точно, описание культурного бессознательного, причем в самом широком диапазоне социо-культурных практик, от наблюдений за чисто политическими институтами жизни до глубинных культурных феноменов. В качестве примера можно привести исследование Ж. Абемса "Повседневная жизнь европейского парламента" (Abems:1992), или работы М. Оже "Атопика: введение в антропологию сюрсовременности" (Auge:1992) "Смысл других:  
актуальность антропологии" (Auge:1994a), "К антропологии современных миров" ( Auge:1994b).  
Давно и очень продуктивно работает в сфере социальной антропологии Жорж Баландье. Для него, как и для многих современных французских антропологов повседнева, характерна очень любопытная траектория исследовательских интересов: почти все они начинали с традиционных социо-антропологических, как это было принято, полевых наблюдений "первобытных" африканских сообществ, с изучения традиций, обрядов, суеверий, пережитков языческих верований, их синкретизма с насильственной христиа-  
  
[204]  
низацией или уже традиционной для тех мест исламизацией быта. Затем, в 60-70-е годы французские социоантропологи пережили волну интенсивного увлечения социальными проблемами самого широкого аспекта, изучая в основном практику социальных институтов, лежащих в основе функционирования общества как сложной, многослойной системы. С конца 70-х - начала 80-х годов большинство из них решительно переориентировалось на исследование социальных и духовных практик повседнева, преимущественно в его культурно-бессознательном аспекте. И здесь роль Жоржа Баландье была весьма значительной. Достаточно назвать такую его влиятельную книгу, как "Власть над сценами" (Balandier:1992).  
Другой не менее важной фигурой в изучении повседнева является Пьер Бурдье, автор книги "Различие" (Bourdieu:1979), представляющей собой детальный анализ привычек и вкусов всех социальных слоев Франции: от рабочих, крестьян, служащих, интеллигенции в различных ее дифференциациях и вплоть до крупной буржуазии. Ученый прослеживает в основном престижность тех или иных вкусовых, игровых, зрелищных и прочих пристрастий. Фактически Бурдье и предпринял изучение той области, которая называется Lebenswelt и которую он определяет, согласно Гуссерлю, как горизонт жизни, где коренятся язык и поведение и к которым необходимо обращаться, чтобы понять наших собеседников. Бурдье смог убедительно показать, что каждая социальная группа отличается своим образом жизни, манерами, мышлением, питанием; что она зависит от собственных традиций даже тогда, когда хочет их избежать. Иными словами, Бурдье, проанализировав то, что он называет "капиталом денег" и "капиталом знаний" французского общества, показал, каким образом пристрастия и вкусы, даже чисто эстетические, предопределяются политическими и философскими и иными взглядами.  
В исследования политического аспекта повседнева много интересных наблюдений и обобщений сделал Поль Вирилио (Virilio:1996; Virilio: 1998); в общефилософском плане, связанном, однако, самым непосредственным образом с политической злободневностью (см. его книгу "Войны в Заливе не было"; Baudrillard: 1991) несомненна и неоспорима роль Жана Бодрийара (Baudrillard:1981; Baudrillard: 1987).  
ПОЛИТИЧЕСКОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ  
Англ. POLITICAL UNCONSCIOUS. Концепция американского постмодерниста Ф. Джеймсона, изложенная в его книге "Политическое  
  
[205]  
бессознательное: Нарратив как социально символический акт" (Jameson:198l). Джеймсон исходит из двух основных посылок. Во-первых, из абсолютной исторической, социальной, классовой и, следовательно, идеологической обусловленности сознания каждого индивида; и, во-вторых, из утверждения о якобы фатальной непроясненности, неосознанности своего положения, своей идеологической обусловленности, проявляемой всякой личностью. Особенно эта политическая неосознанность характерна для писателя, имеющего дело с таким культурно опосредованным артефактом, как литературный текст, представляющим собой "социально символический акт" (там же, с. 20). Таким образом, утверждается, что любой писатель при своей обязательной политической ангажированности оказывается неспособен ее осознать в полной мере. Выявить это политическое бессознательное и является задачей работы Джеймсона. Ограничиваясь пределами письменно зафиксированного сознания, критик и всю историю человечества определяет как целостное в своем единстве коллективное повествование, связывающее прошлое с настоящим. Это повествование характеризуется единой фундаментальной темой: "коллективной борьбой, цель которой - вырвать царство Свободы из оков царства Необходимости" (там же. с. 19). По мнению Джеймсона, концепция политического бессознательного поможет выявить искомое им единство этого непрерывного повествования - "рассказа истории", т. е. ее логику и "диалектику".  
На развитие теории политического бессознательного Джеймсона существенно повлияла концепция французского философа Л. Альтюссера о структурной беспричинности, связанная с представлением об отсутствия причины у Спинозы. Философ стремился придать своему толкованию структуры диалектический характер неразрывной связи целого и его частей, когда первое немыслимо без второго и не может быть сведено к какой-либо внешней по отношению к ним схеме. Иными словами, оно не может быть внеположным своим составляющим и только в них способно себя выразить. Таким образом, структура у Альтюссера выступает не как организующий принцип, навязывающий элементам структуры схему их организации, идею порядка, а как нечто имманентно присущее этим элементам в их совокупности и возникшее в результате их взаимодействия. В этом смысле структура и называется философом отсутствующей причиной, поскольку проявляется только в результатах своего воздействия, в своих элементах и лишена статуса автономной независимой сущности.  
  
[206]  
Опираясь на эту теорию Альтюссера, Джеймсон и трактует историю, понимая ее как отсутствующую причину всех поступков и мыслей людей, так как "она доступна нам только в текстуальной форме, и наша попытка постичь ее, как и саму реальность, неизбежно проходит через предварительную стадию ее текстуализации, нарративизации в политическом бессознательном" (там же, с. 35).  
ПОСТМОДЕРНИЗМ  
Англ. POSTMODERNISM, франц. POSTMODERNISME, нем. POSTMODERNISMUS. Многозначный и динамически подвижный в зависимости от исторического, социального и национального контекста комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений. Прежде всего постмодернизм выступает как характеристика определенного менталитета, специфического способа мировосприятия, мироощущения и оценки как познавательных возможностей человека, так и его места и роли в окружающем мире. Постмодернизм прошел долгую фазу первичного латентного формообразования, датирующуюся приблизительно с конца второй мировой войны (в самых различных сферах искусства: литературе, музыке, живописи, архитектуре и проч.), и лишь с начала 80-х годов был осознан как общеэстетический феномен западной культуры и теоретически отрефлексирован как специфическое явление в философии, эстетике и литературной критике.  
Постмодернизм как направление в современной литературной критике (основные теоретики: француз Ж.-Ф. Лиотар, американцы И. Хассан, Ф. Джеймсон, голландцы Д. В. Фоккема, Т. Д'ан, англичане Дж. Батлер, Д. Лодж и др.) опирается на теорию и практику &&постструктурализма и &&деконструктивизма и характеризуется прежде всего как попытка выявить на уровне организации художественного текста определенный мировоззренческий комплекс специфическим образом эмоционально окрашенных представлений. Основные понятия, которыми оперируют сторонники этого направления: "мир как хаос" и &&постмодернистская чувствительность, "мир как текст" и "сознание как текст", интертекстуальность, "кризис авторитетов" и &&эпистемологическая неуверенность, &&авторская маска, &&двойной код и "пародийный модус повествования", &&пастиш, противоречивость, дискретность, фрагментарность повествования (принцип &&нонселекции), "провал ком  
  
[207]  
муникации" (или в более общем плане -"коммуникативная затрудненность"), &&метарассказ.  
В работах теоретиков постмодернизма были радикализированы главные постулаты постструктурализма и деконструктивизма и предприняты попытки синтезировать соперничающие общефилософские концепции постструктурализма с практикой Йельского деконструктивизма, спроецировав все на современное искусство. Таким образом, постмодернизм синтезировал теорию постструктурализма, практику литературно-критического анализа деконструктивизма и художественную практику современного искусства и попытался дать этому объяснение как "новому видению мира". Все это позволяет говорить о существовании специфического &&постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса общих представлений и установок.  
Проблема постмодернизма как целостного феномена современного искусства лишь в начале 80-х гг. была поставлена на повестку дня западными теоретиками, пытавшимися объединить в единое целое разрозненные явления культуры последних десятилетий, которые в различных сферах духовного производства определялись как постмодернистские. Чтобы объединить многочисленные "постмодернизмы" в одно большое течение, нужно было найти единую методологическую основу и единообразные средства анализа.  
Обнаружению постмодернистских параллелей в различных видах искусства был посвящен специальный номер журнала "Critical inquiry" за 1980 г. (Critical inquiry:1980). Особенно оживились подобные попытки на рубеже 80-х годов. Среди работ на эта тему следует отметить в первую очередь следующие: "Художественная культура: Эссе о постмодерне" Дугласа Дэвиса (Davis:1977); "Язык архитектуры постмодерна" (1977) Чарлза Дженкса (Jencks:1978); "Интернациональный трансавангард" Акилле Бенито Оливы (Oiiva:1982); "После "Поминок": Эссе о современном авангарде" Кристофера Батлера (Butler: 1980; имеются в виду "Поминки по Финнегану" Джойса); "Постмодернизм в американской литературе и искусстве" Тео Д'ана (D'haen:1986); "Цвета риторики: Проблема отношения между современной литературой и живописью" Уэнду Стейнер (Steiner:1982).  
Сюда же, очевидно, стоит отнести и тех литературоведов и философов, которые стремятся выявить основу "постмодернистской чувствительности", видя в ней некий общий знаменатель "духе эпохи", породившей постмодернизм как эстетический феномен Ихаба Хассана, Дэвида Лоджа, Алана Уайлда, того же Кристо-  
  
[208]  
фера Батлера, Доуве Фоккему, Кристин Брук-Роуз, Юргена Хабермаса, Михаэля Келера, Андре Ле Во, Жан-Франсуа Лиотара, Джеремо Мадзаро, Уильяма Спейноса, Масуда Завар-заде, Вольфганга Вельша и многих других.  
Проблема постмодернизма как большого художественного течения ставит перед исследователем целый ряд вопросов, и самый главный из них - а существует ли сам феномен постмодернизма? Не очередная ли это фикция, результат искусственного теоретического построения, бытующего скорее в воображении некоторых западных теоретиков искусства, нежели в реальности современного художественного процесса? Тесно связан с ним и другой вопрос, возникающий тут же, как только на первый дается положительный ответ: а чем, собственно, постмодернизм отличается от модернизма, которому он обязан помимо всего и своим названием? В каком смысле он действительно "пост" - в чисто временном или еще и в качественном отношении?  
Все эти вопросы и составляют суть тех дискуссий, которые ведутся в настоящее время как сторонниками, так и противниками постмодернизма, и ответы на которые свидетельствуют о том, что в какой-то мере проблема постмодернизма оказалась в начале 80-х гг. неожиданной для западного теоретического сознания. В предисловии к сборнику статей "Приближаясь к проблеме постмодернизма" его составители Доуве Фоккема и Ханс Бертенс пишут: "К большому замешательству историков литературы, термин "постмодернизм" стал ходячим выражением даже раньше, чем возникла потребность в установлении его смысла. Возможно, это верно как относительно США, так и Европы, и наверняка справедливо по отношению к Германии, Италии и Нидерландам, где этот термин был практически неизвестен три или четыре года назад, в то время как сегодня он часто упоминается в дискуссиях о визуальных искусствах, архитектуре, музыке и литературе" (Bertens, Fokkema:1986, с. VII).  
Если говорить только о литературе, то здесь постмодернизм выделяется легче всего - как специфический "стиль письма". Однако на нынешнем этапе существования как самого постмодернизма, так и его теоретического осмысления с уверенностью можно сказать лишь то, что он оформился под воздействием определенного "эпистемологического разрыва" с мировоззренческими концепциями, традиционно характеризуемыми как модернистские. Но вопрос, насколько существенен был этот разрыв, вызывает бурную полемику среди западных теоретиков. Если Герхард Хоффман, Альфред Хорнунг и Рюдигер Кунов утверждают  
  
[209]  
наличие "радикального разрыва между модернистской и постмодернистской литературами, отражающегося в оппозиции двух эпистем: субъективность в противовес потере субъективности" (Hoffmann, Hornung, Kunow:1987, с. 20), то Сьюзан Сулейман и Хельмут Летен (Suleiman: 1986, Lethen:1986) выражают серьезные сомнения в существовании каких-либо принципиальных различий между модернизмом и постмодернизмом. Сулейман, в частности, считает, что так называемая "постмодернистская реакция" против модернизма является скорее всего критическим мифом или, в крайнем случае, реакцией, ограниченной американской литературной ситуацией. Однако и она, при всем своем критическом отношении к возможности существования постмодернизма как целостного художественного явления по обе стороны Атлантики, вынуждена была признать, что "Барт, Деррида и Кристева являются теоретиками постмодерной чувствительности независимо от терминов, которые они употребляют, точно так же, как и Филипп Соллерс, Жиль Делез, Феликс Гваттари и другие представители современной французской мысли" (Suleiman: 1986, с. 256).  
Если постструктурализм в своих исходных формах практически ограничивался относительно узкой сферой философско-литературных интересов, т. е., условно говоря, определялся французской философской мыслью (постструктурализмом Ж. Дерриды, М. Фуко, Ж. Делеза, Ф. Гваттари и Ю. Кристевой) и американской теорией литературоведения (деконструктивизмом де Мана, Дж. Хартмана, X. Блума и Дж. X. Миллера), то постмодернизм сразу стал восприниматься как глобальное выражение современного ощущения духа своей эпохи, эпохи второй половины и конца XX века.  
Для подобного расширения потребовались и переоценка некоторых исходных постулатов постструктурализма, и привлечение более широкого философского и "демонстрационного" материала. Как спешит уверить страстный сторонник постмодернизма Вольфганг Вельш, "конгруэнция постмодернистских феноменов в литературе, архитектуре, как в разных видах искусства вообще, так и в общественных феноменах от экономики вплоть до политики и сверх того в научных теориях и философских рефлексиях просто очевидна" (Welsch:1987, с. 6).  
Как и всякая теория, претендующая на выведение общего знаменателя своей эпохи на основе довольно ограниченного набора параметров, постмодернизм судорожно ищет подтверждения своим тезисам везде, где имеются или предполагаются признаки, которые могут быть истолкованы как проявление духа постмодер-  
  
[210]  
низма. При этом частным и внешним явлениям нередко придается абсолютизирующий характер, в них видят выражение некоего "духа времени", определяющего все существующее. Иными словами, постмодерном пытаются объяснить весь современный мир, вместо того чтобы из своеобразия этого мира вывести постмодернизм как одну из его тенденций и возможностей.  
Однако сколь сомнительным ни было бы приведенное суждение Вельша, с ним необходимо считаться, так как оно выражает довольно широко распространенное умонастроение современной западной интеллигенции: "в целом необходимо иметь в виду, что постмодерн и постмодернизм отнюдь не являются выдумкой теоретиков искусства, художников и философов. Скорее дело заключается в том, что наша реальность и жизненный мир стали "постмодерными". В эпоху воздушного сообщения и телекоммуникации разнородное настолько сблизилось, что везде сталкивается друг с другом; одновременность разновременного стала новым естеством. Общая ситуация симультанности и взаимопроникновения различных концепций и точек зрения более чем реальна. Эти проблемы и пытается решить постмодернизм. Не он выдумал эту ситуацию, он лишь только ее осмысливает. Он не отворачивается от времени, он его исследует" (там лее, с. 4). При этом следует иметь в виду (как пишет сам Вельш), что "постмодерн здесь понимается как состояние радикальной плюральности, а постмодернизм - как его концепция" (там же).  
Проблема формирования постмодернизма и его функционирования в системе современной западной культуры затрагивает сферу, глобальную по своему масштабу, поскольку касается вопросов не столько мировоззрения, сколько мироощущения, т. е. ту область, где на первый план выходит не рациональная, логически оформленная философская рефлексия, а глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция современного человека на окружающий его мир. При этом осмысление постструктуралистских теорий как концептуальной основы постмодернистской чувствительности - факт, хронологически более поздний по сравнению с временем возникновения постструктурализма и ставший предметом серьезного обсуждения среди западных философов только с середины 80-х годов. Это новое понимание постструктурализма и привело к появлению философского течения постструктурализма, пытающегося осмыслить различные аспекты постмодернистской чувствительности (Ж.-Ф. Лиотар, А. Меджилл, В. Вельш).  
  
[211]  
Относительно того, что считать самыми характерными признаками постмодернизма, существует весьма широкий спектр мнений. Ихаб Хассан выделяет в качестве его основных черт "имманентность" и "неопределенность", утверждая, что произведения этого направления в искусстве в целом обнаруживают тенденцию к "молчанию", т.е. "с метафизической точки зрения" ничего не способны сказать о "конечных истинах". В то же время Алан Уайлд считает, что самым главным признаком постмодернизма является специфическая форма "корректирующей иронии" по отношению ко всем проявлениям жизни. Согласно Д. Лоджу, разрабатывавшему в основном теорию литературного постмодернизма, определяющим свойством постмодернистских текстов оказывается тот факт, что на уровне повествования они создают у читателя неуверенность в ходе его развития.  
Другим спорным вопросом является дата возникновения постмодернизма. Для Хассана он начинается с "Поминок по Финнегану" (1939) Джойса. Фактически той же периодизации придерживается и К. Батлер. Другие исследователи относят время его появления примерно к середине 50-х годов, а к середине 60-х - его превращение в господствующую тенденцию в искусстве. Однако большинство западных ученых, как литературных критиков, так и искусствоведов, считают, что переход от модернизма к постмодернизму пришелся именно на середину 50-х гг.  
Одним из последствий выхода на теоретическую авансцену философского постмодернизма был пересмотр тех импульсов влияния, которые оказали существенное воздействие на сам факт формирования постструктурализма. Как собственно постмодернистский по своей природе стал рассматриваться такой влиятельный и распространенный в интеллектуальных кругах Запада феномен (наиболее отчетливо проявившийся в последние два десятилетия и лежащий на стыке литературы, критики, философии, лингвистики и культурологии), как феномен "поэтического языка" или &&поэтического мышления. Именно поэтическое мышление и характеризуется современными теоретиками постмодернизма как фундаментальный признак постмодернистской чувствительности. Суть его заключается в том, что философы обращаются к самому способу художественного, поэтического постижения мысли. При этом они заявляют, что только таким способом ее вообще можно выразить. Другим аспектом этого же явления служит тот факт, что критики и теоретики литературы выступают по преимуществу как философы, а писатели и поэты - как теоретики искусства.  
  
[212]  
Искусство многих современных художников Запада отличается высокой степенью теоретической рефлексии, что же касается художников, относимых к течению постмодернизма, то практически все они одновременно выступают и как теоретики собственного творчества. Не в малой степени это обусловлено и тем, что специфика этого искусства такова, что оно просто не может существовать без авторского комментария. Все то, что называется "постмодернистским романом" Дж. Фаулза, Дж. Барта, А. Роб-Грийе, Р. Сьюкеника, Ф. Соллерса, X. Кортасара и многих других, представляет собой не только описание событий и изображение участвующих в них лиц, но и пространные рассуждения о самом процессе написания данного произведения. Вводя в ткань повествования теоретические пассажи, писатели постмодернистской ориентации нередко прямо апеллируют в них к авторитету Ролана Барта, Жака Дерриды, Мишеля Фуко и других теоретиков постструктурализма и постмодернизма, заявляя о своей невозможности в "новых условиях" писать по-старому, т. е. в традиционной реалистической манере.  
Говоря о литературоведческом постмодернизме как об особом направлении в критике, никогда не следует забывать, что на практике его представители скорее как правило, нежели как исключение, дополняют один вид деятельности другой. Так, романисты А. Роб-Грийе и Дж. Барт являются авторами авторитетных среди постмодернистов теоретических книг, а "чистые" теоретики М. Бланшо и У. Эко - создателями художественных произведений; итальянский семиотик и постмодернист У. Эко - автор хрестоматийного постмодернистского романа "Имя розы" и популярного романа "Маятник Фуко". Подобный симбиоз литературоведческого теоретизирования и художественного вымысла можно объяснить и чисто практическими нуждами писателей, вынужденных объяснять читателю, воспитанному в традициях реалистического искусства, почему они прибегают к непривычной для него форме повествования. Однако проблема гораздо глубже, поскольку эссеистичность изложения, касается ли это художественной литературы, или литературы философской, литературоведческой, критической и т. д., вообще стала знамением времени, и тон здесь с самого начала задавали такие философы, как Хайдеггер, Бланшо, Деррида и др.  
Эта модель поэтического осмысления любого культурного текста и стоящей за ним действительности сложилась в специфических условиях глобального мировоззренческого кризиса, типичного для самоощущения современной западной творческой интел-  
  
[213]  
лигенции. Теоретики постмодернизма постоянно подчеркивают кризисный характер постмодернистского сознания, считая, что своими корнями оно уходит в эпоху ломки естественнонаучных представлений рубежа XIX-XX вв. (или глубже), когда был существенно подорван авторитет как позитивистского научного знания, так и рационалистически обоснованных ценностей буржуазной культурной традиции. Сама апелляция к здравому смыслу, столь типичная для критической практики идеологии Просвещения, стала рассматриваться как наследие "ложного сознания" буржуазной рационалистичности. В результате все то, что называется "европейской традицией", воспринимается постмодернистами как традиция рационалистическая, или, вернее, буржуазно-рационалистическая, и тем самым как неприемлемая.  
Отсюда и общее ощущение кризисности. В частности, американский исследователь А. Меджилл выявляет в качестве существенного признака общей направленности мысли Ницше, Хайдеггера, Фуко и Дерриды тот фактор, что все они - мыслители кризисного состояния западноевропейской культуры и в данном отношении служат выразителями модернистского и постмодернистского сознания: "Кризис как таковой - настолько очевидный элемент их творчества, что вряд ли можно оспаривать его значение" (Megill:1985, с. C111). Раскрывая смысл понятия "кризис", исследователь пишет: "Это утрата авторитетных и доступных разуму стандартов добра, истины и прекрасного, утрата, отягощенная одновременно потерей веры в божье слово Библии" (там же, с. XIV).  
Отказ от рационализма и осененных традицией и религией веры в общепризнанные авторитеты, сомнение в достоверности научного познания, т. е. картины мира, основанной на данных естественных наук, приводит постмодернистов к &&эпистемологической неуверенности, убеждению, что наиболее адекватное постижение действительности доступно не естественным и точным наукам или традиционной философии, опирающейся на систематически формализованный понятийный аппарат логики с ее строгими законами взаимоотношения посылок и следствий, а интуитивному поэтическому мышлению с его ассоциативностью, образностью, метафоричностью и мгновенными откровениями инсайта. Причем эта точка зрения получила распространение не только среди представителей гуманитарных, но также и естественных наук: физики, химии, биологии и т. д. Это специфическое видение мира как хаоса, лишенного причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, мира децентрированного, предстающего  
  
[214]  
сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов, и получило определение &&постмодернистской чувствительности (также &&хаология).  
Практически все теоретики постмодернизма отмечают то значение, которое имел для становления их концепций труд Ж.-Ф. Лиотара "Постмодернистский удел" (Lyolard:1979). Точка зрения Лиотара заключается в том, что "если все упростить до предела, то под "постмодернизмом" понимается недоверие к "метарассказам" (там же, с. 7). &&Метарассказом он обозначает все те "объяснительные системы", которые, по его мнению, организуют буржуазное общество и служат для него средством самооправдания: религию, историю, науку, психологию, искусство (иначе говоря, любое "знание"). Для французского исследователя "век постмодерна" в целом характеризуется эрозией веры в "великие метаповествования", в "метарассказы", легитимирующие, объясняющие и "тотализирующие" представления о реальности. С его точки зрения, сегодня мы являемся свидетелями раздробления, расщепления "великих историй" и появления множества более простых, мелких, локальных "историй-рассказов". Смысл этих "крайне парадоксальных" по своей природе повествований - не узаконить, не легитимизировать знание, а "драматизировать наше понимание кризиса". Характеризуя науку постмодерна, Лиотар заявляет, что она занята "поисками нестабильностей"; например, "теория катастроф" Рене Тома прямо направлена против понятия "стабильная система". Детерминизм сохраняется только в виде "маленьких островков" в мире всеобщей нестабильности, когда все внимание концентрируется на "единичных фактах", на "несоизмеримых величинах" и "локальных" процессах (там же, с. 95).  
В результате господствующим признаком культуры "эры постмодерна" оказывается эклектизм, который "является нулевой степенью общей культуры... Становясь китчем, искусство способствует неразборчивости вкуса. Художники, владельцы картинных галерей, критика и публика толпой стекаются туда, где "что-то происходит". Однако истинная реальность этого "что-то происходит" - это реальность денег: при отсутствии эстетических критериев оказывается возможным и полезным определять ценность произведений искусства по той прибыли, которую они дают. Подобная реальность примиряет все, даже самые противоречивые тенденции в искусстве, при условии, что эти тенденции и потребности обладают покупательной способностью" (Lyotard:1983. с. 334-335).  
  
[215]  
Важную, если не ведущую роль в поддержке этого "познавательного эклектизма" играют средства массовой информации, или, как их называет Лиотар, "информатика", которая, пропагандируя гедонистическое отношение к жизни, закрепляет состояние бездумного потребительского отношения к искусству. В этих условиях, практически по единогласному мнению теоретиков постмодернизма, для "серьезного художника" возможна лишь одна перспектива - воображаемая деконструкция "политики языковых игр", позволяющая понять "фиктивный характер" языкового сознания. Отсюда и специфика искусства постмодерна, которое "выдвигает на передний план непредставимое, неизобразимое в самом изображении... Оно отказывается утешаться прекрасными формами, консенсусом вкуса. Оно ищет новые способы изображения, но не для того, чтобы получить от них эстетическое наслаждение, а для того, чтобы с еще большей остротой передать ощущение того, что нельзя представить. Постмодернистский писатель или художник находится в положении философа: текст, который он пишет, произведение, которое он создает, в принципе не подчиняется заранее установленным правилам, ему нельзя выносить приговор, не подлежащий обжалованию, применяя к нему общеизвестные критерии оценки. Эти правила и категории и есть как раз то, что ищет само произведение искусства" (там же, с. 340-341).  
Одним из наиболее распространенных принципов определения специфики искусства постмодернизма является подход к нему как к своеобразному художественному коду, т. е. своду правил организации "текста" художественного произведения. Трудность этого подхода заключается в том, что постмодернизм с формальной точки зрения выступает как искусство, сознательно отвергающее всякие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией. Поэтому в качестве основополагающего принципа организации постмодернистского текста голландский исследователь Д. Фоккема называет понятие &&нонселекции, феномен которой неоднократно отмечался и другими исследователями (например, Д. Лоджем, И. Хассаном).  
Отталкиваясь от концепций Лиотара и американского теоретика И. Хассана, Д. Фоккема попытался спроецировать мировоззренческие предпосылки постмодернизма на его художественную стилистику. Постмодернизм для него - это прежде всего особый "взгляд на мир", "продукт долгого процесса секуляризации и дегуманизации" (Fokkema:1986, с. 81). Если в эпоху Возрождения, по его мнению, возникли условия для появления концепции антропо-  
  
[216]  
логического универсума, то в XIX и XX вв. под влиянием наук - от биологии до космологии - стало все более затруднительным защищать представление о человеке как о центре космоса: "В конце концов оно оказалось несостоятельным и даже нелепым" (там же, с. 82). Поэтому постмодернистский взгляд на мир характеризуется убеждением, что любая попытка сконструировать модель мира - как бы она ни оговаривалась или ограничивалась "эпистемологическими сомнениями" - бессмысленна. Создается впечатление, пишет Фоккема, что художники-постмодернисты считают в равной мере невозможным и бесполезным пытаться устанавливать какой-либо иерархический порядок или какие-либо системы приоритетов в жизни. Если они и допускают существование модели мира, то основанной лишь на "максимальной энтропии", на "равновероятности и равноценности всех конститутивных элементов" (там же, с. 82-83).  
В свое время реализм в искусстве основывался на "непоколебимой иерархии" материалистического детерминизма викторианской морали. Пришедший ему на смену символизм характеризовался как теоретическая концепция, постулирующая наличие аналогий ("корреспонденций") между видимым миром явлений и сверхъестественным царством "Истины и Красоты". В противовес символистам, не сомневавшимся в существовании этого "высшего мира", модернисты, отмечает Фоккема, испытывали сомнение как относительно материалистического детерминизма, так и "жесткой эстетической иерархии символизма". Вместо этого они строили различные догадки и предположения, стремясь придать "гипотетический порядок и временный смысл миру своего личного опыта" (там же).  
Мировоззренческая противоречивость художников-постмодернистов, их попытки передать свое восприятие хаотичности мира сознательно организованным хаосом художественного произведения, скептическое отношение к любым авторитетам и как следствие - ироническая их трактовка, подчеркивание условности художественно-изобразительных средств литературы ("обнажение приема") абсолютизируются постмодернистской критикой, превращаются в основные принципы художественности как таковой и переносятся на всю мировую литературу. Познавательный релятивизм теоретиков постмодернизма заставляет их с особым вниманием относиться к проблеме "авторитета письма", поскольку в виде текстов любой исторической эпохи он является для них единственной конкретной данностью, с которой они готовы иметь дело. Этот авторитет характеризуется ими как специфи [217]  
ческая власть языка художественного произведения, способного своими внутренними (например для литературы - чисто риторическими) средствами создать самодовлеющий мир &&дискурса.  
Этот авторитет текста, не соотнесенный с действительностью, обосновывается исключительно интертекстуально (т. е. авторитетом других текстов). В конечном счете, авторитет отождествляется с тем набором риторических или изобразительных средств, при помощи которых автор данного текста создает специфическую "власть письма" над сознанием читателя.  
Однако эта власть письма крайне относительна, и любой художник, по мысли постмодернистов, ощущая ее относительность, все время испытывает, как пишет Э. Сейд, чувства смущения, раздражения, досады, вызванные "сознанием собственной двусмысленности, собственной ограниченности царством вымысла и письма" (Said:1965, с. 34). Отсюда и постулируемая всеми теоретиками постмодернизма неизбежность "пародийного модуса повествования" как единственно возможной экзистенциальной позиции серьезного художника.  
При анализе искусства постмодернизма все его теоретики указывают, что &&пародия в нем приобретает иное обличье и новую функции по сравнению с традиционной литературой. Так, Ч. Дженкс определяет главный признак этого направления как "парадоксальный дуализм, или двойное кодирование, указание на который и содержит в себе его гибридное название "постмодернизм" (Jencks:1978, с. 14). Под "двойным кодированием" исследователь понимает присущее постмодернизму постоянное пародическое сопоставление двух (или более) "текстуальных миров", т. е. различных способов семиотического кодирования эстетических систем, чем, собственно, для него и являются разные художественные стили. Рассматриваемый в подобном плане постмодернизм выступает одновременно и как продолжение практики модернизма, и как его преодоление, поскольку он "иронически преодолевает" стилистику своего предшественника (&&двойной код).  
Основной корпус постмодернистской критики на данном этапе ее развития представляет собой исследования различных способов повествовательной техники, нацеленной на создание фрагментированного дискурса, т. е. фрагментарности повествования. Д. Лодж, Д. Фоккема, Л. Хейман и др. выявили и систематизировали многочисленные "повествовательные стратегии" постмодернистского письма, т. е. сугубо условный характер художественного творчества. Именно благодаря этим "повествовательным такти-  
  
[218]  
кам" литературы XX в., считает Хейман, была осуществлена глобальная ревизия традиционных стереотипов "наивного читателя", воспитанного на классическом романе XIX в., т. е. на традиции реализма. Эта антиреалистическая тенденция характерна практически для всех теоретиков постмодернизма, стремящихся не только обобщить опыт авангардистской литературы XX в., но и пытающихся с позиций этой художественной традиции дать эстетическую переоценку всего предшествующего искусства, и прежде всего искусства реализма.  
Специфично и отношение постмодернизма к проблеме собственно смысла. Согласно Д'ану, здесь имеются две основные особенности. Во-первых, постмодернизмом ставится под вопрос существование в современных условиях смысла как такового, поскольку практически все авторы-постмодернисты стремятся доказать своим потенциальным реципиентам (читателям, слушателям, зрителям), что любой рациональный и традиционно постигаемый смысл является "проблемой для современного человека" (D'haen:1986, с. 226). Во-вторых, смысл постмодернистского опуса во многом определяется присущим ему пафосом критики "медиа". Особую роль в формировании языка постмодерна, по признанию всех теоретиков, занимавшихся этой проблемой, играют массмедиа - средства массовой информации, мистифицирующие массовое сознание, манипулирующие им, порождая в изобилии мифы и иллюзии - все то, что определяется как "ложное сознание". Без учета этого фактора невозможно понять негативный пафос постмодернизма, обрушивающегося на иллюзионизм массмедиа и тесно связанную с ним массовую культуру. Как пишет Д'ан, произведения постмодернизма разоблачают процесс мистификации, происходящий при воздействии медиа на общественное сознание, и тем самым доказывают проблематичность той картины действительности, которую внушает массовой публике массовая культура.  
Свою версию "мягкого", или вернее "кроткого постмодерна" предлагает Жиль Липовецкий. В книге 1992 г. "Сумерки долга:  
Безболезненная этика демократических времен" (Lipovetsky:1992), продолжая линию, намеченную еще в "Эре пустоты: Эссе о современном индивидуализме" (Lipovetsky:1983) и "Империи эфемерности: Мода и ее судьба в современных обществах" (Lipovetsky:1987), ученый отстаивает тезис о безболезненности переживания современным человеком своего "постмодерного удела", о приспособлении к нему сознания конца XX века, о возникновении постмодерного индивидуализма, больше озабоченного качеством жизни, желанием не столько преуспеть в финансовом.  
  
[219]  
социальном плане, сколько отстоять ценности частной жизни, индивидуальные права "на автономность, желание, счастье": "Постмодерное царство индивида не исчерпывается стремлением выявить уровень конкурентоспособности одних по отношению к другим, "героизмом" победителя и своего собственного созидания, оно неотделимо от возросшего требования к качеству жизни, включая теперь и условия труда. Гипериндивидуализм приводит не столько к обострению стремления превзойти других, сколько к увеличению нетерпимости по отношению ко всем формам индивидуального презрения и социального унижения. Быть самим собой и победить свою индивидуальность - это значит не только выбрать свои собственные модели поведения, по и предъявлять к межчеловеческим отношениям требование этического идеала равенства прав личности" (Lipovetsky:1992. с. 290).  
ПОСТМОДЕРНИЗМА КОД  
Определяя код литературного течения постмодернизма, Д. Фоккема отмечает, что он является всего лишь одним из многих кодов, регулирующих производство текста. Другие коды, на которые ориентируются писатели - прежде всего лингвистический код (естественного языка - английского, французского и т. д.), общелитературный код, побуждающий читателя прочитывать литературные тексты как тексты, обладающие высокой степенью когерентности, жанровый код, активизирующий у реципиента определенные ожидания, связанные с выбранным жанром, и идиолект писателя, который в той мере, в какой он выделяется на основе рекуррентных признаков, также может считаться особым кодом.  
Из всех упомянутых, каждый последующий код все в возрастающей пропорции ограничивает действие предыдущих кодов, сужая поле возможного выбора читателя, однако при этом спецификой литературной коммуникации, подчеркивает Фоккема, является тот факт, что каждый последующий код способен одновременно оспаривать правомочность остальных кодов, создавая и оправдывая свой выбор языковых единиц и их организации, запрещаемый остальными, более общими кодами. При этом и сами идиолекты отдельных писателей-постмодернистов вместе взятые должны, по мысли исследователя, в своем взаимодействии частично подтверждать, частично опровергать существование социолекта постмодернизма как целостного литературного течения. Таким образом, постмодернистский код может быть описан как система предпочтительного выбора тех или иных семантических и синтак-  
  
[220]  
сических средств (как система преференций), частично более ограниченного по сравнению с выбором, предлагаемым другими кодами, частично игнорирующего их правила.  
Выделяя в качестве основополагающего принципа организации постмодернистского текста понятие &&нонселекции (или квазинонселекции), Фоккема стремится проследить его действие на всех уровнях анализа: лексемном, семантических полей, фразовых структур и текстовых структур. В числе наиболее заметных и часто встречающихся в постмодернистских текстах лексем критик называет такие слова, как зеркало, лабиринт, карта, путешествие (без цели), энциклопедия, реклама, телевидение, фотография, газета (или их эквиваленты на различных языках).  
Семантическое поле  
Исходя из определения, данного Лайонзом, согласно которому семантическое поле состоит из семантически соотносимых лексем, имеющих по крайней мере один общий семантический признак (Lyons:1977, с. 269, с. 326), Фоккема выделяет в постмодернитских текстах пять таких полей: ассимиляции; умножения и пермутации; чувственной перцепции; движения; механистичности. Эти семантические поля, находящиеся в центре постмодернистского семантического универсума, по мнению исследователя, в первую очередь полемически заострены против семантической организации модернистских текстов. Так, например, поле ассимиляции демонстрирует отказ от столь заметного стремления модернистов выявить мельчайшие различия и принципиальную несовместимость всех сторон изображаемой ими жизни, от их позиции отстраненных и отчужденных аутсайдеров.  
В противовес этому постмодернисты пытаются утвердить принцип всеобщей равнозначности всех явлений и всех сторон жизни, часто агрессивно насильственной ассимиляции человека внешним миром. Семантическое поле чувственной перцепции включает в себя все лексемы, описывающие или подразумевающие функции чувственного ощущения. В качестве семантического подполя сюда входит и сфера конкретности с ее акцентом на наблюдаемых деталях, как это подчеркивал Лодж (Lodge:1981, с. 139), на поверхностной стороне явлений, о чем писал Стивик (Stevick:l977, с. 211; Stevick:1981, с. 140). Последнее семантическое поле, выделяемое критиком, - поле механистичности - описывает различные аспекты индустриализованного, механизированного и автоматизированного мира современности, где индивидуальное сознание подчинено технологии (по выражению И. Хассана, выступающей как "технологическое продолжение сознания") (Hassan:l975, с. 124).  
  
[221]  
Синтаксис постмодернизма в целом, как синтаксис предложения, так и более крупных единиц (синтаксис текста или композиция, включающий в себя аргументативные, нарративные и дескриптивные структуры), характеризуется, по мнению Фоккемы, явным преобладанием паратаксиса над гипотаксисом, отвечающим общему представлению постмодернистов о равновозможности и равнозначности, эквивалентности всех стилистических единиц.  
На фразовом уровне исследователь отмечает основные характерные черты постмодернистских текстов:   
1) синтаксическую неграмматикальность (например, в "Белоснежке" (1967) Бартелма), или такую ее разновидность, когда предложение оказывается оформленным не до конца с точки зрения законов грамматики и фразовые клише должны быть дополнены читателем, чтобы обрести смысл ("Заблудившись в комнате смеха" (1968) Барта);  
2) семантическую несовместимость ("Неназываемый" (1968) Беккета, "Вернитесь, доктор Калигари" (1964) Бартелма);  
3) необычайное типографическое оформление предложения ("Вдвойне или ничего" (1971) Федермана). Все эти приемы Фоккема называет "формами фрагментарного дискурса", отмечая, что чаще всего они встречаются в конкретной поэзии.  
Наиболее подробно исследователем разработан уровень текстовых структур постмодернизма. Здесь он попытался объединить и упорядочить довольно запутанную и разнородную терминологию, употребляемую в западном литературоведении для описания главного, с его точки зрения, принципа организации постмодернистского повествования - феномена нонселекции или квазинонселекции. Этот постмодернистский идеал нонселекции или алеаторной селекции, по наблюдению Фоккемы, часто превращается в процессе создания произведения в применение комбинаторных правил, имитирующих математические приемы: дубликация, умножение, перечисление. К ним он добавляет еще два приема: прерывистость и избыточность. Тесно друг с другом связанные, все они в равной степени направлены на нарушение традиционной связности (когерентности) повествования.  
Наиболее типичные примеры повествовательной прерывистости, -или дискретности, исследователь находит в романах Джона Хоукса "Смерть, сон и путешественник" (1974), Ричарда Браутигана "В арбузном сахаре" (1968), Дэвида Бартелма "Городская жизнь" (1971), Курта Воннегута "Завтрак для чемпионов" (1973), Роналда Сьюкеника "96.6" (1975), Леонарда Майклза "Я бы спас их, если бы мог" (1975).  
  
[222]  
Той же цели служит и прием избыточности, предлагающий читателю либо наличие слишком большого количества коннекторов, должных привлечь его внимание к сверхсвязности текста, либо назойливую описательность, перегружающую реципиента ненужной информацией. В обоих случаях это создает эффект информационного шума, затрудняющего целостное восприятие текста. В качестве примера приводятся романы Алена Роб-Грийе "Зритель" (1955), Томаса Пинчона "V" (1963) и "Радуга земного притяжения" (1973), Браутигана "Ловля форели в Америке" (1970), Бартелма "Печаль" (1972) и "Городская жизнь" (1971).  
Способ перечисления выделен Фоккемой недостаточно корректно, поскольку совпадает с его же вторым толкованием принципа избыточности. Особое значение критик придает приему пермутации, видя в нем одно из главных средств борьбы постмодернистского письма против литературных конвенций реализма и модернизма. Он подразумевает взаимозаменяемость частей текста (роман Реймонда Федермана "На ваше усмотрение" (1976) составлен из несброшюрованных страниц, и читатель волен по собственному усмотрению выбрать порядок его прочтения); пермутацию текста и социального контекста (попытка писателей уничтожить грань между реальным фактом и вымыслом). В качестве примера приводятся романы "Бледный огонь" (1962) Владимира Набокова и "Бойня номер пять" (1969) Воннегута.  
ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ  
Франц. SENSIBILITE POSTMODERNE, англ. POSTMODERN SENSIBILITY, нем. POSTMODERNE SENSIBILITAT. Термин &&постструктурализма и &&постмодернизма; специфическая форма мироощущения и соответствующий ей способ теоретической рефлексии, характерные для научного мышления современных литературоведов постструктуралистско-постмодернистской ориентации. Возникновение понятия постмодернистская чувствительность связано с фактом переосмысления постструктуралистских теорий как отражения постмодернистского менталитета, ставшим предметом серьезного обсуждения среди западных философов и культурологов с середины 80-х годов. Под постмодернистской чувствительностью понимают два рода явлений. Первым ее аспектом называют ощущение мира как хаоса, где отсутствуют какие-либо критерии ценностной и смысловой ориентации, мира, отмеченного, по утверждению теоретика постмодернизма И. Хассана, "кризисом веры" во все ранее существовавшие ценности. Первым провозвестником этой "эры пришествия нигилизма" является Ф. Ницше с его работой  
  
[223]  
"Воля к власти", созданной в 1883-1888 гг. Теперь же, сто лет спустя, отмечает Хассан, "большинство из нас с горечью признают, что такие понятия, как Бог, Царь, Человек, Разум, История и Государство, некогда появившись, затем канули в Лету как принципы несокрушимого авторитета; и даже Язык - самое младшее божество нашей интеллектуальной элиты - находится под угрозой полной немощи, - еще один бог, не оправдавший надежд" (Hassan:1987, с. 442).  
В художественном сознании эта форма постмодернистской чувствительности привела к убеждению, считает голландский исследователь Д. Фоккема, что любая попытка сконструировать "модель мира" (в направлении чего двигалось искусство модернизма), с точки зрения художников-постмодернистов, абсолютно бессмысленна, как бы она ни оговаривалась или ограничивалась &&эпистемологической неуверенностью. Постмодернисты полагают в равной мере невозможным и бесполезным пытаться устанавливать какой-либо иерархический порядок или какие-либо системы приоритетов в жизни. Если они и допускают существование модели мира, то основанной лишь на "максимальной энтропии", на "равновероятности и равноценности всех конститутивных элементов" (Fokkema:1986. с. 82-83). Фактически на уровне композиции постмодернистский взгляд на мир выразился в стремлении воссоздать хаос жизни искусственно организованным хаосом принципиально фрагментарного повествования. Согласно английскому теоретику Д. Лоджу (Lodge: 1981), главное свойство текстов подобного типа заключается в том, что на уровне повествования они создают у читателя "неуверенность" в ходе его развития. Американский критик А. Уайлд (Wilde:1981) выделяет другой существенный их признак - специфическую форму "корректирующей иронии" по отношению ко всем проявлениям жизни (&&пастиш).  
Другим аспектом постмодернистской чувствительности, наиболее ярко проявившимся в сфере теории критики, является особая "манера письма", характерная не только для литературоведов, но и для многих современных философов и культурологов, которую можно было бы назвать "метафорической эссеистикой". Речь идет о феномене &&поэтического мышления. Связанный с кризисом рационализма и отождествлением его с "духом буржуазности" (традиция, восходящая в основном к аргументации М. Вебера), этот феномен обязан своим теоретическим оформлением прежде всего М. Хайдеггеру и его попытке обосновать свой отход от традиционной "классической модели западного философ -  
  
[224]  
ствования" авторитетом философско-эстетических представлении восточного происхождения (Heidegger: 1962). Особую роль в системе доказательств позднего Хайдеггера играет поэтический язык художественных произведений, восстанавливающий своими намекающими ассоциациями "подлинный" смысл "первоначального слова". Ученый прибегает к технике словесно выраженного "намека", т. е. к помощи не столько дискурсивно, логически обоснованной аргументации, сколько литературных, художественных средств, восходящих к платоновским диалогам и диалогам восточной дидактики, как они применяются в индуизме, буддизме и в чаньских текстах, где раскрытие смысла понятия идет (например в дзэновских диалогах-"коанах") поэтически-ассоциативным путем.  
Немецким философом были восприняты даосские рассуждения об "истинной мудрости" как об отсутствии профанического знания, стиль философствования по ту сторону логического мышления, любовь к парадоксу, интуитивизм, техника намека и гротескной мысли, раскрытие смысла при помощи поэтических ассоциаций, метафорически, и главное - представление об особой роли искусства как наиболее верного пути осмысления глубинных онтологических и психологических связей человека с миром вещей и миром идей.  
Именно опора на художественный метод мышления стала формообразующей и содержательной доминантой той модели "поэтического мышления", которая легла в основу постмодернистической чувствительности. "Это мышление, - отмечает американский исследователь Д. Хэллибертон, - вызвало интерес не только у его (Хайдеггера - И. И.) коллег-философов Т. Адорно, О. Беккера, Ж. Дерриды, М. Дюфренна, М. Фуко, К. Ясперса, Э. Левинаса, М. Мерло-Понти и Ж.-П. Сартра, но и у таких культурологов, как М. Бензе, у социологов, таких как А. Шютц и Л. Гольдман, у писателей, таких как М. Бланшо, А. Мачадо, Дж. Ноллсон, О. Пас и У. Перси" (Halliburton:1981, с. VII). Хайдеггер как никто другой спровоцировал огромное количество дискуссий "о взаимоотношениях между философскими и литературными проблемами, между тем, что мы называем метафизическими, эпистемологическими или онтологическими вопросами, с одной стороны, и, - с другой, проблемами художественной презентации, формы и содержания, эстетической ценности" (там же, с. VIII). Особо отмечено влияние Хайдеггера на оформление литературной и эстетической практики США и Великобритании, на деятельность представителей американского  
  
225  
&&деконструктивизма: П. де Мана, Р. Палмера, У. Спейноса и многих других.  
ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ  
Франц. POSTSTRUCTURALISME, англ. POSTSTRUCTURALISM. Идейное течение западной гуманитарной мысли, оказывающее в последнюю четверть века сильнейшее влияние на литературоведение Западной Европы и США. Получил такое название, поскольку пришел на смену структурализму как целостной системе представлений и явился его своеобразной самокритикой, а также в определенной мере естественным продолжением и развитием изначально присущих ему тенденций. Постструктурализм характеризуется, прежде всего, негативным пафосом по отношению ко всяким позитивным знаниям, к любым попыткам рационального обоснования феноменов действительности, и в первую очередь культуры.  
Так, например, постструктуралисты рассматривают концепцию "универсализма", т. е. любую объяснительную схему или обобщающую теорию, претендующую на логическое обоснование закономерностей действительности, как "маску догматизма", называют деятельность подобного рода проявлением "метафизики" (под которой они понимают принципы причинности, идентичности, истины и т. д.), являющейся главным предметом их инвектив. Столь же отрицательно они относятся к идее "роста", или "прогресса", в области научных знаний, а также к проблеме социально-исторического развития. Сам принцип рациональности постструктуралисты считают проявлением "империализма рассудка", якобы ограничивающим "спонтанность" работы мысли и воображения, и черпают свое вдохновение в бессознательном. Отсюда и проистекает то явление, которое исследователи называют "болезненно патологической завороженностью" (morbid fascination, по выражению М. Сарупа) (Sarup: 1988, с. 97) иррационализмом, неприятием концепции-целостности и пристрастием ко всему нестабильному, противоречивому, фрагментарному и случайному. Постструктурализм проявляется как утверждение принципа "методологического сомнения" по отношению ко всем "позитивным истинам", установкам и убеждениям, существовавшим и существующим в западном обществе и применяющимся для его легитимации, т. е. самооправдания и узаконивания. В самом общем плане теория постструктурализма - это выражение философского релятивизма и скептицизма, &&эпистемологического сомнения, являющегося по своей сути теоретической реакцией на позитивистские представления о природе человеческого знания.  
  
[226]  
Выявляя во всех формах духовной деятельности человека признаки "скрытой, но вездесущей (cachee mais omnipresente) метафизики, постструктуралисты выступают прежде всего как критики "метафизического &&дискурса". На этом основании современные западные классификаторы философских направлений относят постструктурализм к общему течению "критики языка" (la critique du langage), в котором соединяются традиции, ведущие свою родословную от Г. Фреге и Ф. Ницше (Л. Витгенштейн, Р. Карнап, Дж. Остин, У. Куайн), с одной стороны, - и от М. Хайдеггера (М. Фуко, Ж. Деррида), с другой. Если классическая философия в основном занималась проблемой познания, т. е, отношениями между мышлением и вещественным миром, то практически вся современная западная новейшая философия переживает своеобразный "поворот к языку" (a linguistic turn), поставив в центр внимания проблему языка, и поэтому вопросы познания и смысла приобретают у них чисто языковой характер. В результате и критика метафизики принимает форму критики ее дискурса, или &&дискурсивных практик, как у Фуко.  
Для Фуко знание не может быть нейтральным или объективным, поскольку всегда является "продуктом властных отношений". Вслед за Фуко постструктуралисты видят в современном обществе прежде всего борьбу за "власть интерпретации" различных идеологических систем. "Господствующие идеологии", завладевая "индустрией культуры", иными словами, средствами массовой информации, навязывают индивидам свой язык, т. е., по представлениям постструктуралистов, отождествляющих мышление с языком, навязывают сам образ мышления, отвечающий потребностям этих идеологий. Тем самым "господствующие идеологии" существенно ограничивают способность индивидуумов осознавать свой жизненный опыт, свое "материальное бытие". Современная "индустрия культуры", утверждают постструктуралисты, отказывая индивиду в адекватном средстве для организации его собственного жизненного опыта, тем самым лишает его необходимого "языка" для понимания (интерпретации) как самого себя, так и окружающего мира.  
Таким образом, язык рассматривается не просто как средство познания, но и как инструмент социальной коммуникации, манипулирование которым со стороны "господствующей идеологии" касается не только языка наук (так называемых "научных дискурсов" каждой дисциплины), но главным образом проявляется в "деградации языка" повседневности, служа признаком извращения человеческих отношений, симптомом "отношений господства и  
  
[227]  
подавления". При этом ведущие представители постструктурализма (Деррида и Фуко), продолжая традиции Франкфуртской школы Kulturkritik, воспринимают критику языка как критику культуры и цивилизации.  
Теория постструктурализма развивалась как критика структурализма, которая велась по четырем основным направлениям:   
проблемам структурности,   
знаковости,   
коммуникативности и   
целостности субъекта.  
  
Следует отметить, что критика концепции целостного субъекта была осуществлена в значительной мере уже в рамках структурализма и в теории постструктурализма получила лишь свое окончательное завершение.  
Прежде всего, в русле той тенденции постструктурализма, которую Р. Барт по аналогии с иконоборчеством назвал "знакоборчеством" (Barthes:1970, с. 271), была предпринята попытка дезавуировать традиционную структуру знака. Первым против соссюровской концепции знака выступил в 50-х годах Ж. Лакан, отождествив бессознательное со структурой языка, и заявив, что "работа сновидений следует законам означающего" (Lacan:1966, с. 116). Он утверждал, что означающее и означаемое образует отдельные ряды, "изначально разделенные барьером, сопротивляющимся обозначению" (там же, с. 149). Тем самым Лакан фактически раскрепостил означающее, освободив его от зависимости от означаемого, и ввел в употребление понятие &&плавающего означающего.  
Позднее Ю. Кристева развила эту мысль, выдвинув концепцию &&текстуальной продуктивности, где принципом, связывающим текст, служит процесс "означивания". Смысл этой операции заключается в том, что вместо "обозначения", фиксирующего отношения между означающим и означаемым, приходит процесс "означивания", выводимый из отношений одних только означающих. Это окончательно замыкает поэтический текст в кругу других текстов и теоретически отвергает всякую возможность его связи с внеязыковой реальностью.  
В этом отношении, пожалуй, можно согласиться с Вельшем, когда он называет постструктурализм тем "течением, которое отмежевывается от постулата структурализма о неснимаемости различия, которое считает, что можно переступить через любое различие по пути к единству" (Welsch:1987, с. 141).  
Наиболее авторитетное среди постструктуралистов теоретическое обоснование этой критики традиционной концепции знака дал Ж. Деррида. Он предпринял попытку опровергнуть эпистемологическое обоснование, на котором покоился "классический  
  
[228]  
структурализм", а именно - невозможность разделения ряда означаемого и ряда означающего при функционировании знака. Детально разработанная аргументация Дерриды направлена не столько на выявление ненадежности любого способа знакового обозначения, сколько на то, что обозначается, - на мир вещей и законы, им управляющие (также &&логоцентризм).  
Особое неприятие Дерриды вызывает соссюровская теория знака, основанная на примате звучащего слова над письменным. Когда человек говорит, то, по Дерриде, у него создается "ложное" представление о естественности связи означающего (акустического образа слова) с означаемым (понятием о предмете или даже с самим предметом). Это кажется французскому ученому абсолютно недопустимым, поскольку в данном случае не учитываются ни интенциональная направленность сознания, воспринимающего мир по своим внутренним законам и представлениям, ни опосредующая роль контекста культуры.  
Рассматривая мир только через призму его осознания, т. е. исключительно как идеологический феномен культуры и, даже более узко, как феномен письменной культуры, постструктуралисты готовы уподобить самосознание личности некоторой сумме текстов в той массе текстов различного характера, которая, по их мнению, и составляет мир культуры. Поскольку, как не устает повторять Деррида, "ничего не существует вне текста", то и любой индивид в таком случае неизбежно находится "внутри текста", т. е. в рамках определенного исторического сознания, что якобы и определяет границы "интерпретативного своеволия" критика. Весь мир в конечном счете воспринимается как бесконечный, безграничный текст.  
Вторая важная сторона деятельности Дерриды - его критика самого принципа "структурности структуры", в основе которого и лежит понятие "центра" структуры как некоего организующего начала, того, что управляет структурой, организует ее и в то же время само избегает структурности. Для Дерриды этот "Центр" - не объективное свойство структуры, а фикция, постулированная наблюдателем, результат его "силы желания" или "ницшеанской воли к власти"; в конкретном же случае толкования текста - следствие навязывания ему читателем собственного смысла. В некоторых своих работах Деррида рассматривает этот "центр" как "сознание", "cogito", или "феноменологический голос". Само интерпретирующее "я" вместе с тем понимается им как своеобразный текст, "составленном" из культурных систем и норм своего времени.  
  
[229]  
Вместе с понятием структуры критики подвергаются такие структурообразующие принципы, как &&бинаризм, оппозиция, различие. Пожалуй, можно согласиться с Вельшем, когда он называет постструктурализм тем "течением, которое отмежевывается от постулата структурализма о неснимаемости различия, которое считает, что можно переступить через любое различие по пути к единству" (Welsch:1987, с. 141).  
Подобная критика структуры - самая показательная сторона постструктурализма. Наиболее последовательно она проводилась в теориях &&деконструкции Дерриды, &&текстуальной продуктивности Ю. Кристевой, &&шизофренического дискурса и ризомы Ж. Делеза и Ф. Гваттари и т. д. В том же направлении развивалась мысль и второго после Дерриды по своему влиянию теоретика постструктурализма М. Фуко. В значительной степени он явился продолжателем "разоблачительной критики", начатой теоретиками Франкфуртской школы Т. В. Адорно, М. Хоркхаймером и В. Беньямином. Главная цель ее - критика всех феноменов общества и сознания как сознания буржуазного, - состояла в том, чтобы выявить сущностный, хотя и неявный иррационализм претендующих на безусловную рациональность философских построений и доказательств здравого смысла, лежащих в основе "легитимации", самооправдания западной культуры последних столетий. Основная цель исследований Фуко - выявление &&исторического бессознательного различных эпох, начиная с Возрождения и по XX в. включительно. Исходя из концепции языкового характера мышления и сводя деятельность людей к "дискурсивным практикам", Фуко постулирует для каждой конкретной исторической эпохи существование специфической &&эпистемы - "проблемного поля", достигнутого к данному времени уровня "культурного знания", образующегося из дискурсов различных научных дисциплин.  
При всей разнородности этих дискурсов, обусловленной специфическими задачами разных "форм познания", в своей совокупности они образуют, по утверждению Фуко, более или менее единую систему знаний - эпистему. В свою очередь, она реализуется в речевой практике современников как строго определенный языковой код - свод предписаний и запретов. Эта языковая норма якобы бессознательно предопределяет языковое поведение, а, следовательно, и мышление отдельных индивидов. Таким образом, в теории Фуко научно-технический прогресс мистифицируется, подменяется анонимной и полиморфной "волей-к-знанию" и  
  
[230]  
интерпретируется как стремление замаскировать "волю-к-власти" претензией на научную истину.  
Разработанная Фуко методика анализа общественного сознания, концепция децентрализации, трактовка "воли-к-знанию" как "воли-к-власти", интерес к маргинальным явлениям цивилизации, иррационалистическое толкование исторического прогресса - все это было взято на вооружение "левыми деконструктивистами" и постмодернистами, что в значительной степени предопределило специфику их анализа художественных произведений.  
Панъязыковая и пантекстуальная позиция постструктуралистов, редуцирующих сознание человека до письменного текста, а заодно и рассматривающих как текст (или интертекст) литературу, культуру, общество и историю, обусловливала их постоянную критику суверенной субъективности личности и порождала многочисленные концепции о "смерти субъекта", через которого "говорит язык" (М. Фуко), "смерти автора" (Р. Барт), а в конечном счете и "смерти читателя" с его "текстом-сознанием", растворенном в великом интертексте культурной традиции.  
Практические аспекты критики теории художественной коммуникации более детально были разработаны в концепциях деконструктивизма и постмодернизма, но их общеметодологические основы были заложены именно в трудах Дерриды, Кристевой, Делеза и Гваттари. Постструктуралистская критика коммуникативности в основном сводилась к выявлению трудности или просто невозможности адекватно понять и интерпретировать текст. Естественно, что когда постструктуралисты обращались к конкретному анализу художественного произведения, в их поле зрения попадало творчество тех поэтов и писателей (Рембо, Лотреамон, Роб-Грийе, Джойс), у которых смысловая неясность, двусмысленность, многозначность интерпретации выступали на передний план. С этим связано и ключевое для деконструктивизма понятие смысловой неразрешимости (&&неразрешимость смысловая) как одного из принципов организации текста, введенного Дерридой.  
Постструктурализм в целом можно определить как общеметодологическую основу, на базе которой деконструктивисты и постмодернисты выстраивали свои концепции, отличающиеся фактически лишь сменой исследовательских приоритетов, иными идейно-эстетическими ориентациями и более практическим характером анализа, нацеленного прежде всего на изучение литературы.  
  
[231]  
ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКО-ДЕКОНСТРУКТИВИСТСКО-ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ КОМПЛЕКС  
Широкое и влиятельное интердисциплинарное по своему характеру идейное течение в современной западной культурной жизни, проявившееся в различных сферах гуманитарного знания, в том числе и в литературоведении, и связанное определенным единством философских и общетеоретических предпосылок и методологии анализа. Теоретической основой этого комплекса являются концепции, разработанные главным образом в рамках французского &&постструктурализма такими его представителями, как Ж. Лакан, Ж. Деррида, М. Фуко, Ж.-Ф. Лиотар и др. Привлечение постструктуралистами для демонстрации своих положений и постулатов прежде всего литературного материала обусловило популярность их идей среди литературоведов и породило феномен &&деконструктивизма, который в узком смысле этого термина является теорией литературы и специфической практикой анализа художественных произведений, основанных на общетеоретических концепциях постструктурализма.  
Однако, несмотря на почти треть века существования постструктурализма и более 20 лет - деконструктивизма, в современной западной специальной литературе наблюдается существенный разнобой в содержательной характеристике этих терминов, которые очень часто употребляются как синониму. Так, в США, где деконструктивизм в лице так называемой Йельской школы деконструктивизма впервые оформился как особая школа в литературоведении, резко противопоставившая себя остальным литературно-критическим направлениям, большинство исследователей предпочитают применять термин "деконструктивизм", даже когда речь идет о явно общетеоретических постструктуралистских предпосылках. В Великобритании, наоборот, сторонники этой новой "теоретической парадигмы" за редким исключением называют себя постструктуралистами, а в ФРГ распространен термин "неоструктурализм".  
Тем не менее основания для отождествления постструктурализма и деконструктивизма вполне реальны, поскольку "герменевтический" и "левый" американский деконструктивизм по своим общеметодологическим ориентациям гораздо ближе постструктуралистским установкам и постоянно выходит за пределы чисто литературоведческой проблематики.  
На рубеже 70-80-х годов выявились общемировоззренческие и методологические параллели, а затем и генетическое родство этих течений с постмодернизмом. Оформившись первоначально  
  
[232]  
как теория искусства и литературы, пытавшаяся освоить опыт различных неоавангардистских течений за весь период после второй мировой войны и свести их к единому идейно-эстетическому знаменателю, постмодернизм со второй половины 80-х годов стал осмысляться как явление тождественное постструктурализму (или, по крайней мере, как наиболее адекватно описываемое теориями постструктурализма). В новейших исследованиях (М. Сарупа, С. Сулейман, В. Велыиа и др.) постструктурализм и постмодернизм характеризуются практически как синонимические понятия.  
Необходимо различать постмодернизм как художественное течение в литературе (а также других видах искусства) и постмодернизм как теоретическую рефлексию на это явление, т. е. как специфическую литературоведческую методологию, позволяющую говорить о существовании особой критической школы или направления, и в этом смысле отождествляемую с постструктурализмом. Постмодернистская критика только тогда и обрела свое место среди других литературно-критических школ, когда вышла за пределы выявления и фиксации специфических признаков литературного направления постмодернизма и стала применять выработанную ей методику разбора и оценки постмодернистских текстов к художественным произведениям самых различных эпох.  
Теоретик постмодернизма Ф. Джеймсон считает, что сдвиг от модернизма к постмодернизму может быть охарактеризован как переход от состояния отчуждения субъекта к его фрагментации. В результате исчезновения индивидуального субъекта и связанной с этим невозможности существования неповторимого личностного стиля в литературе возникла новая "практика письма" - &&пастиш, приходящая на смену &&пародии и являющаяся своеобразной формой самопародии и самоиронии, когда писатель сознательно растворяет свое сознание в иронической игре цитат и аллюзий. С этих позиций Ф. Джеймсон дает постмодернистскую интерпретацию творчества Бальзака, Эйхендорфа, Достоевского (Jameson:198l). Также поступают Р. Сальдивар в отношении Сервантеса и Мелвилла (Saldivar:1984),'Д. Этридж - Вордсворта (Attridge:l988), Д. Браун - модернистов первой трети XX в. (Brown: 1989). У. Эко, И. Хасан и Д. Лодж (Эко:1988, Hassan:1987, Lodge:198i) считают постмодернизм явлением, неизбежно возникающим в искусстве на протяжении всей истории человечества в периоды его духовного кризиса.  
  
[233]  
История развития постструктурализма, деконструктивизма, постмодернизма является результатом активного творческого взаимодействия и ассимиляции различных культурных традиций. Так, переработанное во французском структурализме теоретическое наследие русского формализма, пражского структурализма и новейших по тем временам достижений структурной лингвистики и семиотики было переосмыслено в постструктуралистской доктрине в середине 60-х - начале 70-х годов в работах Ж. Дерриды, М. Фуко, Р. Барта, Ю. Кристевой, Ж. Делеза, Ф. Гваттари и Р. Жирара и получило философское обоснование. Возникновение постструктурализма как определенного комплекса идей и представлений мировоззренческого порядка, а затем и соответствующих ему теорий искусства и литературы было связано с кризисом структурализма и активной критикой феноменологической и формалистической концепций. К тому же времени относится появление во Франции первых опытов по деконструктивистской критике, самым примечательным из которых явился "С/3" Р. Барта (Barthes:1970).  
Если первоначально постструктурализм рассматривался как чисто французское явление, поскольку для обоснования своей сущности и специфики опирался почти исключительно на материал французской национальной культуры, то к концу 70-х годов он превратился в факт общемирового (в рамках всей западной культуры) значения, породив феномен американского деконструктивизма, укорененного прежде всего в своеобразии национальных традиций духовно-эстетической жизни США.  
В свою очередь, происходивший в США и Западной Европе, но уже в сфере деконструктивистских представлений, процесс пересмотра практически всего западного искусства после второй мировой войны (и осознания его как искусства постмодернизма) был осмыслен прежде всего во Франции в работах Ж.-Ф. Лиотара и лишь после этого получил окончательное оформление в трудах американских исследователей И. Хасана и М. Завар-заде. На основе обобщений этих ученых и произошло становление специфической философии постмодернизма, базирующейся на едином постструктуралистско-постмодернистском комплексе представлений и установок (труды В. Вельша, Ж. Бодрийара, Ф. Джеймсона и многих др.). Это было вызвано также и тем обстоятельством, что оформившись первоначально в русле постструктуралистских идей, этот комплекс стал развиваться в сторону осознания себя как философии постмодернизма. Тем самым он существенно расширил сферу своего применения и воздействия. Философский  
  
[234]  
постмодернизм сразу стал претендовать как на роль общей теории современного искусства, так и на статус особой &&постмодернистской чувствительности в качестве наиболее адекватного постмодернистского менталитета.  
При том, что все литературоведы, как и активные пропагандисты этого комплекса, так и просто испытавшие его влияние, используют более или менее единый понятийный аппарат и аналитический инструментарий, тем не менее внутри общего постструктуралистско-постмодернистского комплекса существуют отдельные течения или группы критиков, значительно отличающиеся друг от друга по своим идейно-теоретическим и эстетическим ориентациям. Наличие подобного рода разногласий и позволяет в большинстве случаев разграничивать как собственно постструктуралистов, деконструктивистов и постмодернистов, так и отдельные школы и направления, например, явственно обозначившиеся внутри деконструктивизма.  
ПОЭТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ  
Англ. POETICAL THINKING. Идея поэтического мышления вытекает из выводов о метафизичности логико-философских категорий, включая само понятие "категории", которое сделал Деррида:  
"Категории являются фигурами (skhemata), посредством которых бытие, собственно говоря, выражается настолько, насколько оно вообще может быть выражено через многочисленные искажения, во множестве тропов. Система категорий - это система способов конструирования бытия. Она соотносит проблематику аналогии бытия - во всей одновременности своей неоднозначности и однозначности - с проблематикой метафоры в целом. Аристотель открыто связывает их вместе, утверждая, что лучшая метафора устанавливается по аналогии с пропорциональностью. Одного этого уже было бы достаточно для доказательства того, что вопрос о метафоре является для метафизики не более маргинальным, чем проблемы метафорического стиля и фигуративного словоупотребления являются аксессуарными украшениями или второстепенным вспомогательным средством для философского дискурса" (Derrida:1980, с. 91).  
Впоследствии представление о сущностной метафоричности (а следовательно, и поэтичности) философского языка стало краеугольным положением &&постмодернистской чувствительности с ее тезисом о неизбежности художественности, поэтичности всякого мышления, в том числе и теоретического (философского, литературоведческого, искусствоведческого и даже научно-  
  
естественного), но в рамках собственно литературоведческого постструктурализма - со ссылкой на авторитет Ницше, Хайдеггера и Дерриды - этот постулат послужил теоретическим обоснованием нового вида критики, в которой философские и литературоведческие проблемы рассматриваются как неразрывно спаянные, скрепленные друг с другом метафорической природой языка. И роль Дерриды в этом была особенно значительной, поскольку его методика анализа философского текста (а также и художественного, чему можно найти немало примеров в его работах), оказалась вполне применимой и для анализа чисто литературного текста; эта методика, крайне близкая "тщательному", "пристальному прочтению" американской "новой критики", обеспечила ему триумфально быстрое распространение на американском континенте.  
Разумеется, с точки зрения Дерриды, речь не идет о превосходстве литературы над философией, как это может показаться с первого взгляда и как это часто понимают и истолковывают сторонники деконструктивизма. Для него самым важным было опрокинуть традиционную иерархию противопоставления литературы "серьезной" (философии, истории, науки и т.д.) и литературы заведомо "несерьезной", основанной на "фиктивности", на "методике вымысла", т. е. литературы художественной. Говоря по-другому, для него ложен принцип разделения между языком "серьезным" и "несерьезным", поскольку те традиционные истины, на раскрытие которых претендует литература "серьезного языка", - здесь он следует за Ницше, - являются для него "фикциями", фикциональность которых просто была давно забыта, так как стерлась из памяти метафоричность их изначального словоупотребления.  
В подтверждение своего тезиса о глубинном родстве философии и поэзии Деррида приводит аргументацию П. Валери: если бы мы смогли освободиться от наших привычных представлений, то мы бы поняли, что "философия, определяемая всем своим корпусом, который представляет собой корпус письма, объективно является особым литературным жанром, ... который мы должны поместить неподалеку от поэзии" (Derrida:1972d, с. 348). Если философия - всего лишь род письма, продолжает Деррида, то тогда "задача уже определена: исследовать философский текст в его формальной структуре, его риторическую организацию, специфику и разнообразие его текстуальных типов, его модели экспозиции и порождения - за пределами того, что некогда называлось жанрами, - и, далее, пространство его мизансцен и его синтаксис, который не просто представляет собой артикуляцию его означае-  
  
[236]  
мых и их соотнесенность с бытием или истиной, но также диспозицию его процедур и всего с ними связанного. Короче, это значит рассматривать философию как "особый литературный жанр", который черпает свои резервы в лингвистической системе, организуя, напрягая или изменяя ряд тропологических возможностей, более древних, чем философия" (там же, с: 348-359). В связи с этим можно вспомнить риторический вопрос Филиппа Лаку-Лабарта: "Здесь бы хотелось задать философии вопрос о ее "форме", или, точнее, бросить на нее тень подозрения: не является ли она в конце концов просто литературой?" (Lacou-Labarthe:1970, с. 51).  
Как же сложилась эта модель "поэтического" мышления, вполне естественная для художественного творчества, но, на первый взгляд, трудно объяснимая в своем философски-литературоведческом варианте? Она сформировалась под несомненным влиянием философско-эстетических представлений Востока, что разумеется, не предполагает ни автоматического заимствования, ни схематического копирования чужих традиций во всей их целостности. В условиях дискредитации европейской философской и культурной традиции возникла острая проблема поисков иной духовной традиции, и взоры, естественно, обратились на Восток. Призыв к Востоку и его мудрости постоянно звучит в работах современных философов и культурологов, теоретиков литературы и искусства: следует отметить призыв к Востоку Фуко в его "Истории безумия в классический век" (Foucanlt:1972a); к ветхозаветному Востоку обращается Деррида в своем "антиэллинизме"; апеллирует к китайской философии Кристева в своей критике "логоцентризма индоевропейского предложения", якобы всегда основывающемся на логике (в результате оно оказывается неспособным постичь и выразить алогическую сущность мира, и в силу своей косности налагает "запрет" на свободную ассоциативность поэтического мышления).  
Согласно Кристевой, "единственной лингвистической практикой, которая ускользает от этого запрета, является поэтический дискурс. Не случайно недостатки аристотелевской логики в ее применении к языку были отмечены, с одной стороны, китайским философом Чан Дунсунем, который вышел из другого лингвистического горизонта (горизонта идеограмм), где на месте Бога выявляется диалог Инь - Ян и, с другой стороны, Бахтиным, который попытался преодолеть формалистов динамической формализацией, осуществленной в революционном обществе" (Kristeva:1970, с. 92).  
  
[237]  
Наиболее значительную роль в формировании основ постмодернистского мышления сыграл М. Хайдеггер. Его, разумеется, нельзя назвать постструктуралистом, но он был среди тех, кто основательно подготовил почву для этого движения. Именно в результате реинтерпретации некоторых элементов его учения постструктуралисты выработали собственный способ философствования, и самым существенным из этих элементов была его концепция "поэтического мышления".  
Хэллибертон в своем исследовании этой проблемы ("Поэтическое мышление: Подход к Хайдеггеру", 1981) (Halliburton:1981) утверждает, что по мере того как Хайдеггер все более отходил от традиционного стиля западной классической мысли, открывая для себя то, что впоследствии Поль де Ман назовет "слепотой откровения" или "слепотой проницательности", он все более приближался к "классике" Востока. Апеллируя к авторитету Лао-дзы, Хайдеггер характеризует его стиль как поэтическое мышление и воспринимает дао как наиболее эффективный способ понимания "пути" к бытию. "В слове "путь" - Дао, - замечает Хайдеггер, - может быть, скрыто самое потаенное в сказывании...", и добавляет: "Поэзия и мышление являются способом оказывания" (Heidegger:1977, с. 198-199).  
По хайдеггеровской терминологии, "оказывание" относится к сущностному бытию мира, к подлинному, аутентичному его существованию. Чтобы испытать язык как "оказывание", надо ощутить мир как целостность (основная задача хайдеггеровской философии), как "эдесь-бытие", охватывающее всевременную тотальность времени в его единстве прошлого, настоящего и будущего.  
Особую роль в "оказывании" играет поэтический язык художественного произведения, восстанавливающий своими намекающими ассоциациями "подлинный" смысл слова. Поэтому Хайдеггер прибегает к технике "намека", т. е. к помощи не логически обоснованной аргументации, а литературных, художественных средств, восходящих к платоновским диалогам и диалогам восточной дидактики, как они применяются в индуизме, буддизме и прежде всего в чаньских текстах, где раскрытие смысла понятия идет (например, в дзэновских диалогах-коанах) поэтически-ассоциативным путем.  
Именно опора на художественный метод мышления и стала формообразующей и содержательной доминантой системы мышления и философствования позднего Хайдеггера. Строго говоря, хайдеггеровская модель мышления менее всего сводима к одному лишь Хайдеггеру и связана с широким кругом явлений, условно  
  
[238]  
определяемых как феномены "постнаучного мышления". Если ограничиться хотя бы только французской традицией, то среди приверженцев подобного стиля мышления мы найдем Гастона Башляра и Мориса Бланшо. Особо следует отметить последнего, сочетавшего в своей практике деятельность философа-теоретика и писателя и оказавшего немалое воздействие на некоторые концепции Дерриды. Все они в той или иной степени предлагали альтернативные модели нового способа философствования. И тем не менее одному лишь Хайдеггеру удалось создать такую модель мышления, которая смогла удовлетворить в то время еще смутные запросы только что зарождавшегося нового сознания и предложить ему те формы, в которые оно жаждало вылиться.  
Хэллибертон рисует внушительную картину воздействия Хайдеггера и его образа мышления на манеру письма современных философов, культурологов и литературоведов, "на специфическую философски-эстетическую позицию, на особый дух, стиль эпохи - на то, что можно было бы назвать "метафорической эссеистикой". Хайдеггер как никто другой "спровоцировал" огромное количество дискуссий "о взаимоотношении между философскими и литературными проблемами, между тем, что мы называем метафизическими, эпистемологическими или онтологическими вопросами, с одной стороны, и, с другой, проблемами художественной презентации, формы и содержания, эстетической ценности" (Halliburton:198l, с. 8). Хэллибертон особо отмечает ту роль, которую сыграло влияние Хайдеггера на "оформление литературной и эстетической практики" США и Великобритании, и перечисляет в этой связи имена практически всех представителей американского деконструктивизма: Поля де Мана, Ричарда Палмера, Джозефа Риддела, Уильяма Спейноса и многих других.  
В том, что касается сферы литературоведения, Хэллибертон несомненно прав - влияние Хайдеггера, особенно в 1950-е гг., было настолько значительным, что даже очевидные промахи его этимологических изысканий, столь характерных для его манеры отыскивать в словах их изначальный, "первичный" смысл, промахи, убедительно доказанные квалифицированными специалистами, не смогли поколебать авторитета его толкования.  
Поразительный пример. В 1940-1950-х гг. в кругах немецкоязычных филологов разгорелся спор вокруг интерпретации Хайдеггером одной строчки стихотворения Мерике "Auf eine Lampe". Известный литературовед Лео Шпитцер подверг убедительной критике ошибочность хайдеггеровских семантических штудий, тем не менее для последующих поколений западных литературоведов  
  
[239]  
толкование, предложенное философом, оказалось, если судить по ссылкам и цитатам, более заслуживающим доверия, даже вопреки логике и здравому смыслу. Склонность Хайдеггера видеть в поэтическом произведении "потаенный смысл", где во внезапных озарениях его автор вещает о недоступном профаническому сознанию, была им явно ближе по своему духу, по тому, к чему она взывала de profundis, нежели позитивистские и поэтому презираемые доводы Шпитцера, опирающегося на проверенные факты истории языка.  
Подводя итоги этим спорам, Эдит Керн отмечала в 1978 г.: "Шпитцер в том же самом периодическом издании (журнал "Trivium", Zurich) обвинил философа в игнорировании филологических законов. Однако ложная этимология Хайдеггера (Деррида назвал бы ее сегодня "деконструкцией языка") смогла выстоять перед натиском несомненно более глубоких знаний Шпитцера в филологии и лингвистике" (Кеrп:1978, с. 364).  
Значительно было влияние хайдеггеровской концепции поэтического языка, опосредованное интерпретацией Дерриды, и на многих представителей французского постструктурализма. В частности, обращение к новой манере письма и было в свое время наиболее характерным, хотя и внешним признаком перехода Кристевой с позиций структурализма на платформу постструктурализма, и то радикальное изменение формы философствования, которое претерпело ее мышление, не было бы возможным без влияния Хайдеггера. Если говорить об Америке, то, по мнению Лейча, пристрастие к поэтическому мышлению обнаружилось примерно на рубеже 60-70-х гг. вначале у И. Хассана и С. Зонтаг, затем "подобная же трансформация произошла в стиле других философов-критиков вроде Джеффри Хартмана и Харольда Блума" (Leitch:1988, с. 176). Начиная с "Предисловия" к "Расчленению Орфея" (Hassan:1971) Хассан отказался от традиционных "модусов литературоведческого письма", представленного как раз в этой книге, и перешел к фрагментарному, афористическому и глубоко личностному стилю, которым отмечена новая "паракритическая" (по названию его работы 1975 г. "Паракритика") фаза в его эволюции".  
ПСИХИЧЕСКИЕ ИНСТАНЦИИ: ВООБРАЖАЕМОЕ, СИМВОЛИЧЕСКОЕ, РЕАЛЬНОЕ  
Франц. LES INSTANCES PSYCHIQUES: IMAGINAIRE, SYMBOLIQUE, REEL.   
Понятия в психоаналитической концепции Ж. Лакана. Структура человеческой психики у Лакана выглядит как сфера сложного и про-  
  
[240]  
тиворечивого взаимодействия трех составляющих: Воображаемого, Символического и Реального. Эти "инстанции", "порядки" или "регистры" психоаналитического поля первоначально трактовались Лаканом как стадиальный процесс лингвистического становления ребенка и лишь впоследствии были им переосмыслены как "перспективы" или "планы", как основные "измерения", в которых человек существует независимо от своего возраста.  
В самом общем плане Воображаемое - это тот комплекс иллюзорных представлений, который человек создает сам о себе и который играет важную роль его психической защиты, или, вернее, самозащиты. Символическое - сфера социальных и культурных норм и представлений, которые индивид усваивает в основном бессознательно, чтобы иметь возможность нормально существовать в данном ему обществе. Наконец, Реальное - самая проблематичная категория Лакана - это та сфера биологически порождаемых и психически сублимируемых потребностей и импульсов, которые не даны сознанию индивида в сколь либо доступной для него рационализированной форме.  
Это всего лишь схема в ее первом приближении, поскольку каждая из этих инстанций рассматривается Лаканом в двух аспектах: во-первых как одна из ступеней развития самосознания ребенка; и во-вторых, как специфическая сфера функционирования психики взрослого человека. В результате Лакану не всегда удается избежать противоречия между фактом обоснования этих инстанций из специфики детской психики и их применением в качестве всеобщих объяснительных принципов поведенческих установок человека как такового. Собственно лакановская версия взаимоотношений этих трех инстанций была подробно проанализирована Энтони Уилденом (Wilden:1972), Малколмом Бауи (Bowie:1987) и Гари Хандверком (Handwerk:1985), самую же убедительную при всей ее краткости характеристику в отечественной литературе дал, на мой взгляд, Г. К. Косиков (Косиков:1 989, с. 588-591).  
С точки зрения общей перспективы эволюции постструктурализма не столь существенно, каков был первоначальный смысл (или, вернее, смыслы), который французский ученый придавал понятиям "воображаемое", "символическое" и "реальное" в том или ином контексте своих рассуждений; более важным является тот факт, что существует более или менее единый консенсус о лингвосоциальной детерминированности этих инстанций, установившийся среди современных ученых постструктуралистской ориентации.  
  
[241]  
Если обратиться к лакановскому представлению о характере языкового становления субъекта, то "порядок Воображаемого" характеризует доэдиповскую стадию развития сознания. Здесь "Я" жаждет слиться с тем, кто воспринимается как Другой. При этом ребенок путает других со своим собственным зеркальным отражением. "Я", основанное на подобной путанице, на данном этапе своего становления естественно не может быть целостной личностью, по самому характеру своей природы оно испытывает глубинную разорванность - весьма характерная черта представления Лакана о человеческой психике вообще, внутреннюю связь которого с экзистенциалистскими идеями впоследствии отмечали многие исследователи. Лакан подчеркивает, что первое желание ребенка - слиться с матерью - и знаменует собой стремление быть тем, что желает сама мать. Как пишет Косиков, Воображаемое - "это тот образ самого себя, которым располагает каждый индивид, его личная самотождественность, его "Я" (Moi). Формирование "воображаемого" происходит у ребенка в возрасте от 6 до 18 месяцев - на стадии, которую Лакан назвал "стадией зеркала": именно в этот период ребенок, ранее воспринимавший собственное отражение как другое живое существо... начинает отождествлять себя с ним..." (Косиков: 1989, с. 589).  
Здесь важно еще раз подчеркнуть, что "стадия воображаемого" с ее "зеркальным Я" формируется, по Лакану, на доязыковом уровне, до того, как "чистый субъект" встретится с целостностью человеческого мира опосредованного знания и опыта. При этом, как неоднократно отмечалось, этот мир выступает как мир означающих. В то же время это "воображаемое Я", "идеал-Я" или "фиктивное эго" детского сознания никогда не исчезает совсем, оставаясь с человеком на протяжении всей его жизни, и как всякое воображаемое обречено на заблуждение.  
Лакановская "зеркальная стадия"   
Лакановская "зеркальная стадия" впервые была им предложена в 1936 г. и наиболее подробно им разработана в статье 1949 года "Зеркальная стадия как форматор функции "Я" (Lacan:1966, с. 93-100). Позднее он неоднократно возвращался к этой проблеме, уточняя это понятие в своих семинарах 1954-1955 гг. (Семинар II) и в семинарах 1960-1961 гг. (О переносе) (Lacan:1978).  
Не углубляясь в саму историю возникновения терминов французского ученого, отметим, что в принципе зеркальная стадия Лакана (и по времени своего появления, и по многим своим содержательным характеристикам) явно связана с теорией "зеркального "Я" (looking glass self theory), как она была систематизирована со-  
  
[242]  
циологом и социальным психологом Дж. Мидом в его известной работе "Разум, Я и общество" (Mead:l934), и фактически представляет ее фрейдистски редуцированный вариант. Дело не в заимствовании, а в содержательном параллелизме хода мышления и общих фрейдистских корнях. Более всего их сближает определение "Я" через "Другого", понимание социального как символического и одновременно ограниченность этого социального пределами сознания. Совпадения между концепциями наблюдается даже на уровне процесса формирования "Я" как ряда "стадий". Общим было и стремление дать социальную интерпретацию, дебиологизировав фрейдовскую структуру личности (более непосредственно проявившееся у Мида и более "сдвинутое" в сферу "языка" у Лакана).  
В определенном смысле, если попытаться придать учению Лакана в общем-то чуждый ему дух систематичности, "зеркальная стадия" уже есть начало перехода от Воображаемого к Символическому. С точки зрения Сьюзан С. Фридман, "восприятие себя в зеркале как унитарного целого выводит ребенка (мужского пола) из пред-эдиповского Воображаемого в линеарный процесс трансформации, проходящий через эдиповскую стадию в Символический порядок отца. Развитие эго из ложного или фиктивного imago в зеркальной стадии означает для Лакана, что это Я формируется в условиях фундаментального отчуждения" (Friedman S.: 1989, с. 168).  
По этому поводу одна из наиболее последовательных и верных учеников Лакана Мод Маннони замечает: "Давайте вспомним, что в то время, когда впервые устанавливается структура (сознания. - И. И.), она связывается Лаканом с "зеркальной стадией"... Именно здесь может быть понято то, что распределяется между Воображаемым и Символическим. Именно в этот момент, по Лакану, у эго в инстанции Воображаемого выявляется Я, и ученый исследует отношения, поддерживаемые этим Я с его образом, находящимся вне его. То, что принадлежит эго, является идентификациями Воображаемого. Я конституирует себя по отношению к истине Символического порядка; и Лакан показывает, как зеркальная идентификация (отсутствующая при психозе) фактически происходит только в том случае, если слово (une parole) уже предложило субъекту возможность узнать свой образ" (т. е. отождествить свое отражение в зеркале с самим собой, пользуясь "словесной", "речевой" подсказкой родителей. - И. И.) (Маппоni: 1970. с. 33-34).  
  
[243]  
Лакановское Символическое  
Если в "порядке Воображаемого" отношения ребенка с матерью характеризуются слитностью, дуальностью и непосредственностью, то когда он вступает в царство Символического, там он обретает в виде отца с его именем и запретами тот "третий терм" первичных, базовых человеческих взаимоотношений, того Другого, который знаменует для него встречу с культурой как социальным, языковым институтом человеческого существования. По мнению Сарупа, "в Символическом больше не существует однозначно-прямолинейного отношения между вещами и тем, как они именуются, - символ апеллирует к открытой, лишенной замкнутости и конечности системе смысла. Символический процесс означивания носит социальный, а не нарциссический характер. Именно эдипов комплекс и отмечает вхождение ребенка в мир символического. Законы языка и общества начинают укореняться внутри ребенка по мере того, как он принимает отцовское имя и отцовское "нет" (Sarup:1988, с. 30).  
Лакановское Реальное   
Наконец, последняя инстанция. Реальное, - самая проблематичная категория Лакана, так как она, с точки зрения французского психоаналитика, находится за пределами языка. Иными словами. Реальное не может быть испытано, т. е. непосредственно дано в опыте, поскольку под опытом Лакан понимал только языковое опосредованно, в результате чего Реальное для него "абсолютно сопротивляется символизации". Косиков, воспроизводя аргументацию ученого, исходившего в своих попытках реконструировать параметры душевной жизни индивида прежде всего из своих наблюдений над младенческой психологией и, следовательно, с позиции ребенка, отмечает: "По Лакану, "мир" для ребенка в первую очередь отождествляется с телом Матери и персонифицируется в нем, а потому выделение из этого мира (отделение от материнского тела), образование субъективного "Я", противопоставляемого объективируемому "не-Я", оказывается своего рода нарушением исходного равновесия и тем самым - источником психической "драмы" индивида, который, ощущая свою отторгнутость от мира, стремится вновь слиться с ним (как бы вернуться в защищенное материнское лоно). Таким образом, первичной движущей силой человеческой психики оказывается нехватка (le manque-a-etre), "зазор", который индивид стремится заполнить. Это стремление Лакан обозначил термином потребность (le besoin). Сфера недифференцированной "потребности", настоятельно нуждающейся в удовлетворении, но никогда не могущей быть удовлетворенной до конца, и есть реальное" (выделено автором. - И. И.) (Косиков: 1989, с. 589).  
  
[244]  
Теоретическая непроясненность понятия Реального у Лакана, невнятность его определения, отмечаемая всеми его исследователями, и вообще несомненное нежелание ученого особенно распространяться на эту тему не могли не породить многочисленные и зачастую весьма полярные по отношению друг к другу интерпретации этого термина, тем более что сам Лакан, как совершенно верно отметил Косиков, выводит "реальное" за пределы научного исследования" (там же).  
Однако такое положение вещей не могло удовлетворить тех теоретиков, которые стремились последовательно применять его идеи к сфере литературы. Как только "Царство Реального" начинало рассматриваться не в чисто биологическом плане, т. е. не только в узких рамках лакановской схемы поэтапного становления человеческого сознания, а переносилось на проблематику литературы и, неизбежно, ее взаимоотношения с действительностью (иными словами, лакановское Реальное начинало переосмысливаться как социальное реальное, т. е. как реальность), то это сразу порождало массу теоретических трудностей.  
Правда, далеко не все критики с готовностью восприняли на веру утверждения Лакана о принципиальной неопределенности данного термина; например, Ф. Джеймсон считает, что не так уж и трудно понять, что имел в виду французский ученый под этим таинственным реальным: по его мнению, это "просто сама история" (Jameson:1977. с. 391). Справедливости ради следует отметить, что подобная интерпретация лакановского Реального вытекает скорее из собственного понимания реального самим Джеймсом: "История - это не текст, не повествование, господствующее или какое другое, но... как отсутствующая причина она недоступна нам, кроме как в форме текста... и наш подход к ней и самому Реальному по необходимости проходит через ее предварительную текстуализацию, ее нарративизацию в политическом бессознательном" (там же. с. 395). Тем не менее сам факт, что Реальное Лакана подверглось такому истолкованию, весьма примечателен и как раз свидетельствует скорее об общей тенденции, нежели об отдельном случае.  
Суммируя различные интерпретации лакановского Реального, У. Моррис отмечает: "Реальное определяется проблематикой отношений между Символическим и Воображаемым, т. е. Реальное - это водораздел между Языком как системой различий и эмпирическим миром образов вещей. Реальное, конечно, не описывает атомистическую связь между отдельными означающими и  
  
[245]  
означаемыми, между именами и отдельными предметами. Это не наивная теория реализма как картины действительности.  
Реальное лучше всего осмысляется как то, что Витгенштейн называл положениями вещей, как аранжировки образов вещей, которые определяют горизонт нашего знакового окружения. Эти состояния в основном бессознательны, они даны, подобно тем культурным мифам, которые Леви-Стросс реконструирует на основе ритуалов поведения, тем мифам, которые неосознанно для нас проникают в наше сознание. Или они подобны тем операционным дискурсивным системам, которые мы называем знанием, иногда даже Истиной - тому, чему Мишель Фуко дал имя эпистем. Реальное опосредует наш опыт, устанавливает порядок и осмысленность среди людей в их человеческом мире... Лакан утверждает, что Язык как Символический Порядок имеет только асимптоматическое отношение к материальной реальности; совершенно верно, но он не может освободиться от этой основы" (Morris: 1981, с. 123).  
Как явствует из вышеизложенного, лакановская трактовка психического аппарата человека как трех инстанций в основном сводилась, при всех своих социокультурных импликациях и литературных экскурсах, к проблематике психоанализа. Именно эта сторона учения Лакана и была развита в работах его учеников и последователей по Парижской школе фрейдизма Сержа Леклера (Leclaire:197l) и Мод Маннони (Mannoni:1970). В качестве примера более или менее буквального переноса собственно лакановских представлений на сферу художественной литературы можно привести исследование Даниэла Ганна "Психоанализ и литература: Исследование границы между литературным и психоаналитическим". В частности, он пишет: "Рискуя все сильно упростить, можно сказать, что там, где Символическое в дефиците, там Реальное, главным местом пребывания которого является тело, призывает Воображаемое (третий терм в трехсоставной реальности), чтобы восполнить этот дефицит. "Я" является решающей инстанцией Символического Порядка, как предполагал Лакан с того времени, когда он разработал свою теперь известную теорию "зеркальной стадии" (1949). Функция "Я" неизбежно связана с потребностью движения за пределы фрагментированного тела чисто инфантильных ощущений через "ликующее освоение своего зеркального облика" к обобщенному рефлексивному видению. "Я", которое возникает из напряженно опасных отношений со своим обобщенным образом (или идеал-эго), воспринимается как отражение в зеркале. Это "Я" обеспечивает идентификацию с тем  
  
[246]  
образом или лицом, которым субъект в данном контексте способен обладать на более поздней стадии своей эволюции. Для невротического или истерического ребенка подобная идентификация часто достигается неадекватно. Для ребенка, страдающего аутизмом или психозом, она полностью блокируется (в терминах Лакана - "заранее исключена"). Если это происходит, то ребенок неспособен стать телом даже на фундаментальном уровне. В результате он страдает внутри тела или через него, поскольку тело, в той мере, в какой человек его знает, может быть равнозначным образу этого тела. Однако насколько реальным оно бы ни было, тело неизбежно будет реализовано изнутри как нечто внешнее и иное по отношению к самому себе. Символическое с его аватарой "Я" и является этим необходимым другим, как утверждает Лакан, когда говорит, что "фактом является то, что у нас нет никакого средства постичь реальность - на всех уровнях, а не только на уровне познания - иначе как через посредническую роль Символического (Lacan:l966, с.122)" (Gипп:1988, с. 78-79).  
Однако при том, что существует немало ученых, заявляющих о своей верности духу Лакана и пытающихся напрямую спроецировать его психоаналитические концепции на литературу и без всякой корректировки применять для анализа художественных произведений аналитический инструментарий, предназначенный для исследования человеческой психики и лечебных целей, таких правоверных лаканистов типа Д. Ганна все-таки относительно мало.  
Тому есть несколько причин. Во-первых, сам Лакан в своих хотя и немногочисленных, но весьма показательных литературоведческих анализах проявил себя достаточно гибким практиком, продемонстрировав незаурядное мастерство небуквального понимания и толкования предлагаемого им понятийного аппарата. Во-вторых, лакановские концепции Реального, Воображаемого и Символического в общественном сознании с самого начала налагались на сетку представлений об этих понятиях, формировавшихся широким спектром разнообразных гуманитарных наук, и хотя они выступали в качестве обобщающего объяснительного принципа, тем не менее они сразу получили четко обозначившуюся расширенную интерпретацию. Дуглас Келнер пишет: "В работах Лакана такие лингвистические категории, как символическое, воображаемое и субъект, слились вместе с фрейдистскими концепциями во впечатляющий и влиятельный синтез лингвистики и психоанализа. В свою очередь, лакановское прочтение Фрейда было подхвачено лингвистами и литературоведами, культурологами и социологами" (Кеllner:1989, с. 125).  
  
[247]  
Например, Уэсли Моррис рассматривает сам факт появления лакановского Символического как проявление одной из граней широкого теоретического контекста европейской философской традиции: "Лакановская концепция Символического многим обязана традиции, широко распространенной в европейской философии; например, это стадия экзистенциалистской заброшенности, описанной Хайдеггером и Сартром; она также напоминает гегелевскую фазу несчастного сознания, и, следовательно, она характеризует рефлексирующее эго и его желание невозможного Идеала. Символическое Лакана воплощает и сартровское ощущение утраты эго, и то измерение социальной принадлежности, которое дают мифические глубинные структуры Леви-Стросса. Наконец, оно описывает фундаментальную драму фрейдистского вытеснения, представляющую для Делеза и Гваттари сцену политического угнетения" (Morris: 1981. с. 120-121).  
Непосредственным откликом на эту концепцию психического аппарата человека Лакана, можно сказать, его своеобразным продолжением являются теории Делеза-Гваттари и Кристевои. По-разному интерпретируя и оценивая эти инстанции - прежде всего превращая их из ступеней становления человека в особые культурно-психические состояния, а иногда и просто гипостазируя их в надличные сущности (особенно это заметно у Кристевой в постулированной ей борьбе двух начал: семиотического и символического), все они в качестве основы своих дальнейших спекуляций брали схему Лакана.  
Наиболее кардинально лакановские инстанции были переработаны в трудах английских постструктуралистов в конце 70-х - первой половине 80-х годов, когда произошла переориентация научных интересов с Л. Альтюссера и П. Машере на М. Фуко, связанная в основном с именами К. Белси, К. МакКейба, Т. Иглтона и Э. Истхоупа. Именно на этот период приходится и окончательное переосмысление лакановской схемы психических инстанций как различных форм дискурсивного субъекта, зафиксированное четче всего у МакКейба и Истхоупа.  
Восходящее к Р. Якобсону разграничение между "актом высказывания" и "высказыванием-результатом" (в последнее время под влиянием теории речевых актов переводимые соответственно как "речевой акт" и "сообщаемое событие") в свое время привлекло Лакана, заметившего, что рассматриваемое в философии как парадокс известное высказывание "Я лгу" с лингвопсихологической точки зрения таковым не является: "Я лгу", несмотря на свою парадоксальность, совершенно правомочно... поскольку "Я"  
  
[248]  
акта высказывания не является тем же самым, что "Я" высказывания-результата" (Lacan:1977, с. 139).  
Практически ту же аргументацию приводит и Р. Барт: "В процессе коммуникации "Я" демонстрирует свою неоднородность. Например, когда я использую "Я", то тем самым я ссылаюсь на самого себя, поскольку утверждаю: здесь имеет место акт, который всегда происходит заново, даже если он повторяется, акт, смысл которого всегда иной. Однако доходя до своего адресата, этот знак воспринимается моим собеседником как стабильный знак, как порождение полного кода, содержание которого рекуррентно. Иными словами, "Я" того, кто пишет "Я", - это не то же самое "Я", что прочитывается тобою. Эта фундаментальная диссиметрия языка, лингвистически объясняемая Есперсеном и затем Якобсоном в терминах "шифтера" или частичного совпадения сообщения и кода, кажется в конце концов вызвала озабоченность и у литературы, показав ей, что интерсубъективность, или, скорей, интерлокуция, не может быть достигнута одним желанием, а только глубоким, терпеливым и часто всего лишь косвенным погружением в лабиринты смысла" (Barthes: 1972, с. 163).  
О различии этих двух "Я" неоднократно писали Ю. Кристева, Цв. Тодоров и многие другие постструктуралисты, однако именно МакКейб попытался напрямую связать их с лакановскими инстанциями (МасСаЬе:1985, с. 34-35). В результате каждой отдельной сфере стал приписываться свой субъект: Реальному - говорящий субъект, Воображаемому - субъект высказывания. Символическому - субъект акта высказывания. Таким образом, языковой субъект для того, чтобы быть реализованным, неизбежно должен быть расщепленным, фрагментированным на свои различные ипостаси. Как пишет МакКейб, в "царстве Воображаемого" язык понимается "в терминах практически однозначного отношения между словом и смыслом" (там же. с. 65), в то время как в "царстве Символического" язык истолковывается в терминах синтагматических и парадигматических цепей, посредством которых означающее делает возможным сам смысл, т. е. наделяет слова и фразы соответствующими значениями. В результате, подчеркивает исследователь, "мы как говорящие субъекты постоянно колеблемся между Символическим и Воображаемым, постоянно воображая, что наделяем употребляемые нами слова неким полнознач-ным смыслом, и постоянно удивляемся, обнаруживая, что они определяются отношениями, находящимися вне нашего контроля" (там же). Аналогичного мнения придерживается и Стивен Хит, утверждая, что "Воображаемое ... является той последовательно-  
  
[249]  
стью образов, которая воссоздается субъектом, чтобы заполнить лакуну; Символическое же состоит из провалов, разрывов и их последствий, что "порождает" субъекта в этой расщепленности" (Heath:1976, с. 55). Таким образом, постулируется, что индивид может стать говорящим субъектом только при условии вхождения в дискурс, но на это он способен лишь в расщепленном состоянии между двумя позициями (строго говоря, между позицией фиксированности и процессом, следствием которого является эта фиксированность). Разумеется, личность, сконструированная подобным образом, не может претендовать на истинность, на тождественность породившему ее сознанию, она неизбежно двоится, рассыпаясь на фрагменты, разрываясь между антагонистическими сферами Реального, Воображаемого и Символического. Истхоуп откровенно в этом признается: "Даже когда я говорю о себе... я могу делать это, только фигурируя в качестве характера, воспроизведенного в связности моего собственного дискурса и посредством этой связности. Однако это ложно узнанная идентичность, поскольку я могу идентифицировать себя только там, откуда я говорю, только в процессе дискурса, как субъект акта высказывания" (Easthope:1988, с. 137).  
Подытоживая разработку концепции субъекта теоретиками английского постструктурализма, Истхоуп делает три вывода. Во-первых, субъект "не существует вне и до дискурса, но конституируется как результат внутри дискурса посредством специфической операции наложения швов или сшивания Воображаемого и Символического" (там же, с. 42). Во-вторых, поскольку не может быть означаемого без означающего, то из этого делается заключение, что субъект не может обладать "воображаемой когерентностью", т. е. логической цельностью и связностью, нерасщепленностью своей личности без той операции, которую осуществляет означающее в сфере Символического, чтобы воссоздать искомую связь. И, наконец, в-третьих, уже касательно теории литературы: такой "текстуальный институт, как классический реализм", по своей природе направлен на дезавуирование означающего, создавая таким образом для читателя "позицию воображаемой когерентности при помощи различных стратегий, посредством которых происходит дискредитация означающего" (там же).  
РАЗЛИЧЕНИЕ  
Франц. DIFFERANCE. Термин &&постструктурализма, введенный французским семиотиком, философом и литературоведом Ж. Дерридой (в основном в работах 1967 г., затем неоднократно  
  
[250]  
уточнялся в последующих исследованиях). По-разному переводится на русский язык: "различение" (Н. С. Автономова, Автономова: 1977, с. 162; Г. К. Косиков, Косиков:1989, с. 37), "разграничение" (И. П. Ильин, Ильин:1983. с. 111-112), "различие" (А. В. Гараджа, Гараджа:1989, с. 3).  
Смысл введения этого термина становится понятным лишь в контексте той критики &&структурализма и его понятийного аппарата, который был предпринят Дерридой в процессе оформления доктрины постструктурализма. В основе структурализма лежит теория &&бинаризма, согласно которой все отношения между знаками сводимы к бинарным структурам, т. е. к модели, основанной на наличии или отсутствии четко выявляемого, "маркированного" (по структуралистской терминологии) признака и служащей показателем различия между двумя терминами оппозиции. "Оппозиция, - отмечает немецкий исследователь Р. Холенштайн, - с точки зрения структурализма, является основным движущим принципом как в методологическом, так и объективном отношении" (Holenstein:1976, с. 47).  
Чтобы теоретически дезавуировать структуралистское понятие "различие" (или "отличие"), принятое также в семиотике и лингвистике, Деррида и вводит концепцию различения, "разграничивания", внося смысловой оттенок временного разрозненья, разделенности, отсрочки в будущее (в соответствии о двойным значением французского глагола differer - различаться и отсрочивать). При этом временной разрыв влечет за собой и разрыв в пространстве - "пространственное становление времени". Различение отличается от "различия" прежде всего своим процессуальным характером, поскольку оно понимается исследователем как "систематическое порождение различий", как "производство системы различий" (Derrida:1972b, с.40). В своей книге "Диссеминация" Деррида уточняет: "Не позволяя себе попасть под общую категорию логического противоречия, различение (процесс дифференциации) позволяет учитывать дифференцированный характер модусов конфликтности, или, если хотите, противоречий" (Derrida: 1972. с. 403). "Различение, - поясняет Деррида в "Позициях 1 (1972), - должно означать ... точку разрыва с системой Authebung (имеется в виду гегелевское "снятие" - И. И.) и спекулятивной диалектикой" (Derrida:1972b, с. 60). Иными словами, различение для него - не просто уничтожение или примирение противоположностей, но и их одновременное сосуществование в подвижных рамках процесса дифференциации.  
  
[251]  
Концепция различения тесно связана с сопутствующими ей и поясняющими ее понятиями &&след и "происхождение" и направлена на ревизию традиционного понятия знака как структуры, связывающей означающее (по Соссюру, "акустический образ" слова) и означаемое (предмет или понятие о нем, концепт). Временной и пространственный интервал, разделяющий означающее и означаемое им явление, превращает знак в след этого явления; он теряет связь со своим "происхождением" и тем самым обозначает не столько сам предмет или явление, сколько его отсутствие. На первый план выходит не проблема референтности, т. е. соотнесенности языка с внеязыковой реальностью, а означивания - взаимосвязи чисто языкового характера: означающего с означающим, слова со словом, одного текста с другим: "Различение - это то, благодаря чему движение означивания оказывается возможным лишь тогда, когда каждый элемент, именуемый "наличным" и являющийся на сцене настоящего, соотносится с чем-то иным, нежели он сам, хранит о себе отголосок, порожденный звучанием прошлого элемента, и в то же время разрушается вибрацией собственного отношения к элементу будущего; этот след в равной мере относится и к, так называемому будущему, и к так называемому прошлому; он образует так называемое настоящее в силу отношения к тому, чем он сам не является..." (Derrida:1972d. с. 13).  
Деррида с помощью понятия различения пытается доказать "принципиальное отличие" знака от самого себя; знак несет внутри самого себя свою собственную инаковость, сосуществование, как отмечает Г. Косиков, "множества не тождественных друг другу, но вполне равноправных смысловых инстанций. Оставляя друг на друге "следы", друг друга порождая и друг в друге отражаясь, эти инстанции уничтожают само понятие о "центре", об абсолютном смысле" (Косиков: 1989, с. 37) (также "&&децентрация).  
Деррида использует понятие различения как одно из средств теоретической борьбы против традиционного запападноевропейского "метафизического мышления", однако практически оно превращается в орудие доказательства неизбежной двусмысленности любого анализируемого понятия. При всех многочисленных истолкованиях понятие различения не получает у исследователя однозначного определения. Деррида сам неоднократно ссылается на графический признак придуманного им термина, на "скрытое а" в слове differance (его произношение не отличается от произношения слова difference - различие); он считает, что именно этот признак и позволяет ему быть не "понятием", не просто "словом", а чем-  
  
[252]  
то доселе небывалым. Недаром редколлегия журнала "Промесс" ("Promesse"), в котором были первоначально помещены объяснения Дерриды, снабдила их примечанием, где констатировала, что характеризуемое подобным образом "различение" по своей принципиальной "неопределимости" структурно близко фрейдовскому бессознательному (Derrida:1972b, с. 60).  
Эту характеристику можно было бы применить и ко многим другим понятиям, введенным и используемым Дерридой, поскольку все вместе при всей своей внешней противоречивости они образуют довольно целостную систему аргументации, направленную на доказательство внутренней иррациональности западного рационализма или, как его называет Деррида, "логоцентризма" западной философской традиции.  
Подобное переосмысление структуралистского понятия "различие" имело место и у других постструктуралистов, при этом они не всегда прибегали к неологизмам, ограничиваясь лишь новой интерпретацией старого термина. Так, например, Ж. Делез и Гватгари в своей книге "Различие и повтор" (Deleuze, Guattari:1968) предпринял аналогичную попытку "освободить" понятие "различие" от связи с классическими категориями тождества, подобия, аналогии и противоположности. Исходным постулатом исследователя является убеждение, что различия - даже метафизически - несводимы к чему-то идентичному, а только всего лишь соотносимы друг с другом. Иными словами, нет никакого критерия, стандарта, который позволил бы объективно определить "величину различия" одного явления по отношению к другому. Все они, по Делезу, в отличие от постулированной структурализмом строго иерархизированной системы, образуют по отношению друг к другу децентрированную, подвижную сетку. Поэтому не может быть и речи о каком-либо универсальная коде, которому, по мысли структуралистов, были бы подвластны все семиотические и, следовательно, жизненные системы, существует лишь "бесформенный хаос" (Deleuze, Giiattari:1968, с. 356).  
РЕАЛЬНОЕ &&ПСИХИЧЕСКИЕ ИНСТАНЦИИ  
РЕИФИКАЦИЯ  
Англ. REIFICATION (от лат. RES - "вещь). Традиционное философское понятие, переинтерпретированное в "Политическом бессознательном" Ф. Джеймсона с позиций теории постмодернизма; обозначает процесс, происходящей в сознании человека периода позднего капитализма. Реификация - овеществление, гипостази-  
  
[253]  
рование, т. е. процесс превращения абстрактных понятий в якобы реально существующие феномены, приписывания им субстанциональности, в результате которой они начинают мыслиться как нечто материальное, - интерпретируется Джеймсоном по отношению к искусству как неизбежное следствие его общего развития, в ходе которого происходит расщепление первоначального синкретизма и выделение отдельных видов искусства, а затем и их жанров. Этот непрерывный процесс дифференциации ставится в прямую зависимость от процесса потери человеком ощущения своей целостности как индивида (недаром латинское "индивидуум" означало "атом", т. е. нечто уже более неделимое). В свою очередь, это вызвало вычленение и обособление друг от друга различных видов восприятия и ощущения, потребовавших для своего закрепления ("усиления опыта") и уже упоминавшейся дифференциации искусств, и повышения их экспрессивности.  
Оба эти процесса мыслятся Джеймсоном как взаимосвязанные и взаимообуславливающие, и причина их порождения приписывается дегуманизации человека, возникшей с началом капиталистической эпохи. Как утверждает критик, реификация и искусство модернизма являются двумя гранями "одного и того же процесса", выражающего внутренне противоречивую логику и динамику позднего капитализма" (Jameson:1981, с. 42). В то же время исследователь подчеркивает, что модернизм не просто "является отражением социальной жизни конца XIX столетия, но также и бунтом против этой реификации и одновременно символическим актом, дающим утопическую компенсацию за все увеличивающуюся дегуманизацию повседневной жизни" (там же). Эта компенсация носит либидинальный характер и происходит в результате психической фрагментации сознания человека в процессе систематической квантификации, т. е. сведения качественных характеристик к количественным, и рационализации его жизненного опыта. В целом это - следствие растущей специализации профессиональной деятельности человека, в ходе которой он сам превращается в орудие производства.  
Исследователь утверждает, что психика человека и его чувства восприятия в значительно большей степени являются результатом социально-исторического, нежели биологического развития. В частности, и процесс реификации лучше всего может быть проиллюстрирован на эволюции одного из пяти чувств - зрения, которое в процессе своей дифференциации не только якобы оказалось способным постичь ранее не доступные для восприятия объекты, но даже и само их породить. Так, синкретизм и нерасчлененность  
  
[254]  
визуальных характеристик ритуала, сохраняющих и сейчас свою функциональность в практике религиозных церемоний, в результате секуляризации искусства трансформировались в станковую живопись с целым веером различных жанров: пейзаж, натюрморт, портрет и т. д., а затем в ходе революции восприятия у импрессионистов чисто формальные признаки живописного языка, языка цвета стали превращаться в самоцель вплоть до провозглашения автономности визуального у абстрактных экспрессионистов.  
То же самое, по мнению критика, относится и к обостренному чувству языка у писателей-модернистов, например, к стилистической практике Конрада. В целом исследователь оценивает модернизм как позднюю стадию буржуазной культурной революции, "как конечную и крайне специфическую фазу того огромного процесса трансформации надстройки, при помощи которой обитатели более старых общественных формаций культурно и психологически подготавливаются для жизни в эпоху рыночной системы" (там же, с. 236).  
РЕЧЬ &&ЯЗЫК, РЕЧЬ, РЕЧЕВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
РИЗОМА  
Франц. RHIZOME. Специфическая форма корневища, не обладающая четко выраженным центральным подземным стеблем. Термин &&постструктурализма и &&постмодернизма, разработан в книге Ж. Делеза и Ф. Гваттари "Ризома" (1974) (Deleuze, Guattari:1976). Введен французскими исследователями в противовес понятию &&структура как четко систематизированному и иерархически упорядочивающему принципу организации. Используя метафору ризомы, Делез и Гваттари попытались дать представление о взаимоотношении различий как о запутанной корневой системе, в которой неразличимы отдельные отростки, и ее побеги и волоски, регулярно отмирая и заново отрастая, находятся в состоянии постоянного обмена с окружающей средой, что якобы "парадигматически" соответствует современному положению действительности. Ризома вторгается в чужие эволюционные цепочки и образует "поперечные связи" между "дивергентными" линиями развития. Она порождает несистемные и неожиданные различия, неспособные четко противопоставляться друг другу по наличию или отсутствию какого-либо признака. Тем самым, концепция "различия" теряет свое онтологическое значение, которое оно имело в доктрине &&структурализма, символизируя собой принцип бинаризма, "инаковость" оказывается "одинаковостью". На  
  
[255]  
этом основании Делез и Гваттари постулируют тождество "плюрализм-монизм", объявляя его "магической формулой", где различие поглощается недифференцированной целостностью и утрачивает свой маркированный характер.  
Примечательно, что ризома стала рассматриваться как эмблематическая фигура художественной практики постмодернизма. В частности, итальянский теоретик постмодернизма У. Эко, создавший самый популярный и "эталонный" образец постмодернистского романа "Имя розы" (1980) и написавший не менее известное к нему послесловие "Заметки к роману "Имя розы" (1983), охарактеризовал ризому как прообраз символического лабиринта, характерный для менталитета постмодернизма, и отметил, что руководствовался этим образом, когда создавал свое произведение.  
РИТОРИЧНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА  
АНГЛ. RHETORICAL CHARACTER OF FICTIONAL LANGUAGE. Постмодернистское понимание языка провозглашает риторику основанием для всех семантических интерпретаций; при этом структура языка становится насквозь "тропологической", на первый план в качестве смыслопорождающих выдвигаются внутренние элементы языка, якобы имманентная ему "риторическая форма", освобождающая его от прямой связи с внеязыковой реальностью.  
Самый авторитетный представитель американского деконструктивизма П. де Ман, как и Деррида, исходит из тезиса о "риторическом характере" литературного языка, что, якобы, в обязательном порядке предопределяет аллегорическую форму любого "беллетризированного повествования". При этом литературному языку придается статус чуть ли не живого, самостоятельного существа. Отсюда и соответствующее описание "жизни текста". По мере того, как текст выражает присущий только ему особый модус написания, он заявляет о необходимости делать это косвенно, фигуральным способом, зная, что его объяснение будет неправильно понято, если будет воспринято буквально. Объясняя свою "риторичность", текст тем самым как бы постулирует необходимость своего собственного неправильного прочтения, т. е. он знает и утверждает, что будет понят превратно: "Он рассказывает историю аллегории своего собственного непонимания" (De Мап:1971, с. 136). Он может рассказать эту историю только как вымысел, зная, что вымысел будет принят за факт, а факт за вымысел. Такова якобы неизбежно амбивалентная природа литературного языка. Ошибочность как таковая не только принципиально зало-  
  
[256]  
жена, по де Ману, в критическом методе, но и возводится в степень его достоинства: "Слепота критика - необходимый коррелят риторической природы литературного языка" (там же. с. 141). Отсюда логическое заключение американского исследователя:  
"Поскольку интерпретация не что иное, как возможность ошибки, то, заявляя, что некоторая степень слепоты заложена в специфике всей литературы, мы также утверждаем абсолютную независимость интерпретации от текста и текста от интерпретации" (там же).  
В результате критику де Ман рассматривает "как способ размышления о парадоксальной эффективности ослепленного видения, которое должно быть исправлено при помощи примеров интуитивной проницательности, представляющих это видение" (там же, с. 1 /б).  
СИМВОЛИЧЕСКОЕ &&ПСИХИЧЕСКИЕ ИНСТАНЦИИ  
СИМУЛЯКР  
Франц., анг. SIMULACRE (от лат. SIMULACRUM - образ, подобие). Один из наиболее популярных в последнее время терминов постмодернистски ориентированной философской и просто теоретической мысли, введенный в широкий обиход Ж. Бодрийаром. Обычно и создание этого термина приписывают Бодрийару, что не совсем верно - другое дело, что он дал ему наиболее приемлемое для современного (разумеется, постмодернистского) сознания определение и довольно удачно его применял для характеристики самого широкого круга явлений: от общефилософских проблем современного сознания до политики и литературы. Но при этом сам Бодрийар опирался на уже довольно прочную философскую традицию, сложившуюся во Франции и представленную такими именами как Жорж Батай (собственно, он и ввел в современный обиход актуальное значение этого термина), Пьер Клоссовский и Александр Кожев. Но как и Батай, Бодрийар не был в этой области первопроходцем, а лишь дал новое истолкование старого термина Лукреция, который попытался перевести словом simulacrum эпикуровский eicon (т. е. отображение, форма, познавательный образ). Именно Эпикур и предложил ту классификацию симулякров, которая оказалась наиболее близкой нашей проблематике. В качестве критериев истины Эпикур указывает восприятия, понятия и чувства; при этом под восприятиями он понимает как чувственные восприятия, так и образы фантазии. И те и другие способствуют проникновению в нас образов вещей, но одни из них  
  
[257]  
проникают в наши органы чувств, в другие - "в поры нашего тела, и тогда возникают фантастические представления вроде химеры, кентавра и т.д." (История греческой литературы:1960, с. 360). Восприятие для Эпикура всегда истинно, ложь же возникает в том случае, если мы прибавляем что-либо от себя в своем суждении к чувственному восприятию. Как настаивал Эпикур, "ложь и ошибка всегда лежат в прибавлениях, делаемых мыслью [к чувственному восприятию] относительно того, что ожидает подтверждения или неопровержения, но что потом не подтверждается" (там же).  
Подход Бодрийара заключается в том, что он попытался объяснить симулякры как результат процесса симуляции, трактуемой им как "порождение гиперреального" "при помощи моделей реального, не имеющих собственных истоков и реальности" (Baudrillard:1981, с. 10). Под действием симуляции происходит "замена реального знаками реального", в результате симулякр оказывается принципиально несоотносимым с реальностью напрямую, если вообще соотносимым с чем-либо, кроме других симулякров. Собственно в этом и заключается его фундаментальное свойство. Признавая симуляцию бессмысленной, Бодрийар в то же время утверждает, что в этой бессмыслице есть и "очарованная" форма: "соблазн", или "совращение". Совращение проходит три исторические фазы: ритуальную (церемония), эстетическую (совращение как стратегия соблазнителя) и политическую. Согласно Бодрийару, совращение присуще всякому. &&дискурсу и всему миру (Гараджа:1989, с. 45).  
Чтобы стать законченным, или, как предпочитает его называть Бодрийар "чистым симулякром", образ проходит ряд последовательных стадий:  
"он является отражением базовой реальности;  
он маскирует и искажает базовую реальность;  
он маскирует отсутствие базовой реальности;  
он не имеет никакого отношения к какой-либо либо реальности:  
он является своим собственным чистым симулякром" (там же, с. 17).  
В. результате возникает особый мир, мир моделей и симулякров, никак не соотносимых с реальностью, но воспринимаемых гораздо реальнее, чем сама реальность, - этот мир, который основывается лишь только на самом себе, Бодрийар и называет гиперреальностью.2y  
Всем этим процессом правит симуляция, которая выдает отсутствие за присутствие и смешивает всякое различие между реаль-  
  
258  
ным и воображаемым. При этом симуляция обладает силой соблазна или совращения. Это "совращение, - отмечает исследователь Бодрийара А. Гараджа, - проходит три исторические фазы: ритуальную (церемония), эстетическую (совращение как стратегия соблазнителя) и политическую. Согласно Бодрийару, совращение присуще всякому дискурсу" (Гараджа: 1991, с. 45).  
Современность для Бодрийара - это эра тотальной симуляции, и он всюду обнаруживает симуляционный характер всех современных социальных и культурных феноменов: власть лишь симулирует власть, при этом столь же симулятивно и сопротивление ей; что же касается информации, то она не производит никакого смысла, а лишь "разыгрывает" его, поскольку подменяет коммуникацию симуляцией общения, что и порождает специфику мироощущения современного массмедиированного состояния общества и общественного сознания. В результате, по мнению Бодрийара, люди имеют дело не с реальностью, а с гиперреальностью2y, воспринимаемой гораздо реальнее, чем сама реальность.  
СИНГУЛЯРНОСТИ  
Франц. SINGULARITES. Одно из многочисленных парных понятий, используемых Ж. Делезом и Ф. Гваттари в их книге "Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип"(1972) (Deleuze, Guattari:1972; русский перевод - Делез,Гваттари: 1990). Сингулярности фигурируют в составе оппозиции "агрегаты/сингулярности", которая в свою очередь входит в ряд других оппозиций: "структуры/элементы, территориализации/детерриализации, пределы/потоки, порабощение/бегство, молярный/молекулярный и т.д.". Вся эта система понятий служит для описания двух основных форм, или "полюсов" существования общества: либо укрепление его господства над индивидом, либо борьба последнего против общества.  
Первый из этих полюсов представляет собой господство больших агрегатов, или молярных структур, второй включает в себя микромножества, частные парциальные объекты, которые подрывают стабильность структур (эти парциальные объекты и есть сингулярности). Делез и Гваттари определяют эти два полюса следующим образом: "один характеризуется порабощением производства и желающих машин (&&желание) стадными совокупностями, которые они образуют в больших масштабах в условиях данной формы власти или избирательной суверенности; другой - обратной формой и ниспровержением власти. Первый - теми молярно структурированными совокупностями, которые подавля-  
  
[259]  
ют сингулярности...; второй - молекулярными множествами сингулярностей" (Deleuze, Guattari:1972, с. 366-367).  
Из аргументации Делеза и Гваттари ясно следует, какое большое, если не принципиальное значение они придавали понятию сингулярности. Сам термин может переводиться как "единичность", "оригинальность", "исключительность", "своеобразие неповторимости". Наиболее четкое описание сингулярности дал М. К. Рыклин, подчеркнувший, что Делез критикует "метафизику и трансцендентальную философию" за их понимание "произвольных единичностей (сингулярностей) лишь как персонифицированных в высшем Я. Будучи доиндивидуальными, неличностными, аконцептуальными, сингулярности, по Делезу, коренятся в иной стихии. Эта стихия называется по-разному - нейтральное, проблематичное, чрезмерное, невозмутимое, но за ней сохраняется одно общее свойство: индифферентность в отношении частного и общего, личного и безличного, индивидуального и коллективного и других аналогичных противопоставлений (бинарных оппозиций). Произвольная единичность, или сингулярность, неопределима с точки зрения логических предикатов количества и качества, отношения и модальности. Сингулярность бесцельна, ненамеренна, нелокализуема" (Рыклин: 1991, с. 89).  
Иными словами, в какой бы форме ни выступала "сингулярность", - в форме явления, события, реально-наличного или лишь только умопостигаемого феномена, - главный смысл введения этого понятия заключается в замене концепции субъекта "безличным и доиндивидуальным полем" (там же, с. 88). Здесь мы опять сталкиваемся с проблемой "теоретической смерти субъекта" как независимого, суверенного индивидуального сознания.  
Сингулярности, образуя не подчиняющиеся жестким структурам "роевые" сообщества - "множества", противостоят обширным совокупностям-агрегатам, управляемым по иерархическим, авторитарным законам. Обширные агрегаты, или молярные структуры, подчиняют себе "молекулы" общества, в то время как организация общества на молекулярном уровне включает в себя микро-множественности, или парциальные объекты, которые разрушают, подрывают структуры.  
СКЛАДКА  
Франц. PLI. В своих рассуждениях о барочном характере минувшего десятилетия (&&необарокко) испанская исследовательница Кармен Видаль прибегает к метафизическому понятию  
  
"складки" (изгибу, искривлению пространства) как символическому обозначению материального и духовного пространства. В данном случае она отталкивалась от философских спекуляций Жиля Делеза в его книге "Складка: Лейбниц и барокко" (Deleuze:1988). В своем исследовании о Фуко Делез посвятил этой проблеме целую главу "Складки, или Внутренняя сторона мысли (субъективация)" (Делез:1998). В свое время идею "складки" пытался обосновать М. Мерло-Понти в "Феноменологии восприятия" (Merleau-Ponty:1967), с помощью этого же понятия Хайдеггер описывал Dasein в "Фундаментальных проблемах феноменологии" (Heidegger: 1982), Деррида ссылался на метафизическую "складку" в эссе о Малларме (Derrida:1974b).  
В самом общем виде смысл этих рассуждений заключается в том, что материя движется сама по себе не по кривой, а следует по касательной, образуя бесконечную пористую и изобилующую пустотами текстуру без какого-либо пробела, где всегда "каверна внутри каверны, мир, устроенный подобно пчелиному улью, с нерегулярными проходами, в которых процесс свертывания-развертывания уже больше не означает просто сжатия-расжатия, сокращения-расширения, а скорее деградацию-развитие" (Vidal:1993. с. 184-185). "Складка, - утверждает Кармен Видаль, - всегда находится "между" двумя другими складками, в том месте, где касательная встречается с кривой... она не соотносится ни с какой координатой (здесь нет ни верха, ни низа, ни справа, ни слева), но всегда "между", всегда "и то, и другое" (там же, с. 185).  
Исследовательница считает "складку" символом 80-х годов, объяснительным принципом всеобщей культурной и политической дезорганизации мира, где царит "пустота, в которой ничего не решается, где одни лишь ризомы, парадоксы, разрушающие здравый смысл при определении четких границ личности. Правда нашего положения заключается в том, что ни один проект не обладает абсолютным характером. Существуют лишь одни фрагменты, хаос, отсутствие гармонии, нелепость, симуляция, триумф видимостей и легкомыслия" (там же).  
Для Делеза, развивавшего определенные положения Фуко, складка приобрела специфическое значение возможности существования "новой особой субъективности", для него - это "зона субъективации", хотя и не субъективности индивида в традиционном смысле этого слова. Останавливаясь на разъяснении понятия "субъективации", Делез подчеркивает: "Субъективация как процесс - это индивидуация, личная или коллективная, сводимая к  
  
[261]  
одному или нескольким. Следовательно, существует много типов индивидуации", и тут же категорически заявляет: "Нет никакого возврата к "субъекту", т.е. к инстанции, наделенной обязанностями, властью и знанием" (Deleuze:1990, cc. 238, 53).  
С точки зрения Делеза, нет субъекта, а лишь порождение субъективности, и для этого служат особые "складчатые зоны", четыре складки субъективации, имевшие место в истории. "Первая касается материального компонента нас самих, который окружается, охватывается складкой: у древних греков сюда относились тело и его удовольствие, "афродисия"; у христиан это будут уже плоть и ее вожделения, а вожделение это уже совершенно иная субстанциональная модальность. Вторая складка затрагивает соотношение сил в собственном смысле слова, потому что соотношения сил образует складку, чтобы превратиться в отношение к себе (...) Третья складка есть складка знания, или складка истины, поскольку она образует отношение истинного к нашей сущности и нашей сущности к истине, которая представляет собой формальное условие для всякого знания, для любого познания... Четвертая складка и есть складка самого внешнего, это складка последняя: именно ее Бланшо называл "интериорностью ожидания", именно от этого внешний субъект в своих различных модусах ожидает бессмертия или вечности, спасения или свободы, а то и смерти, отрешенности..." (Делез:1998, с. 136-137).  
СЛЕД  
Франц. TRACE. Термин &&постструктурализма, заимствованный Ж. Дерридой у французского философа Э. Левинаса и интерпретированный им в работах 1967 г. (прежде всего в "Письме и различии", Derrida:1967b). Исходя из положения лингвиста Ф. де Соссюра о произвольном характере знака, т. е. о немотивирован -ности выбора означающего и отсутствии между ним и означаемым естественной связи, Деррида сделал вывод, что слово и обозначаемое им понятие никогда не могут быть одним и тем же, поскольку то, что обозначается, никогда не присутствует, не "наличествует" в знаке. Исследователь утверждает, что сама возможность понятия "знак" как указания на реальный предмет предполагает его замещение знаком в той системе различий, которую представляет собой язык, и зависит от отсрочки, от откладывания в будущее непосредственного "схватывания" сознанием читателя этого предмета или представления о нем (&&различение).  
  
[262]  
Интервал, разделяющий знак и обозначаемое им явление, с течением времени (в ходе применения знака в системе других знаков, т. е. в языке) превращает знак в "след" этого явления. В результате слово теряет свою непосредственную связь с обозначаемым, с референтом или, как выражается Деррида, со своим "происхождением", с причиной, вызвавшей его порождение. Тем самым знак обозначает не столько сам предмет, сколько его отсутствие ("отсутствие наличия"), а в конечном счете и свое "принципиальное отличие от самого себя". Как отмечает американский критик В. Лейч, подобная точка зрения привела к "деконструкции референциальной функции языка... Место референта занял след" (Leitch:1983, с. 121).  
Иными словами, в постструктурализме проблема референции, т. е. соотнесенности языка с внеязыковой реальностью, подменяется вопросом взаимоотношений на чисто языковом уровне, или, в терминах Ю. Кристевой, вместо структуралистского "значения" (signification), фиксирующего отношения между означающим и означаемым, приходит "означивание" (signifiance), выводимое из отношений одних означающих (Kristeva:1969b, с. 361).  
Введение понятия следа подчеркивает прежде всего опосредованный характер человеческого восприятия действительности и в конечном счете ставит под вопрос познавательные возможности человека. Если воспринимающему сознанию дан только "след" знака, обозначающего предмет, а не непосредственное обозначение этого предмета, то тем самым предполагается, что получить о нем четкое представление невозможно. Более того, вся система языка в таком случае предстает как платоновская "тень тени" как система "следов", т. е. вторичных знаков, в свою очередь опосредованных условными схемами конъюнктурных культурных кодов читателя.  
След - это пространственно-временная реализация &&различения. "След есть то, что всегда и уже включает и закрепляет эту соотнесенность и различенность, а значит, и артикулированность поля сущего и поля метафизики; именно след дает в конечном счете возможность языка и письма. След не есть знак, отсылающий к какой-либо предшествующей "природе" или "сущности" - в этом смысле след немотивирован, т. е. не определен ничем внешним по отношению к нему, но определен лишь своим собственным становлением... След есть то, что уже априори "записано". Так взаимосвязь "следа" и "различия" подводит к понятию "письма"... Письмо есть двусмысленное присутствие-отсутствие следа, это различение как овременение и опространс-  
  
[263]  
твливание, это исходная возможность всех тех альтернативных различий, которые прежняя "онто-тео-телео-логоцентрическая" эпоха считала изначальными и самоподразумевающимися" (Автономова:1977, с. 163).  
Свою позицию Деррида обосновывает тем, что сама природа "семиотического освоения" действительности (т.е. освоение ее сознанием-языком, которые он фактически не разграничивает) настолько опосредована, что это делает невозможным непосредственный контакт с ней (как, впрочем, и со всеми явлениями духовной деятельности, которые на уровне семиотического обозначения предстают лишь в виде следов своего бывшего присутствия).  
СМЕРТЬ АВТОРА  
Франц. MORT D'AUTEUR. Идея смерти автора - общая для &&структурализма и &&постструктурализма. И Фуко, и Лакан, и Деррида, и их многочисленные последователи в США и Великобритании писали о ней, однако именно в истолковании Барта она стала "общим местом", топосом постструктуралистской и деконструктивистской мысли. Любопытно при этом отметить, что хотя статья "Смерть автора" появилась в 1968 г. (Барт:1989), Мориарти считает ее свидетельством перехода Барта на позиции постструктурализма: "Смерть автора" в определенном смысле является кульминацией бартовской критики идеологии института Литературы с его двумя основными опорами: мимесисом и автором. Однако по своему стилю и концептуализации статуса письма и теории, она явно отмечает разрыв со структуралистской фазой" (Moriarty:l991, с. 102).  
Общая концепция смерти автора восходит, в своем первоначальном-варианте, к структуралистской теории текстуальности, согласно которой сознание человека полностью и безоговорочно растворено в тех текстах, или текстуальных практиках, вне которых он не способен существовать. Идея, что человек существует лишь в языке, или, если быть более корректным, способен себя выразить лишь через навязанный ему родителями, школой, средой, а затем и идеологическими структурами общественных институтов стереотипы общепринятых словесных и мыслительных штампов, стала общепринятой навязчивой идефикс значительного большинства авангардно продвинутой творческой интеллигенции Запада.  
Смерть автора как конкретного носителя специфического своеобразия приписываемого ему традицией авторского слова с точки  
  
[264]  
зрения эпистемного круга представлений постструктуралистского комплекса идей является частным аспектом общефилософской проблемы &&смерти субъекта.  
СМЕРТЬ СУБЪЕКТА  
Франц. MORT DU SUJET. Один из основных теоретических постулатов &&постструктурализма. Полемически направлен против представления о своевольном, своевластном индивиде "буржуазного сознания" - просветительской, романтической и позитивистской иллюзии, игнорировавшей реальную зависимость человека от социальных - материальных и духовных - условий его существования и от той суммы представлений - т. е. от идеологии, - в которые эти условия жизни облекались, создавая более или менее реальную или совершенно мистифицированную картину. Теория "смерти субъекта" была прежде всего направлена против этих представлений; другое дело, какую конкретную форму она принимала у различных исследователей и насколько рационально (или иррационально) она ее объясняла. Но как бы то ни было, постструктуралистские теории субъекта несомненно претендуют на более сложное понимание природы человека, на более глубокий анализ его сознания. Их смысл заключается в том, что они пытаются обосновать социально-духовную зависимость субъекта прежде всего на уровне его мышления, причем последнее в первую очередь обуславливается действием &&коллективного бессознательного. Это, разумеется, лишь общая тенденция: и степень этой зависимости, и природа этого бессознательного различными исследователями определяются по-разному.  
В становление идеи смерти субъекта существенный вклад внес Л. Альтюссер с его утверждением, что человек - как феномен во всей сложности своих проявлений и связей с миром - в силу того, что он уже есть результат теоретической рефлексии, а не ее исходный пункт, не может быть объяснительным принципом при исследовании какого-либо "социального целого".  
Подобная мировоззренческая установка прежде всего сказалась на принципах изображения человека в искусстве постмодернизма и выразилась в полной деструкции персонажа как психологически и социально детерминированного характера. Наиболее полно эту проблему осветила английская писательница и литературовед Кристин Брук-Роуз в статье "Растворение характера в романе" (Brooke-Rose:1986). Основываясь на литературном опыте постмодернизма, она приходит к крайне пессимистическим выводам о возможности дальнейшего существования как литератур  
  
[265]  
ного героя, так и вообще персонажа, и связывает это прежде всего с отсутствием полнокровного характера в "новейшем романе".  
Причину этого она видит в процессе "дефокализации героя", произошедшей в "позднем реалистическом романе". Этот технический прием преследовал две цели. Во-первых, он помогал избежать всего героического или "романного" (romanesque), что обеспечивало в традиционной литературе идентификацию читателя с главным персонажем в результате его постоянной фокализации, т. е. выдвижения его на первый план, в центр повествования. Во-вторых, он позволял создать образ (портрет) общества при помощи последовательной фокализации разных персонажей и создания тем самым "панорамного образа", социального среза общества.  
Своей кульминации, по мнению исследовательницы, этот прием достиг в 30-е годы, например, в романе Хаксли "Контрапункт"; с тех пор он превратился в избитое клише "современного традиционного романа" и основной прием киномонтажа. Его крайняя форма -телевизионная мыльная опера, где "одна пара актрис тут же сменяет другую, так что мы едва ли способны через полчаса отличить одну драму от другой, один сериал от следующего и, коли на то уж пошло, от рекламных клипов, когда две актрисы оживленно обсуждают на кухне то ли эффективность новых моющих средств, то ли проблему супружеской неверности" (там же, с. 185).  
В современном представлении человек перестал восприниматься как нечто тождественное самому себе, своему сознанию, само понятие личности оказалось под вопросом, социологи и психологи (и это стало общим местом) предпочитают оперировать понятиями "персональной" и "социальной идентичности", с кардинальным и неизбежным несовпадением социальных, "персональных" и биологических функций и ролевых стереотипов поведения человека. И не последнюю роль в формировании этого представления сыграл Лакан.  
Лакановская концепция децентрированного субъекта стала тем побудительным стимулом, который сначала еще в рамках структурализма, а затем уже и постструктурализма превратился в одну из наиболее влиятельных моделей представления о человеке не как об "индивиде", т. е. о целостном, неразделимом субъекте, а как о "дивиде" - фрагментированном, разорванном, смятенном, лишенном целостности человеке Новейшего времени. Естественно, Лакан не был здесь первым, но в сфере психоанализа его формула стала той рабочей гипотезой, которая активно содействовала развитию западной мысли в этом направлении.  
  
[266]  
Особый смысл в контексте лакановского учения о субъекте приобретает его критика теорий Эриха Фромма и Карен Хорни о существовании "стабильного эго", что, по Лакану, чистейшая иллюзия - для него человек не имеет фиксированного ряда характеристик. Следуя во многом за экзистенциалистской концепцией личности в ее сартровском толковании, Лакан утверждает, что человек никогда не тождествен какому-либо своему атрибуту, его "Я" никогда не может быть определимо, поскольку оно всегда в поисках самого себя и способно быть репрезентировано только через Другого, через свои отношения с другими людьми. Однако при этом никто не может полностью познать ни самого себя, ни другого, т. е. не способен полностью войти в сознание другого человека.  
Кристева в своей трактовке субъекта во многом сохраняет лакановскую, и через него восходящую к Фрейду интерпретацию субъекта как внутренне противоречивого явления: находящегося в состоянии постоянного напряжения, на грани, часто преступаемой, своего краха, развала, психической деформации, вплоть до безумия, и судорожно пытающегося восстановить свою целостность посредством символической функции воображения, которая сама по себе есть не что иное, как фикция. Может быть, одной их специфических черт Кристевой является ее "теоретический акцент" на неизбежности и "профилактической необходимости" этого "царства символического" как обязательного условия существования человека.  
При таком видении мира, когда предметом исследования становятся одни лишь "нестабильности" и само существование целостной личности ставится под вопрос, у многих теоретиков постмодернизма человек превращается в "негативное пространство" как у Розалинды Краусс (Krauss:1984) или "случайный механизм" как у Мишеля Серра (Serres:1982).  
Парадокс постструктуралистского мышления заключается в том, что все попытки, и казалось бы весьма успешные, по теоретической аннигиляции субъекта неизбежно заканчивались тем, что он снова возникал в теоретическом сознании как некая неуловимая и потому неистребимая величина. Деррида, по сравнению с Кристевой, гораздо позже - где-то в 80-х гг. придет к теоретическому признанию неизбежности субъекта. Фуко в свой последний период кардинально пересмотрел проблематику субъекта. Если раньше, в его структуралистско- археологический период, субъект "умирал" в тексте как его автор, и основной акцент делался на несамостоятельности автора, рассматриваемого лишь как место  
  
[267]  
"пересечения дискурсивных практик", навязывавших ему свою идеологию вплоть до полного стирания его личностного начала, то теперь как "носитель воли и власти" субъект и в роли автора текста обретает некоторую, хотя и ограниченную легитимность (а заодно и относительную свободу) как активный "воспроизводитель дискурсивных и социальных практик" (Easthope:1988, с. 2/7). Кристева при всех своих яростных нападках на субъекта не смогла от него "избавиться" и в начале 70-х. Разумеется, речь может идти лишь о совсем "другом", глубоко нетрадиционном субъекте, лишенном целостности сознания, принципиально фрагментированном (morcele), &&дивиде (в противоположность классическому, по самому своему определению "неделимому" индивиду), и тем не менее, постоянно ощущаемая потребность в тематике субъекта у Кристевой - неопровержимое свидетельство неизбежного сохранения субъекта как константы всей системы ее теоретических построений.  
СОВРАЩЕНИЕ &&СИМУЛЯКР  
СОПРОТИВЛЯЮЩИЙСЯ ЧИТАТЕЛЬ  
Англ. RESISTING READER. Термин американской феминистски Джудит Феттерли, заявленный ей в исследовании "Сопротивляющийся читатель: Феминистский подход к американской литературе" (Fetterly:1978); связан с ее попыткой теоретически оправдать необходимость изменения практики чтения: "Феминистская критика является политическим актом, цель которого не просто интерпретировать мир, а изменить его, подвергая сомнению сознание тех, кто читает, и их отношение к тому, что они читают" (там же, с. VIII). В соответствии с этими требованиями формулируется и главная задача феминистской критики - "стать сопротивляющимся, а не соглашающимся читателем и этим отказом соглашаться начать процесс изгнания мужского духа, который был нам внушен" (там же, с. XXII).  
Концепция "сопротивляющегося читателя" или, вернее, сопротивления читателя навязываемых ему литературным текстом структур сознания, оценок, интерпретаций является самым убедительным показателем тождественности изначальных установок американской феминистской критики и постструктуралистских представлений. Разность целей, в данном случае эмансипации от мужского господства, а в общепостструктуралистском варианте - от господства традиции логоцентризма - лишь только подчеркивает общность подхода. Об этом свидетельствуют все филиппики  
  
[268]  
постструктуралистов против невинного читателя, попадающего в плен традиционных представлений о структуре и смысле прочитываемого им текста.  
СОЦИАЛЬНЫЙ ТЕКСТ  
Англ. SOCIAL TEXT. Ключевое понятие в работах ряда американских левых деконструктивистов, объединившихся вокруг журнала "Социальный текст" (Social text. - Michigan). Сторонники идеи социального текста существенно раздвинули границы &&интертекстуальности, рассматривая литературный текст в контексте общекультурного дискурса, включая религиозные, политические и экономические дискурсы. Взятые все вместе, они и образуют общий или социальный текст. Тем самым левые деконструктивисты напрямую связывают художественные произведения не только с соответствующей им литературной традицией, но и с историей культуры. Нетрудно заметить, что здесь они шли в основном по пути, предложенном еще Фуко.  
Так, Джон Бренкман в статье "Деконструкция и социальный текст" (Brenkman:1979) критиковал узость, ограниченность йельского представления о "Реальном", основанного, по его мнению, на устаревших понятиях об объектах восприятия как о стабильно зафиксированных в сознании воспринимающего. С его точки зрения, референт, или Реальное, является исторически порожденным и социально организованным феноменом. Традиционную для всех постструктуралистов проблему несоответствия (т. е. произвольный характер связи) между означающим и означаемым Бренкман, опираясь на Лакана, решает в духе психоаналитических представлений как "лингвистическую пробуксовку": для многих высказывания содержат в себе неизбежные конститутивные смысловые "провалы", которые сообщают своим адресатам нечто отличное от того, что было изначально заявлено или констатировано. Бренкман объясняет этот феномен лингвистической пробуксовки специфической природой человеческой психики, якобы укорененной в мире фантазмов.  
Таким образом, американский исследователь стремится восстановить утраченную в теории деконструктивизма связь лингвистической референции одновременно и с социальной реальностью, и с бессознательным, не отказываясь и от присущего этой теории представления о неадекватности данной связи. В то же время он разделяет деконструктивистский тезис о фикциональности и риторичности языка, что, по его мнению, лучшего всего выявляет способность литературы и критиковать общество, не столько проти-  
  
[269]  
вопоставляя себя реальному, сколько осознавая свою известную отстраненность от него, и одновременно порождать утопические возможности, давая волю воображению, или, как предпочитает выражаться Бренкман, "высвобождая материал фантазии".  
Как и все теоретики социального текста, он критически относится к деконструктивистскому толкованию интертекстуальности, считая его слишком узким и ограниченным. С его точки зрения, литературные тексты соотносятся не только друг с другом и друг на друга ссылаются, но и с широким кругом различных систем репрезентации, символических формаций, а также разного рода литературой социологического характера, что, вместе взятое, как уже отмечалось выше, и образует социальный текст.  
Одной из наиболее представительных книг леводеконструктивистского толка является работа Майкла Рьяна "Марксизм и деконструктивизм" (Ryan:1982). Подобно Бренкману, Рьян также предпринимал попытки связать понятия текстуальности и интертекстуальности с теорией "социального текста", и своеобразие его трактовки заключается в переосмыслении концепции Дерриды "инаковости", или "отличности" (alterity): "Невозможно точно локализовать подлинную основу субстанции или субъективности, онтологически или теологически, бытия или истины, которая не была бы вовлечена в сеть отношений с другим (other-relations) или в цепь процесса дифференцирования" (там же, с. 14).  
С точки зрения Рьяна все явления, объекты и концепции способны функционировать исключительно во взаимосвязи, во взаимном сцеплении, в общем переплетении отношений, конвенций, историй и институтов. Для него, как и для большинства постструктуралистов, идеи и представления обладают таким же реальным бытием, как и объекты предметного мира, мира вещей, точно так же и сам мир представляется ему текстуализованным, хотя, в противоположность йельцам, и наполненным социальным содержанием, поэтому любой литературный текст он рассматривает как неизбежно взаимосвязанный с социальным текстом.  
Другой американский исследователь, Фредрик Джеймсон, приняв за основу текстуалистский подход к истории и реальности, попытался смягчить его, дав ему рациональное объяснение, насколько оно было возможно в пределах постструктуралистских представлений. Он подчеркивает, что "история - не текст, не повествование, господствующее или какое-либо другое, но, как отсутствующая причина, она недоступна нам, кроме как в текстуальной форме, и поэтому наш подход к ней и к самому реальному неизбежно проходит через стадию ее предварительной текстуали-  
  
[270]  
зации, ее нарративизации в &&политическом бессознательном" (Jameson:198I, с. 35). Подобного рода рационализированная текстуализация должна была, по мысли критика, помочь избежать опасности как эмпиризма, так и вульгарного материализма.  
СТРУКТУРА  
Франц., англ. STRUCTURE. Ключевое понятие &&структурализма. Интерпретируемая как синхроническая фиксация любой диахронически изменяющейся системы, структура трактовалась как инвариант системы. В лингвистически ориентированном структурализме языковые структуры отождествлялись со структурами мышления, и им приписывался характер законов, адекватных принципам организации мира, существующего якобы по правилам "универсальной грамматики". Цв. Тодоров писал: "Эта универсальная грамматика является источником всех универсалий, она дает определение даже самому человеку. Не только все языки, но и все знаковые системы подчиняется одной и той же грамматике. Она универсальна не только потому, что информирует все языки о мире, но и потому, что она совпадает со структурой самого мира" (Todorov:1969, с. 15).  
Деррида подверг решительной критике сам принцип "структурности структуры" и традиционные семиотические представления, выявив "неизбежную", с его точки зрения, "ненадежность" любого способа языкового обозначения.  
В своей ранней работе "Структура, знак и игра в дискурсе о гуманитарных науках" (Derrida: 1972с), впервые представленной в виде выступления на конференции "Наука о человеке" в 1966 г. в Университете Джонса Хопкинса, Деррида сформулировал практически все основные положения своей системы взглядов, составившие впоследствии "обязательный канон" теории постструктурализма: идея децентрации структуры, идея "следа", критика многозначного понятия "наличие" и концепции "целостного человека", а также утверждение ницшеанского принципа "свободной игры мысли" и отрицание самой возможности существования какого-либо первоначала, "первопричины", или, как его называет ученый, "происхождения" любого феномена, его origine.  
Поскольку именно идея бесструктурности отразилась в самом названии рассматриваемого нами течения, стоит более подробно остановиться на аргументации Дерриды. С его точки зрения, понятие "центра структуры" определяет сам принцип "структурности структуры": "Функцией этого центра было не только ориентировать, сбалансировать и организовывать структу-  
  
[271]  
ру - естественно, трудно себе представить неорганизованную структуру - но прежде всего гарантировать, чтобы организующий принцип структуры ограничивал то, что мы можем называть свободной игрой структуры. Поскольку несомненно, что центр структуры, ориентируя и организуя связность системы, допускает свободную игру элементов внутри целостной формы" (там же. с. 324). В то же время, в самом "центре пермутация, или трансформация элементов (которые, разумеется, могут быть в свою очередь структурами, включенными в состав общей структуры) запрещена... Таким образом, всегда считалось, что центр, который уникален уже по определению, представляет собой в структуре именно то, что управляет этой структурой, в то же время сам избегает структурности. Вот почему классическая мысль, занимающаяся проблемой структуры, могла бы сказать, что центр парадоксальным образом находится внутри структуры и вне ее. Центр находится в центре целостности и однако ей не принадлежит, эта целостность имеет свой центр где-то в другом месте. Центр не является центром" (там же, с. 325). И далее: "Вся история концепции структуры ... может быть представлена как ряд субституций одного центра другим, как взаимосвязанная цепь определений этого центра. Последовательно и регулируемым образом центр получал различные формы и названия. История метафизики, как и история Запада, является историей этих метафор и метонимий. Ее матрица ... служит определением бытия как наличия во всех смыслах этого слова. Вполне возможно показать, что все эти названия связаны с фундаментальными понятиями, с первоначалами или с центром, который всегда обозначал константу наличия - эйдос, архе, телос, энергейя, усия (сущность, субстанция, субъект), алетейя, трансцендентальность, сознание или совесть. Бог, человек и так далее" (там же, с. 325).  
Таким образом, в основе представления о структуре лежит понятие "центра структуры" как некоего организующего ее начала, того, что управляет структурой, организует ее, в то время как оно само избегает структурности. Для Дерриды этот "центр" - не объективное свойство структуры, а фикция, постулированная наблюдателем, результат его "силы желания" или ницшеанской "воли к власти", а в конкретном случае толкования текста (и прежде всего литературного) следствие навязывания ему читателем своего собственного смысла, "вкладывания" этого смысла в текст, который сам по себе может быть совершенно другим. В некоторых своих работах, в частности в "Голосе и феномене" Деррида рассматривает этот "центр" как "сознание", "cogito" или "фено-  
  
[272]  
менологический голос". С другой стороны, само интерпретирующее "я" понимается им как своеобразный текст, "составленный" из культурных систем и норм своего времени, и, следовательно, произвольность интерпретации со стороны этого "я" заранее ограничена исторической обусловленностью его норм и систем.  
СТРУКТУРАЛИЗМ  
Франц. STRUCTURALISME, англ. STRUCTURALISM, нем. STRUKTURALISMUS. Комплекс направлений в целом ряде наук, объединяемых общими философско-эпистемологическими представлениями, методологическими установками и спецификой анализа, складывавшийся в период с начала XX в. и по 40-е годы включительно. В формировании структурализма участвовали Женевская школа лингвистики (Ф. де Соссюр и его ученики), русский формализм, пражский структурализм, американская школа^, семиотики Ч. Пирса и Я. Морриса, Копенгагенский и Нью-Йоркский лингвистические кружки, структурная антропология К. Леви-Стросса, структурный психоанализ Ж. Лакана, структура познания М. Фуко, структурная лингвопоэтика Р. Якобсона с его теорией поэтического языка.  
Собственно литературоведческий структурализм сложился в результате деятельности условно называемой "Парижской семиологической школы" (ранний Р. Барт, А.-Ж. Греймас, К. Бремон, Ж. Женетт, Ц. Тодоров и др.), а также "Бельгийской школы социологии литературы" (Л. Гольдман и его последователи). Время наибольшей популярности и влияния французского структурализма - с середины 50-х годов (публикация в 1955 г. "Печальных тропиков" Леви-Стросса) до конца 60-х - начала 70-х годов. В США структурализм сохранял свой авторитет на протяжении всех 70-х годов (Дж. Каллер, К. Гильен, Дж. Принс, Р. Скоулз, М. Риффатерр). На рубеже 70-80-х годов те исследователи, которые более или менее остались верны структуралистским установкам, сосредоточили свои усилия в сфере &&нарратологии, большинство же бывших структуралистов перешли на позиции &&постструктурализма и &&деконструктивизма.  
Структурализм как структурно-семиотический комплекс представлений в своих самых общих чертах имел явно лингвистическую ориентацию и опирался на новейшие по тому времени концепции языкознания и семиотики. В первую очередь это касалось теории знака Ф. де Соссюра как некоего целого, являющегося результатом ассоциации означающего (акустического образа слова) и оз-  
  
[273]  
начаемого (понятия). Подчеркивалось, что знак по своей природе "произволен": "Означающее немотивировано, т. е. произвольно по отношению к данному означаемому, с которым у него нет в действительности никакой естественной связи" (Соссюр:1977, с. 101). Иными словами, в разных естественных языках (английском, французском, русском и т. д.) одно и то же понятие, например, "дерево" может обозначаться по-разному: tree, arbre, тем не менее его употребление строго упорядочено в той конкретной лингвистической системе, какой является любой естественный язык: "Слово "произвольный"... не должно пониматься в том смысле, что означающее может свободно выбираться говорящим (...человек не властен внести даже малейшее изменение в знак, уже принятый определенным языковым коллективом)" (там же).  
Самым существенным в этом положении Соссюра был тезис о неразрывности означающего и означаемого, неотделимых друг от друга как две стороны бумажного листа ("Язык можно также сравнить с листом бумаги. Мысль - его лицевая сторона, а звук  
- оборотная; нельзя разрезать лицевую сторону, не разрезав и оборотную") (там же, с. 145).  
Другими базовыми понятиями, которыми оперировали теоретики структурализма, опиравшиеся на учение о языке Соссюра и его последователей, были постулаты о коллективном характере языка ("Язык существует только в силу своего рода договора, заключенного членами коллектива") (там же, с. 52) и его изначально коммуникативной природе. С этим было связано и представление о коде как о совокупности правил или ограничений, обеспечивающих функционирование речевой деятельности естественного языка или какой-либо знаковой системы: иными словами, код обеспечивает коммуникацию, в том числе и литературную. Он должен быть понятным для всех участников коммуникативного процесса и поэтому, согласно общепринятой точке зрения, носит конвенциональный (договорной) характер. Таким образом, и сам язык понимался как система правил, т. е. как кодифицированный язык.  
Помимо лингвистической основы другой неотъемлемой составляющей структурализма является понятие &&структуры. Согласно Ж.Вьету (Viet:1965) и Ж.Пиаже (Piaget: 1968), структуру можно определить как модель, принятую в лингвистике, литературоведении, математике, логике, физике, биологи и т. д. и отвечающую трем условиям: а) целостности - подчинение элементов целому и независимость последнего; б) трансформации  
- упорядоченный переход одной подструктуры (или уровня ор-  
  
[274]  
ганизации составляющих данную структуру элементов) в другую на основе правил порождения; в) саморегулирования - внутреннее функционирование правил в пределах данной системы.  
Основная тенденция в понимании структуры у французских литературоведов заключалось в том, что составляющие ее элементы рассматривались как функции (традиция, заложенная русскими формалистами), однако в противоположность русским формалистам и пражским структуралистам, акцентировавшим исторически изменчивый, диахронический аспект любой системы литературного характера, на первый план в структурализме вышла проблема синхронии. Например, А.-Ж. Греймас, Р. Барт, К. Бремон, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Ж-К. Коке, Ц. Тодоров пытались выявить внутреннюю структуру смыслопорождения и сюжетного построения любого повествования вне зависимости от времени его возникновения и создать систематизированную типологию жанров.  
Лингвистическая ориентация структуралистов проявлялась также в том, что они развивали гипотезу американских языковедов Э. Сепира и Б. Уорфа о влиянии языка на формирование моделей сознания (например, Уорф на основе того факта, что в эскимосском языке имеется гораздо больше слов для обозначения различных видов снежного покрова, чем в английском языке, утверждал существование у эскимосов особой способности видеть эти различия, не замечаемые носителями английского языка) и отстаивали тезис, согласно которому язык и его конвенции одновременно порождают и ограничивают видение человека вплоть до того, что само восприятие действительности структурируется языком; поэтический же язык стали рассматривать как основной законодатель лингвистического творчества на всех уровнях, начиная с фонетической организации языкового материала и кончая моделирующей и конституирующей способностью специфическим образом организовывать познавательный универсум - &&эпистему.  
Эта тенденция сохранилась и у большинства постструктуралистов, исходящих из панъязыковой концепции сознания, т. е. из тождества языка и сознания. Более того, сам мир в представлении структуралистов был структурирован по законам языка, по законам "универсальной грамматики".  
Хотя литературоведческий структурализм немыслим вне семиотических представлений, тем не менее эти его две составные части далеко не всегда мирно уживались друг с другом. Помимо того что семиотика как отдельная дисциплина отнюдь не ограни-  
  
[275]  
чивается лишь сферой литературы, проблема заключается также и в том, что последовательно семиотическое понимание природы искусства по своей сути противоречит той структуралистской тенденции, в рамках которой литературный текст рассматривался как замкнутая в себе автономная сущность. Можно вспомнить ожесточенные и бесплодные дебаты во французских журналах конца 60-х - начала 70-х годов о принципе "замкнутости" литературного текста (cloture). Это определенное несходство изначальных установок стало особенно остро ощущаться в период кризиса структуралистской доктрины, наступившего тогда же. Данный период часто называют временем "семиотической критики структурализма" (работы раннего Ж. Дерриды, Ю. Кристевой, группы "Тель кель", позднего Р. Барта). Вместо слова "структурализм" стали употреблять термин "семиотика".  
В рамках структурализма иногда выделяют три направления:   
1) семиологически-структурное,   
2) грамматика текста, и   
3) семиотически-коммуникативное.  
  
Первое в целом охватывает представителей "Парижской семиологической школы", стремившихся выработать адекватные способы описания нарративно определяемых структур и соответствующей им грамматики повествования. Направление грамматики &&текста (П. Хартманн, Т. А. ван Дейк, X. Ризер, Я. Петефи, И. Иве и др.) (Hartmann P..-1975, Dijk:1979, Dijk:1980, Dijk:198l, Petofi, Rieser:1974, Ihwe:1972. Probleme:1974) ставит перед собой задачу на основе лингвистических правил создать модель грамматики текста, которая должна описывать не только речевую, но и нарративную компетенцию и тем самым выявить специфику процессов перехода с глубинных на поверхностные структуры самых различных текстов, в том числе и литературных.  
Третье направление - коммуникативное - разрабатывалось в трудах 3. Шмидта, Г. Винольда, Э. Моргенталера и др. (Schmidt:1973, Schmidt:1974, Wienold:1972, Morgenthaler: 1980), акцентировавших прежде всего факторы порождения и восприятия текста, а также пытавшихся охарактеризовать интра- и интертекстуальные коммуникативные аспекты отношений между отправителем и получателем языковой информации и исследовать взаимообусловленную связь внутренних свойств текста (его "репертуар", "повествовательные стратегии", "перспективы") и специфики его восприятия.  
Последние два направления обычно объединяют в рамках активно развивающейся в настоящее время дисциплины "лингвистика текста" (Б. Совинский, В. Дресслер, Р. А. де Бо-  
  
[276]  
гранд, В. Калмейер, X. Калферкемпфер) (Sowinski:1983, Beaugrande, Dressler: 1981, Kallmeyer:l980, Kalverkampfer:198l). В свою очередь, на основе "лингвистики текста", занимающейся самыми различными видами текста, сложилось особое направление, исследующее с лингвистических позиций коммуникативную проблематику текста художественной литературы (Т. А. ван Дейк, Р. Познер, Р. Фаулер, Р. Оман, Дж. Лич и др.) (Dijk:1981, Posner:1982, Fowler:1981, Ohman:1973, Leech, Short:198l) и опирающееся на "теорию речевых актов" Дж. Остина и Дж. Р. Серля (Новое в зарубежной лингвистике: 1986, Searle:1975).  
Литературоведческий структурализм всегда был самым тесным образом связан с лингвистикой, влияние которой было особенно сильным на начальном этапе его становления, но затем стало заметно уменьшаться в результате критики со стороны постструктуралистов. Концепция "речевых актов" повлекла за собой новую волну весьма активного воздействия лингвистики на литературоведение, вызвав оживленную полемику среди структуралистов и постструктуралистов. Такие исследователи, как Л. М. Пратт, Ж. Женетт, О. Дюкро, Ф. Реканати, Э. Парре и др. (Pratt:1977, Genette:1989, Ducrot:1978, Recanati:1981, Parret:1983) создали на основе ее творческой переработки ряд чисто литературоведческих концепций как о самом статусе повествовательного вымысла (или "фиктивного высказывания"), так и о специфике его функционирования в отличие от других, нелитературно-художественных, форм языковой деятельности.  
Основная специфика структурализма заключается прежде всего в том, что его приверженцы рассматривают все явления, доступные чувственному, эмпирическому восприятию, как "эпифеномены", т. е. как внешнее проявление ("манифестацию") внутренних, глубинных и поэтому "неявных" структур, вскрыть которые они и считали задачей своего анализа. Таким образом, задача структурного анализа художественного произведения определяется не как попытка выявить его неповторимую уникальность, а прежде всего как поиски внутренних закономерностей его построения, отражающие его абстрактно-родовые признаки и свойства, якобы присущие всем литературным текстам вне зависимости от их конкретного содержания, либо - на еще более обобщенно-абстрактном уровне - как стремление описать, как подчеркивал Барт, сам "процесс формирования смысла". Подобным подходом и объясняются призывы Р. Барта отыскать единую "повествовательную модель", Р. Скоулза - "установить модель системы самой литературы", "определить принципы структуриро-  
  
[277]  
вания, которые оперируют не только на уровне отдельного произведения, но и на уровне отношений между произведениями" (Scholes:1974, с. 10), Дж. Каллера - "открыть и понять системы конвенций, которые делают возможным само существование литературы" (Сuller:1975, с. VIII). Эта тенденция структурного анализа обнаруживать глубинные и потому неосознаваемые структуры любых семиотических систем дали повод для отождествления многими теоретиками структурализма с марксизмом и фрейдизмом как близкими ему по своему научному пафосу и целям методами, - отождествлению, которое со временем стало широко распространенной мифологемой западной теоретической мысли.  
Структурализм был проникнут пафосом придать гуманитарным наукам статус наук точных; отсюда его тенденция к отказу от эссеизма, стремление к созданию строго выверенного и формализованного понятийного аппарата, основанного на лингвистической терминологии, пристрастие к логике и математическим формулам, объяснительным схемам и таблицам, к тому, что впоследствии получило название "начертательного литературоведения". Таковы многочисленные схемы и таблицы смыслопорождения любого повествования А.-Ж. Греймаса и его последователей, различные модели сюжетосложения, предлагаемые Ж. Женеттом, К. Бремоном (Bremond:1973), ранними Р. Бартом (Barthes:1966) и Ц. Тодоровым, попытка Ж.-К. Коке дать алгебраическую формулу "Постороннего" Камю (Coquet: 1973) или 12 страниц алгебраических формул, с помощью которых Дж. Принс описал "структуру" Красной Шапочки" в своей книге "Грамматика историй" (Prince: 197 За).  
Стоит привести современную точку зрения на структурализм, отфильтрованную в результате четвертьвековой постструктуралистской критики: "Структурализм, как попытка выявить общие структуры человеческой деятельности, нашел свои основные аналогии в лингвистике. Хорошо известно, что структурная лингвистика основана на проведении четырех базовых операций: во-первых, она переходит от исследования осознаваемых лингвистических феноменов к изучению их бессознательной инфраструктуры; во-вторых, она воспринимает термы оппозиции не как независимые сущности, а как свою основу для анализа отношений между термами; в-третьих, она вводит понятие системы; наконец, она нацелена на обнаружение общих законов" (Sarup:1988, с. 43).  
Можно, пожалуй, во многом согласиться с Маданом Сарупом в его общей характеристике структурализма и постструктурализма  
  
278  
- для него они прежде всего выражение пафоса критики, критического отношения. Таких основных "критик", как уже отмечалось, он насчитывает четыре. Это "критика человеческого субъекта", "критика историзма", "критика смысла" и "критика философии". Практически по всем этим пунктам Саруп отмечает в постструктурализме радикализацию и углубление критического пафоса структурализма. В частности, если структурализм видит истину "за" текстом или "внутри" него, то постструктурализм подчеркивает взаимодействие читателя и текста, порождающее своеобразную силу "продуктивности смысла" (тезис, наиболее основательно разработанный Ю. Кристевой).  
Общеевропейский кризис рационализма в конце 60-х годов, одной из форм которого в сфере литературоведения и был структурализм, привел к очередной смене парадигмы научных представлений и вытеснению структурализма на периферию исследовательских интересов другими, более авторитетными на Западе в последнее тридцатилетие направлениями: &&постструктурализмом и &&деконструктивизмом.  
СТРУКТУРАЛИЗМ, ЕГО КРИТИКА &&ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ  
СЮЖЕТНЫЕ МОДУСЫ  
Англ. NARRATIVE MODES. Согласно влиятельному американскому историку, весьма популярному в среде постструктуралистов, Хейдену Уайту (White:1973), история как форма словесного дискурса обычно имеет тенденцию оформляться в виде специфического сюжетного модуса. Другими словами, историки, рассказывая о прошлом, скорее заняты нахождением сюжета, который смог бы упорядочить описываемые ими события в осмысленно связной последовательности. Такими модусами для Уайта являются "романс" (здесь под "романсом" понимается, конечно, не музыкальный жанр, а тип произведения, тональность которого по отношению к произведению чисто бытописательному, реалистическому сдвинута в сторону поэтического вымысла и которое приблизительно соответствует гоголевскому понятию "поэма" применительно к "Мертвым душам"), "трагедия", "комедия" и "сатира"; т. е. историография для него способна существовать лишь в жанровых формах, парадигма которых была разработана канадским литературоведом Нортропом Фраем.  
Если мы обратимся к социальной психологии, то увидим аналогичную картину. Так, Кеннет Мэррей высказывает мысль о  
  
[279]  
существовании особых "рассказовых структур личности" и утверждает, опять же ссылаясь на Фрая, Уайта, П. Рикера, Джеймсона, что человек строит свою личность (идентичность) по канонам художественного повествования типа "романса" или "комедии" (более подробно &&нарратив).  
ТЕАТРАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО СОЗНАНИЯ И ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕОРИИ ТЕАТРА  
В современной теоретической мысли Запада среди философов, литературоведов, искусствоведов, театроведов и социологов широко распространена мифологема о театральности сегодняшней социальной и духовной жизни. Например, Г. Алмер в книге "Прикладная грамматология" (1985) утверждает, что в наше время буквально "все от политики до поэтики стало театральным" (Ulmer:1985. с. 277). Еще раньше, в 1967 г., Ги Дебор назвал современное общество "обществом спектакля". В 1973 г. Р. Барт пришел к выводу, что "всякая сильная дискурсивная система есть представление (в театральном смысле - шоу), демонстрация аргументов, приемов защиты и нападения, устойчивых формул: своего рода мимодрама, которую субъект может наполнить своей энергией истерического наслаждения" (Барт: 1989, с. 538).  
Со второй половины 80-х годов среди западных теоретиков авангардистского толка все более стало распространяться мнение (возможно, не без влияния идей М. Бахтина) о маскарадном, карнавальном характере общественной жизни и способах ее восприятия, когда политика, экономика в ее рекламном обличий, коммерциализованное искусство - все трансформировалось во "всеобъемлющий шоу-бизнес". Следствием такого положения вещей вновь оказалась актуальной шекспировская сентенция "Весь мир - театр", и создание новой теории театра стало равносильным созданию новой теории общества.  
Современные теоретики театра пытаются построить новую теорию "перформанса" как науки о природе зрелища вообще. И в связи с этим втягивают в поле своего рассмотрения огромный пласт ранее не привлекавшегося материала, куда входят аудиовизуальная индустрия и культура развлечения, а также все общественные институты современной культуры зрелища, включая не только организационный, но и потребительский аспекты. Причем последний, связанный с проблемой восприятия, рассматривается как энергетическое поле, подверженное противоположным влияниям: с одной стороны, оно обусловлено культурными конвенциями и стереотипами сознания, с другой - способностью критиче-  
  
ского сознания сохранять эстетическую дистанццю между своим сознанием и культурным фактом. В частности, Иоханнес Биррингер, театровед и драматург, в своем исследовании "Театр, теория, постмодернизм" (1991) пишет, что в современном обществе "тело и его воспроизведение неотделимы от многообразной экономики города: от циркуляции и обмена денег и желания, моды и технологии, власти и информации, от культурных фантазий, стимулированных средствами массмедиа, которые колеблются между отвращением, страхом и зачарованностью судьбой тела" (Birringer:1991, с. 208). Он рассматривает театр как социокультурный институт, который позволяет показать, "как мы видим, что мы, возможно, готовы увидеть или что мы воображаем, будто должны или не должны видеть в соответствии с условностями и границами наших картин реальности" (там же, с. 29).  
Аналогичным образом У. Б. Уортен ("Современная драма и риторика театра") (1992) рассматривает театр как привилегированный институт культуры, где происходит художественное опосредование социальной жизни, где "риторика театра" выступает как "пересечение текста и институтов, сделавших возможным появление этого текста" (Worthen:1992, с. 2).  
Специфика постмодернистской теории театра, как в принципе всякой авангардистской теории, заключается прежде всего в попытках дать научное обоснование новейшим экспериментам в данной области, - иными словами: найти теоретическое объяснение современной театральной практике.  
С. Мельроуз в своих теоретических изысканиях опирается на режиссерскую практику Арианы Мнушкиной и Деборы Уорнер; Исаев к числу "последовательных постмодернистов" относит ту же Мнушкину и Патриса Шеро и заключает: "Но на то он и авангард, чтобы по самой своей сути быть искусством эзотерическим и элитарным. Его задача, как это прекрасно показал Эжен Ионеско, - проложить дорогу, по которой рано или поздно должны пройти остальные. Дорога же эта интересна не только ошибками и просчетами, неизбежными для первопроходцев, но и тем, что только с нее открывается вид на интеллигибельное пространство будущего" (Исаев: 1992, с. II).  
В основу рассуждений Мелроуз о роли современного театра легла идея &&симулякра и того эстетического совращения, которое он вызывает: "Если уж мы привыкли к разграничению между более эффективными и менее эффективными симулякрами, то тогда роль театра уже не в том, чтобы эффективно воспроизводить ("репрезентировать" по терминологии Мелроуз - И. И.)  
  
[281]  
"реальность там вовне", но скорее жизненно-убедительную "реальность здесь внутри", чей статус реального и возникает как раз из вложенной в нее концентрированной и управляемой человеческой энергии. Эта энергия порождается условиями самого живого перформанса, и она все время как бы парит - то, что недоступно для находящегося под постоянным контролем редакторов и технического опосредованного телевидения, - на грани между своей силой, концентрирующей на себе пристальное внимание зрителей, и собственной хрупкостью. Именно эта комбинация контролируемой энергии, застигнутая в самый момент своего случайного появления, и делает театр столь опасно приятным для некоторых из нас. Он выявляет нечто вроде мгновенно возникающего ощущения веры даже не столько в художественный вымысел, сколько в человеческое мастерство и артистизм" (Melrose:1994, с. 75).  
Само понятие "веры" в данном случае (его можно бы также перевести и как "верование", "уверование", "акт доверия") Мелроуз заимствует у Мишеля де Серто: "Под "верованием" я имею в виду не то, во что мне верится (догма, программа и т. д.), но инвеституру (т. е. вложение во что-то психической энергии. - И. И.) субъектов в утверждение акта высказывания с убеждением в его истинности - другими словами, скорее модальность утверждения, нежели его содержание... Сегодня уже недостаточно манипулировать верованием, его передавать и совершенствовать;  
необходимо анализировать его формообразование, если мы хотим создать его искусственным путем" (De Certeau:l984, с. 148).  
Одной из актуальных проблем постмодернистской теории театра является проблема политической ангажированности представления. Если в сознании русской творческой интеллигенции, противостоящей духовному насилию, сложилась четкая оппозиция "художественность/идеологичность", где первая призвана охватить собой все царство эстетических и общечеловеческих ценностей, отстаиваемых в борьбе со второй, которая их лишь только искажает и обесценивает, то с точки зрения западной теоретической мысли, в данном случае имеет место типичное терминологическое заблуждение, так как противостояние одной идеологии является проявлением другой идеологии: сам факт отрицания одной системы ценностей (политического, нравственного, эстетического и любого другого характера) предполагает наличие иной системы ценностной ориентации, отвергающей все ей внеположное, в чем, собственно, и состоит суть понятия "идеология".  
  
[282]  
Для авангардистской эстетики Запада 70-80-х годов никогда не была тайной ни своя собственная идеологичность, ни ее левая ориентация. И здесь дело даже не в политических взглядах художников и теоретиков авангардистского искусства, хотя та же Анн Юберсфельд, автор самой влиятельной работы по теории театра конца 70-х годов "Читать театр" (Ubersfeld:1977), открыто заявляла об определенной "марксичности", как она тогда понимала, духа своей книги. Проблема заключалась, да и заключается теперь, в четком осознании социальной и идеологической функции авангардного искусства: бороться с засильем господствующей идеологии, против "дискурса власти", гипнотизирующего массовое сознание общепринятыми стеореотипами мышления.  
В результате соответствующим образом и определялась задача теоретика театра, или семиолога, как его называла Юберсфельд:  
анализ семиотических и текстуальных практик господствующего дискурса, общепринятого дискурса, который устанавливает между текстом и репрезентацией целый невидимый экран предрассудков, персонажей и страстей, тот код доминирующей идеологии, для которой театр служит мощным инструментом. "Вот почему эта небольшая книга обрела свое место в том ряду публикуемых книг, которые пытаются ориентироваться на марксизм" (там же, с. 9).  
Однако в конце 80-х - начале 90-х годов наметились признаки изменения духовного климата, тенденция к деполитизации театра. В результате более глубинного, чем раньше, действия идей Ж. Дерриды, М. Фуко, а также теорий Ж. Делеза, Ж.-Ф. Лиотара и Ж. Бодрийара пришло более сложное понимание функционирования знаковых систем, особое внимание стал привлекать сам факт институализации любой заранее детерминированной позиции, в том числе и "великого отказа" от "классической культурной традиции", уже в течение века обвиняемой художниками авангарда в буржуазности своего духа. Тем не менее то, что можно было бы назвать большей трезвостью взгляда, не привело еще к четкой теоретической перспективе, даже если ограничиться только сферой театроведческих исследований. Другой особенностью теории театрального постмодернизма, как уже отмечалось выше, является то, что, будучи авангардистской по своей направленности, она опирается преимущественно на практику экспериментального театра, что, естественно, сужает сферу ее применимости.  
Так, недвусмысленно заявляя о своей тенденции к "деполитизации театра" и посвятив этой проблеме немало страниц, С. Мелроуз тем не менее осталась на уровне деклараций, поскольку теоретически обосновать свой тезис с достаточной сте-  
  
[283]  
пенью убедительности ей так и не удалось, хотя она и считает, что Ариана Мнушкина и руководимый ей "Театр дю солей" как раз дают наглядный пример ухода от политического радикализма 60-х годов с помощью того, что может быть названо "постмодернистской магией (подчеркнуто автором. - И. И.), абсолютно лишенной цинизма вопреки всем западням и ловушкам, создаваемым собственностью, популярностью у среднего класса и большими государственными субсидиями" (Melrose:1994, с. 40). Ибо в конечном счете все свелось к констатации необходимости создать новую теорию театра: "Что нам, возможно, нужно сегодня вместо анализа театра как противоядия социальному угнетению и вытеснению (главная проблема существования авангардного экспериментального театра: "традиционный театр", "театр истеблишмента" как любой общественный институт, предназначенный для поддержания господствующей идеологии, стремится маргинализовать и вытеснить экспериментальное и потенциально опасное искусство на периферию общества и массового сознания. - И. И.), - это сравнительный анализ различных трактовок события в перформансе живого театра, непосредственный обмен и интерактивное присутствие, взаимоотношение с кино и телевидением" (там же. с. 71). Для Мелроуз телевидение является главным распространителем ("диссеминатором", по ее терминологии) конвенций, стереотипов мышления (в том числе и художественных). Телевидение не только их порождает, но и усиливает из взаимодействие на массовое сознание. "По сравнению с ним театр, - считает исследовательница, - предлагает такого рода опыт, специфика которого состоит в том, что он дополняет - и беспокоит - некоторые из этих электронно опосредованных конвенций "повседневной жизни" (там же, с. 72).  
Телевидение, по утверждению Мелроуз, неспособно к самокритике, поскольку отсутствует непосредственная реакция публики как в театральном представлении, поэтому у ТВ "отсутствует даже малейший намек на возможность радикального вмешательства со стороны социального объекта" (там же).  
Сразу выступает на первый план внутренняя противоречивость исследовательницы, поскольку она отвергает лишь радикальную, политизированную идеологию, проявившуюся в студенческих волнениях 1968-1972 гг., но, разумеется, не думает отрекаться от той критики западной культуры, которая так была характерна для искусства модернизма. В результате возникает любопытное явление:  
постмодернизм в теории провозглашает равенство всех художественных стилей, но на практике остается в пределах модернистской  
  
[284]  
парадигмы. Поэтому то "эстетическое миролюбие постмодернизма", которое было отмечено С. Исаевым ("всякое отрицание или отторжение здесь рассматривается как незаконная, ничем не подкрепленная претензия на монопольное обладание истиной") (Исаев: 1992, с. 8), с трудом поддается теоретическому осмыслению авангардистскими театроведами, более столетия традиционно связывавшими себя с политическим противостоянием духу буржуазности и всему капиталистическому обществу в целом. В результате теоретикам театрального постмодернизма приходится буквально разрываться между признанием факта социальной природы театра - и отсюда неизбежной обреченности воздействовать на общественное сознание, т. е. в той или иной степени проводить определенную политику, и новой тенденцией к теоретической деполитизации, обусловленной восприятием мира как хаоса, который может существовать лишь за счет одновременного в нем присутствия, казалось бы, друг друга взаимоисключающих импульсов воздействия.  
Бернар Дорт в "Освобожденном представлении" (Dort:l988) ратует за театр, освобожденный от режиссерской тирании недавнего прошлого, и приходит к заключению: "Возможно, настало время возврата (имеется в виду возврат к "актерскому театру". - И. И.), но не для того, чтобы отвергнуть важность значения режиссера и роли последнего в представлении, но чтобы обозначить в нем место других компонентов... Актер, очевидно, в одно и то же время разрушает и создает знаки. На сцене мы несомненно имеем дело с персонажем или риторической фигурой, но это воплощение или вымышленное создание никогда не является целостным феноменом. За персонажем скрывается актер... В тот самый момент, когда тело и голос актера растворяются в сценической фикции, они остаются, чтобы напомнить нам: какая бы ни произошла метаморфоза, он или она к ней не сводимы... Режиссер утрачивает суверенную власть, но это не означает возврата к театру актеров или театру текста... Сегодня в результате прогрессирующего высвобождения различных компонентов представления оно стало открытым для своей активизации зрителем. Таким образом, оно обновляет свои связи с тем, что, вероятно, и является призванием театра: не представлять текст или организовывать перформанс, а быть критикой в действии самого процесса означивания. Тем самым игра актеров снова восстанавливается в своих правах" (там же. с. 173-184). Все эти тирады о теоретическом восстановлении актерской игры в своих правах оказываются непонятными вне полемики со структуралистской доктриной, долгие  
  
[285]  
годы господствовавшей в теории театра. Наиболее авторитетные и последние по времени концепции в этом плане были созданы французскими учеными Анн Юберсфельд и Патрисом Пави в конце 70-х годов. Причем в работах Юберсфельд они создавались уже с определенным учетом тех изменений критической парадигмы, которые принесли с собой постструктуралистские веяния. Тем не менее, главное наследие структурализма - апелляция к глубинным структурам как основе формирования и функционирования повествовательного действия, как причина его существования, - по-прежнему живет в современной теоретической мысли. В своей книге "Читать театр" Юберсфельд в качестве такой структуры использует актантовую схему Греймаса.  
Примечательно, что постструктуралистская теория театра с большим трудом преодолевает те концептуальные запреты, что были наложены на нее децентрацией субъекта, т. е. теорией уничтожения целостной личности. В свое время структурализм аннигилировал автора, исключив его из текста, затем, во время перехода от структуралистской парадигмы к постструктуралистской, окончательно был ликвидирован персонаж как в литературе, так и на театре. Персонаж, по выражению А. Роб-Грийе, стал устаревшим понятием. Актантовая модель Греймаса, казалось, наглядно демонстрировала эту идею, общепринятую в структуралистских и постструктуралистских кругах.  
С переходом на постструктуралистскую парадигму понятие структуры стало все больше подвергаться критике, но ни целостность личности, ни тем более художественного образа теоретически не получили своего концептуального оправдания и главным врагом по-прежнему оставался психологизм. Брехтовская концепция отчуждения была одним из проявлений этой общей тенденции:  
зритель никоим образом не должен был сопереживать, отождествлять себя с актером, а свои чувства - с теми, которые актер вызывал своей игрой; он должен был сохранить в себе любой ценой - даже ценой эстетического наслаждения - способность к критическому суждению. Сюда входила необходимость и социального дистанцирования, и правильной политической оценки.  
"Жупел психологизма" ориентирует исследовательскую мысль театрального постмодернизма на нервные поиски какого-нибудь иного возбудителя эмоциональной напряженности, и неудивительно, что в условиях современной концептуальной парадигмы они неизбежно приводят к очередным откровениям в области бессознательного, "глубинно психологического" обоснования той энергетической заряженности, которая способна всколыхнуть зал.  
  
[286]  
Мелроуз в данном случае предпочитает говорить о соматике, соматической практике и, основываясь на Лиотаре, пытается создать теорию "соматографии". Однако главным источником ее вдохновения является феминистски интерпретированный неофрейдизм, окрашенный в столь характерные для нашего времени глубоко личностные тональности: "Гедда, Корделия, Антигона функционируют на теоретической сцене 70-80-х годов, чуткой к проблеме половых дифференциации, в символическом модусе (письме), исторически выбранном мужчинами, не как женщины... а как Женщина, т. е. как фантазии, которые либо в себе концентрируют, либо вытесняют неврозы, заложенные в самом мужском начале... Они оспаривают законы (и волю отцов в них), их создатели объединяют в них хитрую маску и маскарад материн -ско-дочерних ценностей с напористой уверенностью, грозящей вмешательством в поведенческие модусы отца/Отца/закона, ибо они отказываются существовать в рамках предписанных им мифологией социально консервативных функций. Будучи монстрами (явными, видимыми деформациями: монстр несценичен, не может быть представлен, изображен на подмостках сцены времен Эдипа), они должны быть устранены с этой сцены, чтобы облегчить возврат к разумному порядку (с дифференциацией половых ролей, с патриархальной семьей)" (Melrose:1994, с. 184).  
Здесь Мелроуз повторяет основные стереотипы феминистской критики: как древнегреческий театр не терпел на своей сцене открытого насилия, изображения смерти, так и мужское сознание не терпит, по Мелроуз, посягательства женщин на изменение своего места в общественной иерархии и, соответственно, на изменение своих социальных ролей и укорененных в их сознании, т. е. психологически зафиксированных, поведенческих моделей.  
Что ищет Мелроуз в анализе представления? Сложную сеть, вернее, несколько видов "организационных сетей" взаимосвязанных внутренних мотивов поведения. Одной из разновидностей таких "сетей" является "идеативная функция", обеспечивающая функционирование "семейной ячейки" как "социального микрокосмоса в мире": "Под силовым воздействием этой сети, почти беспрерывно активизируемой частыми цепочками тематически связанных слов, пронизывающих весь текст, Электра представляет собой динамическую границу между ... функцией матери и функцией отца. В качестве функции ребенка она тождественна Оресту и Хрисотемиде. Но на эту структуру Отца - Матери - Ребенка накладывается система половых различий, с точки зрения которой Электра стоит в одном ряду с Клитемнестрой и Хрисоте-  
  
[287]  
мидой и противостоит другому классификационному разряду - мужскому - Агамемнон/Орест; тем самым усиливается конфликтный потенциал, который, исходя из опыта конца XX столетия, придает особое значение половым ролям-моделям, действующим внутри семьи" (там же, с. 301). Если Электра и схожа с Клитемнестрой, продолжает свою мысль Мелроуз, с точки зрения анатомии и заложенного в ней ожидания реализовать свое женское предначертание (даже ее слова: "У меня нет ни мужа, ни детей", по Мелроуз, лишь "негативно подтверждают эту норму"), то, с другой стороны, Электра представляет собой "негативное силовое поле", ориентированное против Клитемнестры, что ставит ее в один ряд с Агамемноном и Орестом, предписывая ей чисто мужскую по своей функции жажду мщения. "Из этого набора конфликтов вытекает заключение, что Электра активизируется как динамичное поле постоянно меняющихся конфликтов, в столкновении которых мы по-прежнему пытаемся уловить то, что называем проблематикой конфликта природы с воспитанием" (там же, с. 301).  
Подход Мелроуз, типичный для авангардистской теоретической мысли, во многом проистекает из ее активного неприятия любого психологического толкования поведения персонажа. Для нее Электра отнюдь не образ, а "место", где борются различные функции, "силовое поле", испускающее "волны энергетических флюктуаций" (там же), "источник семиотического процесса". Критик особо подчеркивает, что в постановке Д. Уорнер пьесы Ибсена "Гедда Габлер" исполнительница заглавной роли Ф. Шоу предлагает зрителям "искусно заряженную энергией и тонко отделанную соматическую работу, ошибочно воспринятую многими критиками как пример интериоризации, т. е. в психологизирующих терминах" (там же, с. 302). Опять критики, да, очевидно, и зрители, воспринимают представление и игру актеров с позиции психологического отождествления, эмоционального вчувствования, сопереживания, т. е. с тех позиций, которые абсолютно неприемлемы для Мелроуз как сторонницы теоретического отчуждения.  
Упорный антипсихологизм теоретиков театрального постмодернизма заставляет их искать окольные пути объяснения воздействия эмоциональной напряженности актеров на зрительный зал и иногда приводит к несколько наивному теоретическому натурализму. К тому же, что особенно характерно для феминистских теоретиков, на изложение концепций, как правило, накладывается повышенная эмоциональность личностного отношения.  
  
ТЕАТРОКРАТИЯ &&ШОУ-BЛACTb; ТЕАТРАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО СОЗНАНИЯ И ТЕОРИИ ТЕАТРА ПОСТМОДЕРНА  
ТЕКСТОВОЙ АНАЛИЗ  
Франц. ANALYSE TEXTUELLE. Первый вариант деконструктивистского анализа в собственном смысле этого слова, предложенным Р. Бартом. В нем исследователь переносит акцент своих научных интересов с проблемы "произведения" как некоего целого, обладающего устойчивой структурой, на подвижность текста как процесса "структурации": "Текстовой анализ не ставит себе целью описание структуры произведения; задача видится не в том, чтобы зарегистрировать некую устойчивую структуру, а скорее в том, чтобы произвести подвижную структурацию текста (структурацию, которая меняется на протяжении Истории), проникнуть в смысловой объем произведения, в процесс означивания. Текстовой анализ не стремится выяснить, чем детерминирован данный текст, взятый в целом как следствие определенной причины; цель состоит скорее в том, чтобы увидеть, как текст взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве... Наша задача: попытаться уловить и классифицировать (ни в коей мере не претендуя на строгость) отнюдь не все смыслы текста (это было бы невозможно, поскольку текст бесконечно открыт в бесконечность: ни один читатель, ни один субъект, ни одна наука не в силах остановить движение текста), а, скорее, те формы, те коды, через которые идет возникновение смыслов текста. Мы будем прослеживать пути смыслообразования. Мы не ставим перед собой задачи найти единственный смысл, ни даже один из возможных смыслов текста... Наша цель - помыслить, вообразить, пережить множественность текста, открытость процесса означивания" (цит. по переводу С. Козлова, Барт: 1989. с. 425-426).  
Самым значительным примером предложенного Бартом текстового анализа является его эссе "С/3" (1970). Примечательно, что по своему объему эта работа приблизительно в шесть раз превосходит разбираемую в ней бальзаковскую новеллу "Сарразин".  
Во многих отношениях - это поразительное смешение структуралистских приемов и постструктуралистских идей. Прежде всего бросается в глаза несоответствие между стремлением к структуралистской классификационносьти и постоянно подрывающими ее заявлениями, что не следует воспринимать вводимые им же самим правила и ограничения слишком серьезно. Иными сло-  
  
[289]  
вами, "С/3" балансирует на самом острие грани между manie classificatrice структурализма и demence fragmentatrice постструктурализма.  
По своему жанру, "С/3" - это прежде всего систематизированный (насколько понятие строгой системности применимо к Барту) комментарий, функционирующий на четырех уровнях. Во-первых, исследователь разбил текст на 561 "лексию" - минимальную единицу бальзаковского текста, приемлемую для предлагаемого анализа ее коннотативного значения. Во-вторых, критик вводит 5 кодов -   
культурный,   
герменевтический,   
символический,   
семический и   
проайретический (от греческого proairetikoi - "совершающий выбор", "принимающий решение". Проайретический код - код действия, иногда называемый Бартом акциональным кодом), или нарративный, - предназначенных для того, чтобы "объяснить" коннотации лексий.   
В-третьих, к этому добавлено 93 микроэссе - лирико-философские и литературно-критические рассуждения, не всегда напрямую связанные с анализируемым материалом. И, наконец, два приложения, первое из которых представляет сам текст новеллы, а второе подытоживает основные темы, затронутые в микроэссе, - своего рода суммирующее заключение.  
Мы не поймем специфику текстового анализа Барта и ключевого для него понятия текста, если предварительно не попытаемся разобраться в одном из главных приемов разбора произведения - в бартовской интерпретации понятия кода, который представляет собой сугубо структуралистскую концепцию свода правил или ограничений, обеспечивающих коммуникативное функционирование любой знаковой, в том числе, разумеется, и языковой, системы. Как же эти правила представлены у Барта в "С/3"?  
"Суммируем их в порядке появления, не пытаясь расположить по признаку значимости. Под герменевтическим кодом мы понимаем различные формальные термы, при помощи которых может быть намечена, предположена, сформулирована, поддержана и, наконец, решена загадка повествования (эти термы не всегда будут фигурировать явно, хотя и будут часто повторяться, но они не будут появляться в каком-либо четком порядке). Что касается сем, мы просто укажем на них - не пытаясь, другими словами, связать их с персонажем (или местом и объектом) или организовать их таким образом, чтобы они сформировали единую тематическую группу; мы позволим им нестабильность, рассеивание, свойство, характерное для мельтешения пылинок, мерцания смысла. Более того, мы воздержимся от структурирования симво-  
  
[290]  
лического группирования; это место для многозначности и обратимости; главной задачей всегда является демонстрация того, что это семантическое поле можно рассматривать с любого количества точек зрения, дабы тем самым увеличивалась глубина и проблематика его загадочности. Действия (термы проайретического кода) могут разбиваться на различные цепочки последовательностей, указываемые лишь простым их перечислением, поскольку проайретическая последовательность никогда не может быть чем-либо иным, кроме как результатом уловки, производительности чтения. ... Наконец, культурные коды являются референциальными ссылками на науку или корпус знания; привлекая внимание к ним, мы просто указываем на тот тип знания (физического, физиологического, медицинского, психологического, литературного, исторического и т. д.), на который ссылаемся, не заходя так далеко, чтобы создавать (или воссоздавать) культуру, которую они отражают" (Barthes:1970, с. 26-27).  
Прежде всего бросается в глаза нечеткость в определении самих кодов - очевидно, Барт это сам Почувствовал и в "Текстовом анализе одной новеллы Эдгара По" (анализируется рассказ "Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром") пересмотрел, хотя и незначительно, схему кодов, предложенную в "С/3". Она приобрела такой вид:  
1) Культурный код с его многочисленными подразделениями (научный, риторический, хронологический, социо-исторический); "знание как корпус правил, выработанных обществом, - вот референция этого кода" (цит. по переводу С. Козлова, Барт:1989. с. 456).  
2) Код коммуникации, или адресации, который "заведомо не охватывает всего означивания, разворачивающегося в тексте. Слово "коммуникация" указывает здесь лишь на те отношения, которым текст придает форму обращения к адресату" (там же). Фактически "коммуникативный код" занял место выпавшего при заключительном перечислении семического, или коннотативного кода; хотя Барт на протяжении всего анализа новеллы и обращается к интерпретации коннотаций, но соотносит их с другими кодами, в основном с культурным и символическим.  
3) Символический код, называемый здесь "полем" ("поле" - менее жесткое понятие, нежели "код") и применительно к данной новелле обобщенно суммируемый следующим образом: "Символический каркас новеллы По состоит в нарушении табу на Смерть" (там же).  
  
[291]  
4) "Код действий, или акциональный код, поддерживает фабульный каркас новеллы: действия или высказывания, которые их денотируют, организуются в цепочки" (там же).  
5) "Код Загадки", иначе называемый "энигматическим", или "герменевтическим".  
При этом сама форма, в которой, по Барту, существует смысл любого рассказа, представляет собой переплетение различных Голосов и кодов; для нее характерны "прерывистость действия", его постоянная "перебивка" другими смыслами, создающая "читательское нетерпение".  
Нетрудно усмотреть в бартовской трактовке понятия "код" установку на отказ от строгой его дефиниции: "Само слово "код" не должно здесь пониматься в строгом, научном значении термина. Мы называем кодами просто ассоциативные поля, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представление об определенной структуре; код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры: коды - это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого "уже", конституирующего всякое письмо" (там же, с. 455-456).  
Создается впечатление, что Барт вводит понятие "код" лишь для того, чтобы подвергнуть его той операции, которая и получила название "деконструкции": "Мы перечислили коды, проходившие сквозь проанализированные нами фрагменты. Мы сознательно уклоняемся от более детальной структурации каждого кода, не пытаемся распределить элементы каждого кода по некой логической или семиологической схеме; дело в том, что коды важны для нас лишь как отправные точки "уже читанного", как трамплины интертекстуальности: "раздерганность" кода не только не противоречит структуре (расхожее мнение, согласно которому жизнь, воображение, интуиция, беспорядок, противоречат систематичности, рациональности), но, напротив, является неотъемлемой частью процесса структурации. Именно это "раздергивание текста на ниточки" и составляет разницу между структурой (объектом структурного анализа в собственном смысле слова) и структурацией (объектом текстового анализа, пример которого мы и пытались продемонстрировать)" (там же, с. 459).  
По мнению Лейча, Барт с самого начала "откровенно играл" с кодами: используя их, он одновременно их дезавуирует: тут же высказывает сомнение в их аналитической пригодности и смысловой приемлемости (если выражаться в терминах, принятых в пост-  
  
[292]  
структуралистских кругах, - отказывает им в "валидности"); очевидно, в этом с Лейчем можно согласиться.  
Следует обратить внимание еще на два положения, подытоживающие текстовой анализ рассказа По. Для Барта, разумеется, нет сомнения, что данное произведение - по его терминологии "классический", т. е. реалистический рассказ, хотя он и трактовал его как модернистскую новеллу, или, если быть более корректным, подвергнул его "авангардистскому" истолкованию, выявив в нем (или приписав ему) черты, общие с авангардом, и, в то же время, указав на его отличия от последнего. Это отличие связано с существованием двух структурных принципов, которые по-разному проявляют себя в авангардистской и классической прозе:  
а) принцип "искривления" и б) принцип "необратимости". Искривление соотносится с так называемой "плавающей микроструктурой", создающей "не логический предмет, а ожидание и разрешение ожидания" (там же, с. 460), причем ниже эта "плавающая микроструктура" называется уже "структурацией", что более точно отвечает присущей ей неизбежной нестабильности, обусловленной неуверенностью читателя, к какому коду относится та или иная фраза: "Как мы видели, в новелле По одна и та же фраза очень часто отсылает к двум одновременно действующим кодам, притом невозможно решить, который из них "истинный" (например, научный код и символический код): необходимое свойство рассказа, который достиг уровня текста, состоит в том, что он обрекает нас на неразрешимый выбор между кодами" (там же, с. 461). Следовательно, "первый принцип" сближает классический текст По с авангардным.  
Второй принцип - "принцип необратимости" - противодействует первому: "в классическом, удобочитаемом рассказе (таков рассказ По) имеются два кода, которые поддерживают векторную направленность структурации: это акциональный код (основанный на логико-темпоральной упорядоченности) и код Загадки (вопрос венчается ответом); так создается необратимость рассказа" (там же, с. 460). Из этой характеристики немодернистской классики Барт делает весьма примечательный вывод о современной литературе: "Как легко заметить, именно на этот принцип покушается сегодняшняя литературная практика: авангард (если воспользоваться для удобства привычным термином) пытается сделать текст частично обратимым, изгнать из текста логико-темпоральную основу, он направляет свой удар на эмпирию (логика поведения, акциональный код) и на истину (код загадок)" (там же).  
  
[293]  
Все эти рассуждения приводят Барта к главному тезису статьи - к тезису о принципиальной неразрешимости выбора, перед которой оказывается читатель: "Неразрешимость - это не слабость, а структурное условие повествования: высказывание не может быть детерминировано одним голосом, одним смыслом - в высказывании присутствуют многие коды, многие голоса, и ни одному из них не отдано предпочтение. Письмо и заключается в этой утрате исходной точки, утрате первотолчка, побудительной причины, взамен всего этого рождается некий объем индетерминаций или сверхдетерминаций: этот объем и есть означивание. Письмо появляется именно в тот момент, когда прекращается речь, то есть в ту секунду, начиная с которой мы уже не можем определить, кто говорит, а можем лишь констатировать: тут нечто говорится" (там же, с. 461).  
Собственно, этот последний абзац статьи содержит зародыш всей позднейшей деконструктивистской критики. Здесь дана чисто литературоведческая конкретизация принципа неразрешимости Дерриды, в текстовом его проявлении понятого как разновекторность, разнонаправленность "силовых притяжении кодовых полей". Утверждение Барта, что письмо появляется лишь в тот момент, когда приобретает анонимность, когда становится несущественным или невозможным определить, "кто говорит", а на первое место выходит интертекстуальный принцип, также переводит в литературоведческую плоскость философские рассуждения Дерриды об утрате "первотолчка", первоначала как условия письма, т. е. литературы.  
Харари считает, что понятие текста у Барта, как и у Дерриды, стало той сферой, где "произошла бартовская критическая мутация. Эта мутация представляет собой переход от понятия произведения как структуры, функционирование которой объясняется, к теории текста как производительности языка и порождения смысла" (Textual strategies: 1980, с. 38). С точки зрения Харари, критика структурного анализа Бартом была в первую очередь направлена против понятия "cloture"- замкнутости, закрытости текста, т. е. оформленной законченности высказывания. В работе 1971 г. "Переменить сам объект" (Barthes:1971) Барт, согласно Харари, открыто изменил и переориентировал цель своей критики: он усомнился в существовании модели, по правилам которой порождается смысл, т. е. поставил под сомнение саму структуру знака. Теперь "должна быть подорвана сама идея знака: вопрос теперь стоит не об обнаружении латентного смысла, характеристики или повествования, но о расщеплении самой репрезентации смысла; не  
  
[294]  
об изменении или очищении символов, а о вызове самому символическому" (имеется в виду символический порядок Лакана - И. И. ) (Barthes:197I, с. 614-615).  
По мнению Харари, Барт и Деррида были первыми, кто столкнулся с проблемой знака и конечной, целостной оформленности смысла (все тот же вопрос cloture), вызванной последствиями переосмысления в современном духе понятия "текста". Если для раннего Барта "нарратив - это большое предложение", то для позднего "фраза перестает быть моделью текста" (цит. по переводу Г. Косикова, Барт:1989, с. 46б): "Прежде всего текст уничтожает всякий метаязык, и собственно поэтому он и является текстом: не существует голоса Науки, Права, Социального института, звучание которого можно было бы расслышать за голосом самого текста. Далее, текст безоговорочно, не страшась противоречий, разрушает собственную дискурсивную, социолингвистическую принадлежность (свой "жанр"); текст - это "комизм, не вызывающий смеха", это ирония, лишенная заразительной силы, ликование, в которое не вложено души, мистического начала (Сардуй), текст - это раскавыченная цитата. Наконец, текст, при желании, способен восставать даже против канонических структур самого языка (Соллерс) - как против его лексики (изобилие неологизмов, составные слова, транслитерации), так и против синтаксиса (нет больше логической ячейки языка - фразы)" (там же, с. 486).  
Здесь Харари видит подрыв Бартом классического понятия произведения - отныне текст стал означать "методологическую гипотезу, которая как стратегия обладает тем преимуществом, что дает возможность разрушить традиционное разграничение между чтением и письмом. Проблема состояла в том, чтобы сменить уровень, на котором воспринимался литературный объект". Фундаментальная же задача "С/3": открыть в произведении Бальзака, во всех отношениях обычном, конвенциональном, "текст" как гипотезу и с его помощью "радикализовать наше восприятие литературного объекта" (Textual strategies: 1980, с. 39).  
В "С/3", который писался в то же время, когда и "От произведения к тексту", и является попыткой, как пишет Харари, "проиллюстрировать на практике методологические гипотезы, предложенные в этом эссе" (там же). Барт решает поставленную задачу, практически переписав бальзаковского "Сарразина" таким образом, чтобы "заблокировать принятые разграничения письмо/чтение, объединив их в рамках единой деятельности" (там же): "никакой конструкции текста: все бесконечно и много-  
  
[295]  
кратно подвергается означиванию, не сводясь к какому-либо большому ансамблю, к конечной структуре" (Барт, "С/3", Barthes: 1970, с. 12).  
Обширный комментарий Барта к этой небольшой по объему новелле, как пишет Харари, во-первых, превращает конвенциональное произведение в текст, разворачивающийся как лингвистический и семиотический материал, и, во-вторых, вызывает изменение нашего традиционного понимания производства смысла;  
отсюда и новая концепция текста как "самопорождающейся продуктивности" или "производительности текста" (Textual strategies: 1980, с. 39).  
Соответственно, и "От произведения к тексту" можно, вслед за Харари, рассматривать как попытку создать "теорию" изменчивого восприятия "литературного объекта", который уже больше объектом как таковым не является и который переходит из состояния "формального цельного, органического целого в состояние "методологического поля", - концепция, предполагающая понятие активности, порождения и трансформации" (там же, с. 39). Харари отмечает, что только коренное изменение "традиционных методов знания" позволило произвести на свет это новое понятие текста как "неопределенного поля в перманентной метаморфозе" (там же, с. 40), где "смысл - это вечный поток и где автор - или всего лишь порождение данного текста или его "гость", а отнюдь не его создатель" (там же).  
Итак, в текстовом анализе Барта мы имеем дело с теоретической практикой размывания понятия "код": перед нами не что иное, как переходная ступень теоретической рефлексии от структурализма к постструктурализму.  
Барт оказался настолько вызывающе небрежен с определением кодов, что в последующей постструктуралистской литературе очень редко можно встретить их практическое применение для нужд анализа. К тому же само понятие кода в глазах многих, если не большинства, позднейших деконструктивистов было слишком непосредственно связано со структуралистским инвентарем. Барт уже усомнился в том, что код - это свод четких правил. Позднее, когда на всякие правила с увлечением стали подыскивать исключения, что и превратилось в излюбленную практику деконструктивистов, код стал рассматриваться как сомнительное с теоретической точки зрения понятие и выбыл из употребления.  
  
[296]  
ТЕКСТУАЛЬНАЯ ПРОДУКТИВНОСТЬ  
Франц. PRODUCTION TEXTUELLE. Термин, введенный Ю. Кристевой (Kristeva:1969b, с. 75), близкий по своему смыслу &&шизофреническому дискурсу Ж. Делеза и Ф. Гваттари. Под текстуальной продуктивностью Кристева понимает "потенциальную бесконечность" поэтического языка, рассматриваемого как одно из средств той децентрирующей семиотической практики, которая борется против "господствующего идеологического дискурса", подрывая его попытки "рационального самооправдания" (легитимации). Этот "семиотический механизм текста" трактуется Кристевой как проявление действия бессознательного, придающего "поэтическому языку" якобы революционный характер. Текстуальная продуктивность "поэтического языка" на уровне сознания творящего субъекта приобретает то же свойство, что и политическая революция: "Первая делает для субъекта то, что вторая внедряет в общество" (Kristeva:1974, с. 14).  
Для М. Фуко сама концепция о якобы присущих тексту "деконструктивной критики" и особой "текстуальной энергии", проявляющейся как имманентная "текстуальная продуктивность", приписывание языку особой автономности по отношению ко всем историческим и социальным системам ("рамкам референции", по его терминологии), является одной из форм "идеологии", которая препятствует развитию познания.  
ТЕКСТУАЛЬНОСТЬ  
Франц. TEXTUELLITE, англ. TEXTUALITY. Рассматривая мир только через призму его осознания, т. е. исключительно как идеологический феномен культуры и, даже более узко, как феномен письменной культуры, постструктуралисты готовы уподобить самосознание личности некой сумме текстов в той массе текстов различного характера, которая, по их мнению, и составляет мир культуры. Поскольку, как не устает повторять Деррида, "ничего не существует вне текста", то и любой индивид в таком случае неизбежно находится внутри текста, т. е. в рамках определенного исторического сознания, что якобы и определяет границы интерпретативного своеволия критика. Весь мир в конечном счете воспринимается Дерридой как бесконечный, безграничный текст.  
Панъязыковая и пантекстуальная позиция постструктуралистов, редуцирующих сознание человека до письменного текста, а заодно и рассматривающих как текст (или интертекст) литературу, культуру, общество и историю, обуславливала их постоянную критику суверенной субъективности личности и порождала много-  
  
[297]  
численные концепции о &&смерти субъекта, через которого "говорит язык" (М. Фуко), "смерти автора" (Р. Барт), а в конечном счете и "смерти читателя" с его "текстом-сознанием", растворенном в всеобщем интертексте культурной традиции.  
Для некоторых направлений постмодернизма, в частности, для того направления левого деконструктивизма, который пытается соединить теории текстуальности и интертекстуальности с теорией социального текста, характерно более трезвое и умеренное понимание текстуальности. Так, по мнению Г. Спивак, было "ошибкой представлять себе тематику текстуальности как простую редукцию истории до языка" (Spivak: 1981, с. 171). Принцип текстуальности для нее не означает разрыва всякой связи с социально-экономическими, политическими или историческими сферами.  
ТЕКСТ-УДОВОЛЬСТВИЕ --ТЕКСТ-НАСЛАЖДЕНИЕ  
Фрац. TEXTE-PLAISIR -- TEXTE-JOUISSANCE.   
Понятия, вводимые в поздних работах Р. Барта. Фактически они во многом перекрывают друг друга, вернее, неотделимы друг от друга как два вечных спутника читателя, в чем Барт сам признается со столь типичной для него обескураживающей откровенностью: "в любом случае тут всегда останется место для неопределенности" (цит. по переводу Г. Косикова, Барт: 1989. с. 464). Тем не менее, в традиции французского литературоведческого постструктурализма между ними довольно четко установилась грань, осмысляемая как противопоставление lisible/illisible (читаемое/нечитаемое), т. е. противопоставление традиционной, классической и авангардной, модернистской литератур (у Барта эта оппозиция чаще встречалась в формуле lisible/scriptible), которому Барт придал эротические обертоны, типичные для его позднем манеры: "Текст-удовольствие - это текст, приносящий удовлетворение, заполняющий нас без остатка, вызывающий эйфорию; он идет от культуры, не порывает с нею и связан с практикой комфортабельного чтения. Текст-наслаждение - это текст, вызывающий чувство потерянности, дискомфорта (порой доходящее до тоскливости); он расшатывает исторические, культурные, психологические устои читателя, его привычные вкусы, ценности, воспоминания, вызывает кризис в его отношениях с языком" (там же, с. 471).  
В конечном счете речь идет о двух способах чтения: первый из них напрямик ведет "через кульминационные моменты интриги;  
этот способ учитывает лишь протяженность текста и не обращает никакого внимания на функционирование самого языка" (там же, с. 469-470; в качестве примера приводится творчество Жюля  
  
[298]  
Верна); второй способ чтения "побуждает смаковать каждое слово, как бы льнуть, приникать к тексту; оно и вправду требует прилежания, увлеченности... при таком чтении мы пленяемся уже не объемом (в логическом смысле слова) текста, расслаивающегося на множество истин, а слоистостью самого акта означивания" (там же, с. 470). Естественно, такое чтение требует и особенного читателя: "чтобы читать современных авторов, нужно не глотать, не пожирать книги, а трепетно вкушать, нежно смаковать текст, нужно вновь обрести досуг и привилегию читателей былых времен - стать аристократическими читателями" (выделено автором - И. И.) (там же).  
Перед нами уже вполне деконструктивистская установка на смысловую неразрешимость текста и на связанную с этим принципиальную "неразрешимость" выбора читателя перед открывшимися ему смысловыми перспективами текста, - читателя, выступающего в роли не "потребителя, а производителя текста" (Барт, Barthes:l970, с. 10): "Вот почему анахроничен читатель, пытающийся враз удержать оба эти текста в поле своего зрения, а у себя в руках - и бразды удовольствия, и бразды наслаждения; ведь тем самым он одновременно (и не без внутреннего противоречия) оказывается причастен и к культуре с ее глубочайшим гедонизмом (свободно проникающим в него под маской "искусства жить", которому, в частности, учили старинные книги), и к ее разрушению: он испытывает радость от устойчивости собственного я (в этом его удовольствие) и в то же время стремится к своей погибели (в этом его наслаждение). Это дважды расколотый, дважды извращенный субъект" (Барт: 1989, с. 471-472).  
ТЕЛЕСНОСТЬ  
АНГЛ. CORPORALITY, CORPOREALITY, BODINESS. Понятие &&постструктурализма и &&постмодернизма, не получившее однозначной терминологической фиксации и именуемое по-разному у различных теоретиков. Является побочным следствием общей сексуализации теоретического и эстетического сознания Запада и служит одним из концептуальных обоснований деперсонализации субъекта.  
Если классическая философия разрывала дух и плоть, конструируя в "царстве мысли" автономный и суверенный трансцендентальный субъект как явление сугубо духовное, резко противостоящее всему телесному, то усилия многих влиятельных мыслителей современности, под непосредственный воздействием которых и сложилась постструктуралистско-постмодернистская доктрина,  
  
[299]  
были направлены на теоретическое "сращивание" тела с духом, на доказательство постулата о неразрывности чувственного и интеллектуального начал. Эта задача решалась путем внедрения чувственного элемента в сам акт сознания, утверждения невозможности "чисто созерцательного мышления" вне чувственности, которая объявляется гарантом связи сознания с окружающим миром.  
В результате было переосмыслено и само представление о "внутреннем мире" человека, поскольку с введением понятия "телесности сознания" различие между "внутренним" и "внешним" оказывалось снятым, по крайней мере, в теории. Это довольно распространенная фантасциентема современной философской рефлексии, породившая целый веер самых различных теоретических спекуляций. Достаточно вспомнить "феноменологическое тело" М. Мерло-Понти как специфический вид "бытия третьего рода", обеспечивающего постоянный диалог человеческого сознания с миром и благодаря этому - чувственно-смысловую целостность субъективности. Мерло-Понти утверждал, что "очагом смысла" и миметических значений, которыми наделяется мир, является человеческое тело. Для Мерло-Понти источник любого смысла кроется в человеческом одушевленном теле, одухотворяющем миры и образующем вместе с ними "коррелятивное единство".  
В этом же ряду находятся "социальное тело" Ж. Делеза, &&хора как выражение телесности "праматери-материи" Ю. Кристевой и, наконец, "тело как текст" Р. Барта ("Имеет ли текст человеческие формы, является ли он фигурой, анаграммой тела? Да, но нашего эротического тела") (Barthes:l975, с. 72). В своих последних работах "Сад, Фурье, Лойола" (1971), "Удовольствие от текста" (1973), "Ролан Барт о Ролане Барте" (1975) Барт вводит понятие об "эротическом текстуальном теле". При этом Барт открыто заявляет о своем недоверии к науке, упрекая ее в бесстрастности, и пытается избежать этого при помощи "эротического отношения" к исследуемого тексту (Barthes:1977, с. 164). Далеко не последнюю роль в разработке этой концепции сыграл и М. Фуко.  
То, что Барт и Кристева постулируют в качестве эротического тела, фактически представляет собой любопытную метаморфозу "трансцендентального эго" в "трансцендентальное эротическое тело", которое так же внелично, несмотря на все попытки Кристевой "укоренить" его в теле матери или ребенка, как и картезианско-гуссерлианское трансцендентальное эго.  
  
[300]  
Примеры сексуализации мышления можно встретить у самых разных ученых современности, не мыслящих "внетелесного", и на этом основании для них внесексуального менталитета. Либидозное существование "социального тела" - т. е. общества, как его понимают Делез и Гваттари, со всеми сопутствующими биологически-натуралистическими ассоциациями, очевидно, нельзя рассматривать вне общего духа эпатажа, которым проникнута вся авангардистская теоретическая мысль времен "сексуальной революции". По этому проторенному пути и идут авторы "Анти-Эдипа". Либидо для них, как и для Кристевой, представляет собой динамический элемент бессознательной психической активности, проявляющей себя импульсами-квантами энергии, между которыми возникают моменты паузы, перерыва в излиянии этой энергии. Этим либидозным "потокам" придаются черты физиологических процессов - продуктов жизнедеятельности живого организма. Соответственно и "машинообразность" либидо понимается ими в том смысле, что оно состоит из импульсов истечения, потоков и их временных прекращений, т. е. представляет собой своеобразную пульсацию. По аргументации Делеза, как рот человека прерывает потоки вдыхаемого и выдыхаемого воздуха и потребляемого молока, так же действуют и органы выделения. Аналогично рассматривается и роль различных "желающих машин" по отношению к потокам либидозной энергии. Из всего этого можно сделать вывод, что "основополагающим" типом "желающей машины", несмотря на всю нарочитую терминологическую путаницу, для Делеза и Гваттари является человек, его природные свойства, на которые уже затем наслаиваются разного рода образования - структуры, или, в терминах Делеза-Гваттари, "псевдоструктуры": семья, общество, государство.  
Точно так же и Кристева стремится биологизировать сам процесс означивания, укоренить его истоки и смыслы в самом теле, само существование которого (как и происходящие в нем процессы) мыслится по аналогии с текстом.  
Введение принципа "телесности" повлекло за собой три тенденции. Во-первых, "растворение" автономности и суверенности субъекта в "актах чувственности", т.е. в таких состояниях сознания, которые находятся вне власти волевого и рационального начала. Во-вторых, акцентирование аффективных сторон чувственности обусловило обостренный интерес к патологическому ее аспекту. И, наконец, сексуальность как наглядно-концентрированное проявление чувственности выдвинулась на первый план практически  
  
[301]  
у всех теоретиков постструктурализма и постмодернизма и стала заметно доминировать над всеми остальными ее формами. Несомненно также, что сама концепция сексуализированной и эротизи-рованной телесности формировалась в русле фрейдистских и неофрейдистских представлений, по-своему их развивая и дополняя.  
Именно Фуко уже в своих ранних работах задал те параметры сексуализированного характера чувственности, которые стали столь типичными для постструктуралистского теоретизирования. Его вклад в развитие концепции телесности заключается прежде всего в том, что он стремился доказать непосредственную взаимообусловленность социальных и телесных практик, формирующих, по его мнению, исторически различные типы телесности. Роль Фуко в развитии концепции "телесности" заключается в том, что он стремился доказать взаимообусловленность социальных и телесных практик, формирующих, по его мнению, исторически различные виды телесности. Главное, что он попытался обосновать в первом томе "Истории сексуальности" (1976) (Foucault:1978a), - это вторичность и историчность представлений о сексуальности. Для него она не природный фактор, не "естественная реальность", а "продукт", следствие воздействия на общественное сознание системы постепенно формировавшихся дискурсивных и социальных практик, в свою очередь явившихся результатом развития системы надзора и контроля над индивидом. По Фуко, эмансипация человека от деспотических форм власти, сам факт складывания его субъективности является своеобразной формой "духовного рабства", поскольку "естественная" сексуальность человека сформировалась под воздействием феномена "дисциплинарной власти".  
Ученый утверждает, что люди обрели сексуальность как факт сознания только с конца XVIII столетия, а секс - начиная с XIX в., до этого у них было всего лишь понятие плоти. При этом формирование сексуальности как комплекса социальных представлений, интериоризированных в сознании субъекта, Фуко связывает с западноевропейской практикой исповеди-признания, которую он понимает очень широко. Для него и психоанализ вырос из "институциализации" исповедальных процедур, характерных для западной цивилизации. Как пишет Саруп, "под исповедью Фуко подразумевает все те процедуры, посредством которых субъекты побуждались к порождению дискурсов истины, способных воздействовать на самих субъектов"( Sarup:1988, с. 74).  
В частности, в Средние века священники, считает Фуко, во время исповеди интересовались лишь сексуальными проступками  
  
[302]  
людей, так как в общественном сознании они связывались исключительно с телом человека. Начиная с Реформации и Контрреформации "дискурс сексуальности" приобрел новую форму: священники стали исповедовать своих прихожан не только в делах, но и в помыслах. В результате чего и сексуальность стала определяться в терминах не только тела, но и ума. Возникший дискурс о "греховных помыслах" помог сформировать как и само представление о сексуальности, так и способствовал развитию интроспекции - способности субъекта к наблюдению за содержанием и актами собственного сознания. Формирование аппарата самосознания и самоконтроля личности способствовало повышению уровня его субъективности, самоактуализации "Я-концепции" индивида.  
Таким образом, как подчеркивает Фуко, хотя исповедь как средство регулирования поведения человека, вместе с другими мерами контроля на фабриках, в школах и тюрьмах, являющимися различными формами дискурсивных практик (особенно эти процессы, по его мнению, были характерны для XVIII в.), служили целям воспитания послушных, удобоуправляемых, "покорных и производительных" тел и умов, т. е. были орудием власти, они при этом давали побочный эффект "дискурса сексуальности", порождая субъективность в современном ее понимании. В этом, по Фуко, заключается позитивный фактор власти, которая, хотя и способствовала появлению в своих целях новых видов дискурсивных практик, однако тем самым создавала "новую реальность", новые объекты познания и "ритуалы" их постижения, "новые способности". Этот позитивный аспект трактовки Фуко понятия власти особенно заметен в его работах "Надзор и наказание" и "Воля к знанию".  
Итак, сексуальность предстает как факт исторического становления человека, причем человека современного, как неотъемлемая часть его мышления, как конечное проявление все той же "телесности сознания". Столь исторически позднее возникновение представлений о сексуальности обусловило, по Фуко, относительно недавнее появление "современного человека", якобы возникшего на исходе XVII столетия и при "изменении основных установок знания", его породивших, способного так же быстро исчезнуть: "Если эти установки исчезнут так же, как они возникли, если какое-нибудь событие (возможность которого мы можем лишь предвидеть, не зная пока ни его формы, ни облика) разрушит их, как разрушилась на исходе XVIII в. почва классического мышления, тогда - в этом можно поручиться - человек изгла  
  
[303]  
дится как лицо, нарисованное на прибрежном песке" (Foucault:1967, с. 398).  
Биологизация &&желания во всех его проявлениях и - как ее естественное продолжение - эротизация - неизбежное следствие общего иррационального духа постструктуралистского мышления, возводящего своеобразный культ тождества общества и тела со всеми сопутствующими натуралистическими подробностями. Здесь мы имеем дело с довольно стойкой мифологемой современного западного мышления, ведущей свое происхождение еще от соответствующих аналогий Гоббса, не говоря уже об античных проекциях Платона и стоиков.  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АНТИГУМАНИЗМ ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА  
При переходе от чисто структуралистского комплекса идей к постструктуралистскому, при всей сложности провести между ними отчетливую грань, особое значение приобрела концепция так называемого "антигуманизма" тогда еще складывающегося течения мысли. И заметную роль в складывании этой концепции сыграл Л. Альтюссер. Для него эта концепция заключалась прежде всего в утверждении, что человек - как феномен во всей сложности своих проявлений и связей с миром - в силу того, что он уже есть результат теоретической рефлексии, а не ее исходный пункт, не может быть объяснительным принципом при исследовании какого-либо "социального целого".  
В самых общих чертах концепция теоретического антигуманизма заключается в признании того факта, что независимо от сознания и воли индивида через него, поверх его и помимо его проявляются силы, явления и процессы, над которыми он не властен или в отношении которых его власть более чем относительна и эфемерна. В этот круг явлений, в зависимости от индивидуальной позиции исследователя, как правило, входят мистифицированные в виде слепой безличной силы социальные процессы, язык и те сферы духовной деятельности, которые он обслуживает, область бессознательного &&желания как проекция в сферу общественных отношений коллективных бессознательных импульсов чисто психологического или сексуально-психологического характера, и т. д. и т. п.  
Эта концепция необъяснима вне контекста постоянного воздействия того представления, против которого она направлена и влияние которого она стремится преодолеть: представления о суверенном, независимом, самодостаточном и равным своему созна-  
  
[304]  
нию индивиде как основе всего буржуазного образа мышления, предопределившего, по мнению теоретиков постструктурализма, интеллектуальную эволюцию Запада за последние два столетия (также &&дивид-индивид).  
ТРАНСФЕР &&ПЕРЕНОС УДОВОЛЬСТВИЕ ОТ ТЕКСТА &&ТЕКСТ-УДОВОЛЬСТВИЕ  
УКРАДЕННЫЙ ОБЪЕКТ  
Англ. STOLEN OBJECT. Термин, введенный голландским исследователем Ван ден Хевелем для описания одного из наиболее распространенных приемов постмодернистского письма, заключающегося в попытке создать у читателя иллюзию исчезновения мифосимволической по своей природе субстанциональной грани между артефактом искусства и реальными предметами действительности, как это должно происходить в таком популярном у любителей авангарда жанре, как инсталляция.  
На практике это развенчание мифологизирующих процессов принимает форму "стирания онтологических границ" между всеми членами коммуникативной цепи: отправитель (автор произведения) - произведение (коммуникат) - реципиент (читатель, слушатель, зритель) (D'haen:1986, с. 227). Однако фактически это стирание онтологических границ прежде всего выражается в своеобразном антииллюзионизме постмодернизма, стремящегося уничтожить грань между искусством и действительностью и опереться на документально достоверные факты в литературе, либо на реальные предметы массового потребления в живописи и скульптуре, где наиболее явственно сказалось пристрастие современных западных художников к технике так называемых "найденных вещей" (objets trouves, found objects), которые они вставляют в свои композиции (вернее было бы в данном случае говорить об особом жанре "разнородных медиа", или "комбинированной живописи", более всего близком искусству инсталляции.)  
Ван ден Хевель, описывая тот же самый прием "найденных вещей", распространенный в комбинированной живописи, и перенося его в сферу литературы, прибегает к термину "украденный объект", когда ссылается на практику французских "новых романистов", помещающих в своих произведениях тексты афиш, почтовых открыток, уличных лозунгов и надписей на стенах и тротуарах. С точки зрения исследователя подобное использование гото-  
  
[305]  
вого языкового материала, а также стертых выражений, клише, банальностей повседневного языка в художественном тексте аналогично форме сказа, где "элементы повседневной речи интегрируются в поэтическом дискурсе, устное смешивается с письменным, привычное с новым, коллективный код с индивидуальным" ( Van den Heuvel:1986, с. 261).  
Исследователь считает этот прием наиболее близким технике &&коллажа, посредством которого "художник протестует против псевдосвидетельств и тавтологии доксы". Придавая в новом контексте иной смысл знакомым, "тиражированным массовой культурой высказываниям", он их "парадоксальным образом" дебанализирует, в результате читатель якобы открывает для себя тот факт, что "смысл, который он из этого извлекает, зависит от его собственного индивидуального воображения" (там же, с. 262).  
ФАЛЛОЦЕНТРИЗМ  
Франц. PHALLOCENTRISME. В панъязыковой теории сознания Ж. Лакана понятие "фаллоса" приобретает особое значение; более или менее приблизительную аналогию ему можно найти в индуистском понятии "линга" (Lacan:1977, с. 281). Переводя все в область символического, французский ученый заменяет анатомический орган "пенис", на наличии или отсутствии которого Фрейд выстраивал свои теории психологической дифференциации представителей разных полов, т. е. на доктрине психосексуальности, символическим понятием фаллоса, интерпретируя его как атрибут власти, недоступной во всей своей полноте ни мужчинам, ни женщинам, ибо фаллос в его представлении - это прежде всего означающее той целостности, которой лишены люди, это символическая репрезентация изначального &&желания, жажды гармоничного союза, полного слияния с Другим. При этом как всегда Лакан стремится обосновать речевой, дискурсивный, "диалоговый" характер этого означающего.  
Разумеется, он в этом не всегда остается последовательным, тем не менее символизирующая тенденция превращение фаллоса в центральное для его учения понятие неизменно сохраняется. В то же время в общей теории Лакана это понятие как бы двоится, обозначая две не во всем перекрывающие друг друга сферы. С одной стороны, он выступает как означающее всей той же органической реальности, или потребностей, от которых отказывается субъект, чтобы обрести смысл, чтобы получить доступ к символическому, - т. е. означает все то, утрата чего порождает желание. С другой стороны, фаллос - это "означающее тех культурных привилегии  
  
[306]  
и позитивных ценностей, которые определяют мужскую субъективность внутри патриархального общества, однако в котором женский субъект остается изолированным" (Sarup:1988, с. 29).  
Саруп здесь довольно четко зафиксировал тот факт, что вопреки всем стараниям Лакана его теория фаллоса отражает символику патриархального общества, и из его рассуждений вытекает, что за любой повседневной практикой кроется фаллоцентризм человеческого мышления. Фактически фаллос превратился у него из означающего во все то же самое трансцендентальное означаемое, критика которого легла в основу концепции Дерриды. Именно это толкование и дал ему Деррида, заявив, что за этим означающим скрывается фаллологоцентризм (или "фаллоцентризм"), за что впоследствии Лакан подвергся суровой критике со стороны феминистских теоретиков.  
Фантазм  
Франц. FANTASME или PHANTASME. Перевод фрейдовского термина Phantasie. С самого начала своего применения был гораздо более загружен собственно психоаналитическими смыслами и поэтому имеет по сравнению со своим немецким эквивалентом более ограниченное употребление: "это особый продукт воображения, а вовсе не мир фантазий и не деятельность воображения в целом" (Лапланш, Понталис:1996, с. 552). В его наиболее распространенном употреблении термин обозначает любое порождение воображения, посредством которого Я пытается избежать нежелательного в своем принуждении воздействия реальности. Однако поскольку под реальностью во фрейдизме понимается не только внешняя по отношению к сознанию индивида предметно-вещественная реальность, но также и глубоко внутренняя "психическая реальность" - "устойчивое и независимое от окружения ядро сопротивления, которое единственно можно считать "реальным" на фоне других психических феноменов" (там же), то тем самым постулируется двойственная природа порождения фантазмов.  
Говоря о типовой методике психоаналитического лечения, авторы "Словаря по психоанализу" приходят к заключению: "Чем дальше продвигается исследование, тем яснее проступают "отростки" бессознательных фантазмов даже и в тех разновидностях поведения, которые, на первый взгляд, никак не связаны с деятельностью воображения и подчиняются лишь требованиям реальности. С этой точки зрения, жизнь субъекта в целом выглядит как модель, приводимая в движение тем, что можно было бы  
  
[307]  
назвать, фантазматикой" (там же, с.555). (также &&психические инстанции, раздел реальное).  
ФЕМИНИЗМ  
Франц. FEMINISME, англ. FEMINISM, нем. FEMINISMUS. За последние двадцать лет в Западной Европе н США большое распространение получил феномен так называемой феминистской критики. Она не представляет собой какой-либо отдельной специфической школы, обладающей только для нее характерным аналитическим инструментарием или своим собственным методом, и существует на стыке нескольких критических подходов и направлений: культурно-социологического, постструктуралистского, неофрейдистского и многих других. Единственное, что ее объединяет, - это принадлежность к движению женской эмансипации.  
Движение за права женщины в сфере гуманитарных наук принимает особые, сублимированные формы теоретической рефлексии, которые в этой сфере особенно часто сопряжены с мифологичностью научного мышления, или, проще говоря, с научной фантастикой. Речь в данном случае идет не о традиционной мифологии антично-христианского происхождения, а о мифологии, укорененной в повседневном бытийном сознании и занятой проблемой полового распределения социально-психологически детерминированных функций и ролевого поведения женщины и мужчины - того, что в современной науке получило расхожее определение "-° повседнева. Для каждого конкретного исторического периода, точно так же, как и для любого направления в искусстве, характерна своя специфика в распределении поведенческих ролей и связанной с ними символики. Например, для искусства декаданса типична пара взаимосвязанных и взаимодополняющих образов:  
неврастеник-художник и роковая женщина - femme fatale.  
Однако основным исходным постулатом современного феминистского сознания является убеждение, что господствующей культурной схемой, культурным архетипом буржуазного общества Нового времени служит "патриархальная культура". Иными словами, все сознание современного человека, независимо от его половой принадлежности, насквозь пропитано идеями и ценностями мужской идеологии с ее мужским шовинизмом, приоритетом мужского начала, логики, рациональности, насилием упорядоченной мысли над живой и изменчивой природой, властью Логоса-Бога над Матерью-Материей.  
Этим и объясняется необходимость феминистского пересмотра традиционных взглядов, создания истории женской литературы и  
  
[308]  
отстаивания суверенности женского образа мышления, специфичности и благотворности женского начала, не укладывающегося в жесткие рамки мужской логики. Критика чисто мужских ценностных ориентиров в основном развернулась в англосаксонской, преимущественно американской, литературной феминистике, усилиями которой к настоящему времени создана обширная литература, многочисленные антологии женской литературы, научные центры, программы и курсы по изучению этого предмета.  
Тем не менее значительная, если не преобладающая, часть феминистской критики развивается не столько в русле социокритического направления, сколько под влиянием неофрейдистски окрашенного постструктурализма в духе идей Жака Дерриды, Жака Лакана и Мишеля Фуко. Именно Деррида охарактеризовал основную тенденцию западноевропейской культуры, ее основной способ мышления как западный логоцентризм, т. е. как стремление во всем найти порядок и смысл, во всем отыскать первопричину и тем самым навязать смысл и упорядоченность всему, на что направлена мысль человека. При этом, вслед за Лаканом, он отождествил патернальный логос с фаллосом как его наиболее репрезентативным символом и пустил в обращение термин "фаллологоцентризм", подхваченный феминистской критикой. В одном из своих интервью в ответ на вопрос об отношении фаллологоцентризма к общему проекту постструктуралистской деконструкции, он заметил: "Это одна и та же система: утверждение патернального логоса... и фаллоса как "привилегированного означающего" (Лакан). Тексты, которые были мной опубликованы между 1964 и 1967 гг., только лишь прокладывали дорогу для фаллологоцентризма" (Derrida:1987. с. 311) (также &&фаллоцентризм).  
Что касается именно феминистской критики, то ее специфика как раз и состоит в том, что логоцентризм она воспринимает как фаллологоцентризм, или, вернее, как фаллоцентризм. Стоит привести комментарий американского теоретика Дж. Каллера к этому высказыванию Дерриды, так как он довольно точно вычленил основные точки соприкосновения этих понятий: "В обоих случаях имеется трансцендентальный авторитет и точка отсчета: истина, разум, фаллос, "человек". Выступая против иерархических оппозиций фаллоцентризма, феминисты непосредственно сталкиваются с проблемой, присущей деконструкции: проблемой отношений между аргументами, выраженными в терминах логоцентризма, и попытками избегнуть системы логоцентризма" (Сиllеr:1983, с. 172).  
Эту проблему конфронтации с логосом патернальной культуры феминистская критика в зависимости от своей философ-  
  
[309]  
ско-теоретической ориентации осуществляла по-разному, но фактически всегда выходя на путь рефлексии об особой интуитивно-бессознательной природе женского способа осмысления мира и своего специфического образа бытия, деятельности в нем (agency). Однако эта общность подхода отнюдь не свидетельствует о единстве методологической практики данного течения.  
Насколько сложен состав феминистской критики, свидетельствуют и попытки ее классификации. В книге 1984 г. "Феминистские литературные исследования: Введение" (Ruthven: 1984) К. Рутвен насчитывает семь различных типов феминистской критики: ("социофеминистски", "семиофеминистки", "психофеминисты", "марксистские феминисты", "социо-семио-психо-марксистские феминистки", "лесбиянские феминистки" и "черные феминистки"), к которым В. Лейч в своей истории американской критики с 30-х по 80-е годы добавляет еще семь "критик": "экзистенциалистскую", "читательской реакции", "речевых актов", "деконструктивистскую", "юнгианскую мифокритику", "антиколониалистскую критику "третьего мира", а также, вместе с Рутвен, "критику постструктуралистских антифеминистских феминистов" (Leitch:1988. с. 310).  
Практически ни Рутвен, ни Лейч не смогли дать убедительных и, главное, развернутых характеристик различных направлений внутри общего течения литературного феминизма, сколь либо отчетливо противостоящих друг другу по методике твоего анализа, и ограничились лишь общими декларациями. Естественно, феминистская критика - далеко не монолитное явление, об этом постоянно говорят сами его сторонники (лучше было бы сказать, сторонницы), но не до такой степени, и из перечисленных методик анализа вряд ли хоть одна применяется вне связи с другими. Как правило, для практикующих феминисток характерен сразу целый набор, или комплекс, приемов и подходов, исключающий всякую возможность подобной мелочной детализации и классификации. И тот же Лейч не называет ни одного критика со столь узкой специализацией.  
Если обратиться к историческому аспекту проблемы, то вплоть до середины 60-х годов во французской феминистской критике заметно ощущалось воздействие идей экзистенциализма в той психоаналитической интерпретации, которую ему придал Сартр и которая была подхвачена и разработана Симоной де Бовуар и Моникой Виттиг. Речь прежде всего идет о весьма влиятельной в  
  
[310]  
англоязычном мире книге де Бовуар 1949 г. "Второй секс", переведенной в 1970 г. на английский (Beauvoir:1970). Здесь она дала экзистенциалистские формулировки инаковости и аутентичности женской личности и выдвинула популярную в мире феминизма идею, что понятие фаллоса как выражения трансцендентального превращает "Я" женщины в "объект", в "Другого". В 70-е годы доминирующее положение во французском феминизме заняла постструктуралистски ориентированная критика (наиболее видные ее представительницы: Ю. Кристева, Э. Сиксу, Л. Иригарай, с. Кофман). Характерно, что структурализм, идеологически чуждый проблеме авторства и личности творящего, пишущего субъекта, всегда оставался вне круга научных интересов феминистской критики.  
В Америке картина была совершенно иной. Практически все 70-е годы там господствовала более или менее стихийно социологически ориентированная критика с довольно эклектическим коктейлем философских влияний, наиболее ощутимыми из которых (по крайней мере по фразеологии) были экзистенциализм (в симон-де-бовуаровском варианте) и фрейдизм в различных его версиях. Фактически эта социологизирующая доминанта американского феминизма сохраняется и поныне, хотя в 80-х годах произошла заметная философская переориентация на постструктурализм, разумеется, затронувшая не всех литературных феминисток, но, пожалуй, самых влиятельных.  
Хотя в 70-е годы американская феминистская критика создала свою традицию анализа литературы и пользовалась несомненным влиянием и за пределами страны, первоначальная ориентация лишь на эмпирику исследования обусловила и слабость концептуального обоснования, и уязвимость перед теоретической экспансией французского феминизма.  
В 80-е годы ускоренное усвоение представлений, концепций и терминологии постструктурализма, преимущественно в той форме, которую придали французские феминисты, в значительной мере стерло различие между французской и американской версиями этого критического течения. В США этот переход на позиции французского феминизма (или, скажем более осторожно, - усвоение и активное приспособление концепций Кристевой, Иригарай и Сиксу к социологизированному горизонту понимания американской феминистской критики) в основном начался после выхода в 1979 г. сборника их статей на английском языке "Новые французские феминизмы" (New French feminisms: 1979). До того, по свидетельству одной из наиболее авторитетных американских феми-  
  
[311]  
нисток Э. Шоуолтер, "дебаты структуралистов, постструктуралистов и деконструктивистов воспринимались как сухие и ложно объективистские, как выражение злоумышленного мужского дискурса, которого так стремились избежать многие феминистки" (Showalter:1982, с. II). Во всяком случае, именно со второй половины 80-х годов в англоязычном мире развернулась резкая критика традиционного американского феминизма как проявления буржуазного либерализма и гуманизма со стороны таких постструктуралистских теоретиков феминизма, как Торил Мой, Крис Уидон, Рита Фельски и т. д.  
В результате и такие влиятельные в США 70-х годов фигуры, как Элейн Шоуолтер, Барбара Кристиан, Сандра Гилберт и Сьюзан Губар, авторы наиболее популярных исследований психосоциологического плана допостструктуралистского периода американского литературоведческого феминизма ("Их собственная литература: Британские писатели-женщины от Бронте до Лессинг" Э. Шоуолтер (Showalter:1977a), "Безумная на чердаке: Женщина-писатель и литературное воображение в XIX в." С. Гилберт и С. Губар (Gilbert, Gubar:1979), стали переходить на новые теоретические позиции. Как отмечает С. Фридман, "эти и другие феминистские критики в течение 1980-х годов все в большей и большей степени... заимствовали концепции и интерпретативные стратегии у постструктурализма, особенно у его феминистских форм" (Friedman:l991, с. 480), хотя и подчеркивает, что они "сохранили пересмотренные версии таких концепций, как "автор", "идентичность", "Я", "деятельность" и тому подобное" (там же). Она приводит в качестве примера нового симбиоза постструктуралистских идей и традиционной американской психосоциологичности работы Рейчел Блау Дю Плесси "Письмо и несть ему конца: Нарративные стратегии в женской литературе XX в." (DU Plessis:1985), Патриции Йегер "Милобезумные женщины: Стратегии эмансипации в женском письме" (Yaeger:1988) и Алисии Острайкер "Крадя язык: Возникновение в Америке женской поэзии" (Ostriker:1986).  
Проблема личности, столь важная для постструктурализма, особенно болезненно ощущалась феминистским сознанием, поскольку именно поиски специфики женского сознания, женского "Я", его аутентичности, определяемой в противопоставлении традиционному, "буржуазному" представлению о "мужском Я", якобы воплощенном в застывших и окостеневших культурных стереотипах и клише западной цивилизации, всегда были и по-прежнему остаются основной сверхзадачей феминистской критики.  
  
[312]  
В конце 80-х годов стала явственно себя обнаруживать наметившаяся в рамках собственно постструктуралистской теории тенденция к отказу от риторической установки на абсолютную децентрацию и интертекстуализацию человеческого "Я", выразившуюся в литературоведческом плане в концепции смерти автора. Как таковая эта новая для постструктурализма тенденция была обозначена в работах М. Фуко 1984 г. "Пользование наслаждением" и "Забота о себе" (Foucault: 1984a, Foucault :l984b) и Дерриды 1987 г. "Психея: Изобретение другого" (Derrida: 1987) и получила свое дальнейшее отражение в таких исследованиях, как "Выявляя субъект" Поля Смита (Smith: 1988), "Технологии Я:  
Семинар с Мишелем Фуко" (Technologies: 1988).  
Определенная часть феминистской критики, прежде всего в США, живо откликнулась на этот сдвиг в теоретической парадигме постструктуралистской доктрины, и с явной реакцией на опережение Челесте Шенк и Лиза Раддик организовали в 1989 г. очередную сессию "МЛА" под многообещающим названием "Феминистская ангажированность после постструктурализма". Те работы, в которых затрагивается проблематика значимости гуманистического феминизма в его конфронтации и совместимости с постструктурализмом - "Гинесис: Конфигурации женщины и современности" Алисы Джардин (Jardine:1985), "Приходя к соглашению: Феминизм, теория, политика" (Coming to terms:1989), "Говоря по существу: Феминизм, природа и различие" Дайаны Фасе (Fuss:1989), или сборник статей под редакцией Линды Николсон "Пол и теория: Феминизм/постмодернизм" (Gender and theory:1990), - свидетельствуют скорее о "сдвиге внутри самого постструктурализма", как об этом говорит Сьюзан Фридман, лишь частично, по ее собственному признанию, являющемся результатом "критики со стороны" (Friedman:l991, с. 466).  
Таким образом, основной теоретический импульс феминистская критика получила от своего французского варианта, представительницы которого начали свою деятельность прежде всего с пересмотра традиционного фрейдизма. Так, например, в работах "Хирургическое зеркало, о другой женщине" и "Этот пол, который не один" (Irigaray:1974, Irigaray:1977) Люс Иригарай решительно критикует фрейдовскую концепцию женщины как неполноценного мужчины, утверждая, что в своих представлениях о женщине он оказался пленником традиционных философских и социальных предрассудков. В свою очередь Сара Кофман в "Загадке женщины: Женщина в текстах Фрейда" (Kofman:l980) предприняла деконструктивистский анализ творчества Фрейда,  
  
[313]  
пытаясь доказать, что его теория, которая столь явно отдает предпочтение мужской сексуальности, противоречит сама себе, т. е. сама себя деконструирует. Более того, сами мизогинические, женоненавистнические писания Фрейда, способные тайное сделать явным (собственно цель любого психоаналитического сеанса), благодаря деконструктивистскому прочтению и якобы вопреки своей воле выявляют угрожающую мощь и превосходство, примат женского начала.  
Эта тенденция по сути дела и является основной в феминистской критике. Например, Элен Сиксу в своих "Инвективах" (Cixous:1979) противопоставляет невротическую фиксацию мужчины на "фаллической моносексуальности" женской "бисексуальности", которая якобы и дает женщинам привилегированное положение по отношению к письму, т. е. литературе. По ее мнению, мужская сексуальность отрицает инаковость, другость, сопротивляется ей, в то время как женская бисексуальность представляет собой приятие, признание инаковости внутри собственного "Я" как неотъемлемой его части, точно так же, как и природы самого письма, обладающего теми же характеристиками: "Для мужчины гораздо труднее позволить другому себя опровергнуть;  
точно таким же образом и письмо является переходом, входом, выходом, временным пребыванием во мне того другого, которым я одновременно являюсь и не являюсь" (там же, с. 158).  
Таким образом, само письмо как таковое, а следовательно, и литература объявляется феноменом, обладающим женской природой (ecriture feminine); что же касается литературы, созданной женщинами, то ей вменяется особая роль в утверждении этого специфического отношения с "Другим", поскольку она якобы обладает более непосредственной связью с литературностью, а также способностью избежать мужских по происхождению желаний господства и власти.  
С этим связаны попытки Юлии Кристевой, Люс Иригарай и Сары Кофман утвердить особую, привилегированную роль женщины в оформлении структуры сознания человека. Если объективно оценивать их усилия, то придется охарактеризовать их как стремление создать новую мифологию, чтобы не сказать, мистику женщины. Кристева, например, постулирует существование фигуры "оргазмической матери", "матери наслаждения", в которой соединились признаки материнского и сексуального, причем исследовательница связывает ее бытие с бытием "искусства-в-языке", или "языка-искусства" как "материнского наслаждения" (Kristeva:1977, с. 409-435).  
  
[314]  
Кристева определяет женское начало как пространство не только письма, но и истины - "le vreel" (&&абъекция, истинно-реальное). Эта истина, утверждает Кристева, "не представляема" и "не воспроизводима" традиционными средствами и лежит за пределами мужского воображения и логики, мужского господства и мужского правдоподобия.  
Близкая Кристевой по духу и методологии Люс Иригарай также призывает женщин признать свою силу как проявление прафеномена "земля - мать - природа / воспроизводительница" и предпринимает попытки создать собственную мифологию, оправдывающую это триединство. С. Кофман в своей "Загадке женщины" (Kofman:1980), демонстрируя преобладание символа матери в теории Фрейда, представляет ее не только как загадку, которую нужно разгадать и расшифровать, но и как истинную учительницу правды. На этой основе она развивает понятие "категорической женщины", отказывающейся принять как неизбежность комплекс кастрации, приписываемый ей Фрейдом и в известной степени Дерридой, и вместо этого утверждающей свою собственную сексуальность, по своей природе двойственную и принципиально неопределимую.  
В определенной степени все эти теории так или иначе связаны с концепцией бисексуальности женщины, выдвинутой Фрейдом и получившей поддержку в модели Дерриды, согласно которой и мужчина, и женщина оба являются вариантами "архиженщины". Как мы видели, все усилия французских теоретиков феминистской критики были направлены на переворот, на опрокидывание традиционной иерархии мужчины и женщины, на доказательство того, что женщина занимает по отношению к мужчине не маргинальное, а центральное положение, а все концепции о ее неполной сексуальности являются попытками мужской психологии утвердить свою самотождественность за счет суверенных прав личности женщины.  
Иными словами, представители французской феминистской критики стремятся: во-первых, доказать более сложный, чем это традиционно считается, характер полового самосознания;  
во-вторых, восстановить (чтобы не сказать большего) роль женщины в рамках психоаналитических представлений; и в-третьих, разоблачить претензии мужской психологии на преобладающее положение по сравнению с женщиной, а заодно и всю традиционную культуру как сугубо мужскую и, следовательно, ложную. Самотождественность мужского сознания, пишет в этой связи Ш. Фельман, и "господство, на которое оно претендует, оказыва-  
  
[315]  
ется как сексуальной, так и политической фантазией, подрываемой динамикой бисексуальности и риторической взаимообратимостью мужского и женского начал" (Felman:1981, с. 31).  
На практике большинство феминистских критиков заняты утверждением специфически женского читательского опыта, которому приходится, по их представлению, преодолевать в самом себе навязанные ему традиционные культурные стереотипы мужского сознания и, следовательно, мужского восприятия. Как пишет Анетт Колодны, "решающим здесь является тот факт, что чтение - это воспитуемая деятельность, и, как многие другие интерпретативные стратегии в нашем искусстве, она неизбежно сексуально закодирована и предопределена половыми различиями" (Kolodny:1980, с. 588).  
В частности, Марианна Адамc, анализируя роман "Джейн Эйр" Шарлотты Бронте, отмечает, что для критиков-женщин новая ориентация заключается не в том, чтобы обращать особое внимание на проблемы героя, к которым критики-мужчины оказались "необыкновенно чувствительны", но скорее на саму Джейн и на те особые обстоятельства, в которых она очутилась:  
"Перечитывая "Джейн Эйр", я неизбежно приходила к чисто женским вопросам, под которыми я подразумеваю общественное и экономическое положение зависимости женщины в браке, ограниченный выбор возможностей, доступный Джейн как следствие ее образования и энергии, ее потребность любить и быть любимой, ощущать себя полезной и нужной. Эти стремления героини, двойственное отношение к ним повествовательницы и конфликты между ними - вот настоящие вопросы, поднимаемые самим романом" (Adams: 1977, с. 140).  
Эта сексуальная закодированность заключается прежде всего в том, что в женщине с детства воспитываются мужской взгляд на мир, мужское сознание, от которого, естественно, как пишет Шоуолтер, женщины должны отрешиться, несмотря на то, что от них "ожидают, что они будут идентифицировать себя с мужским опытом и перспективой, которая представляется как общечеловеческая" (Showalter:1977b, с. 856). Таким образом, задача женской критики данного типа состоит в том, чтобы научить женщину читать как женщина. В основном эта задача сводится к переосмыслению роли и значения женских характеров и образов, к разоблачению мужского психологического тиранства. Как утверждает в связи с этим Дж. Феттерли, "наиболее значительные произведения американской литературы представляют собой ряд коварных умыслов против женского характера" (Fetterly:1978, с. XII).  
  
[316]  
Например, в двух "самых американских" по духу произведениях "Легенде о сонной долине" Ирвинга и "Прощай, оружие!" Хемингуэя, по мнению исследовательницы, наиболее полно выразилось мироощущение американцев (естественно, мужчин), их "архетипическое" отношение к миру цивилизации. Подтверждение этому Феттерли находит в известной характеристике Рип Ван Винкля, данной Лесли Фидлером в его известной книге "Любовь и смерть в американском романе", где он назвал Рипа героем, "председательствующим при рождении американского воображения" (там же, с. XX), образом человека, являющегося воплощением "универсальной" американской мечты человека в бегах, готового исчезнуть куда угодно - в глушь лесов и прерий, уйти на войну - лишь бы только избежать тягот цивилизации, в том числе и конфронтации мужчины и женщины, "бремени секса, брака и ответственности" (там же).  
Феттерли в связи с этим отмечает, что читательница этого произведения, как всякий другой читатель, всей структурой новеллы вынуждена идентифицировать себя с героем, воспринимающим женщину как своего врага. Иными словами, в "Легенде о сонной долине" жена Рипа Ван Винкля представляет собой все то, от чего можно только бежать, а сам Рип - триумф мужской фантазии. В результате "то, что по своей сути является актом обыкновенной идентификации, когда читатель этой истории - мужчина, превращается в клубок сложных и запутанных противоречий, когда читателем оказывается женщина" (там же, с. 9). Таким образом, "в произведениях подобного рода читательнице навязывается опыт тех переживаний, из которых она явно исключена; ее призывают отождествлять себя с личностью, находящейся к ней в оппозиции, т. е. от нее требуют личностного самоопределения, направленного против нее самой" (там же, с. XII).  
Аналогичную ситуацию Феттерли находит и в "Прощай, оружие!", прежде всего в трактовке образа Кэтрин. При всей симпатии и сочувствии, которые она вызывает у читателя, ее роль сугубо вспомогательная, поскольку ее смерть освобождает Фреда Генри от бремени обязанностей, налагаемых на него как на отца ребенка и мужа, и в то же время укрепляет его веру в идиллическую любовь и во взгляд на себя как на "жертву космического антагонизма" (там же, с. XVI): "Если мы и плачем в конце истории, то о судьбе не Кэтрин, а Фредерика Генри. Все наши слезы в конце концов лишь о мужчинах, потому что в мире "Прощай, оружие!" только мужская жизнь имеет значение. И для женщин урок этой классической истории любви и того опыта, который дает ее образ  
  
[317]  
женского идеала, ясен и прост: единственно хорошая женщина - только мертвая, да и то еще остаются сомнения" (там же, с. 71).  
фено-текст &&ГЕНО-ТЕКСТ, фено-текст  
ФИКЦИЯ  
Англ., франц. FICTION. Многозначный термин современной гуманитарной мысли с очень широким объемом смысла, варьирующегося от обозначения всех ложных высказываний, т.е. находящихся в оппозиции к реальности, до всех артефактов, являющихся созданием творческого воображения, иными словами, художественной литературы. В этом своем последнем значении он и является наиболее распространенным в условиях господства антимиметической тенденции современной теоретической мысли Запада.  
ФОКАЛИЗАЦИЯ  
Франц. FOCALISATION. Структуралистски переработанный вариант англо-американской концепции "точки зрения", лишенный неприемлемого для &&структурализма и &&нарратологии "психологизма". Основы фокализации как подхода к проблеме зрительной перспективы в произведениях словесного искусства были заложены Ж. Пуйоном. Он выделил две разновидности повествовательного "взгляда": "изнутри" и "извне"; первое - "это сама психическая реальность", второе - "ее объективная манифестация" (Pouillon:1974. с. 72). Исходя из данной оппозиции, Пуйон выдвинул концепцию трех типов "видения в произведении: видение "с", видение "сзади" и видение "извне". Первый тип характеризует повествование, где &&нарратор "видит" столько же, сколько и остальные персонажи, являясь основным источником знания для читателя. В видении "сзади" "этот источник находится не в романе, а в романисте, поскольку он поддерживает свое произведение, не совпадая с одним персонажем. Он поддерживает произведение, будучи "позади" него; он находится не в мире, который описывает, но "позади" него, выступая в роли демиурга или привилегированного зрителя, знающего обратную сторону дела" (там же, с. 85-86). Видение "извне", по Пуйону, относится к "физическому аспекту" персонажей, к среде их обитания.  
Цв. Тодоров переформулировал тезисы Пуйона, исходя из соотношения объема знания рассказчика и персонажа: видение "сзади" - нарратор знает больше персонажа, видение "с" - нарратор знает столько же, сколько и актор, видение "извне" - нарратор знает меньше актора (Todorov:l966, с. 141-142). Наконец,  
  
[318]  
Ж. Женетт предложил свое объяснение и свою терминологию, которая в данное время стала наиболее популярной среди франкоязычных критиков: видение "сзади" - нулевая фокализация (или отсутствие фокализации), видение "с" - внутренняя фокализация, видение "извне" - внешняя фокализация. Первый тип Женетт относит к "классическому рассказу" с всезнающим нарратором; под внутренней фокализацией он понимает точку зрения "фокального персонажа" (personnage focal), воспринимающего субъекта (sujet-percepteur) находящегося "внутри истории". Последний тип обозначает восприятие того, на что или на кого направлен взгляд повествователя. При этом повествовательная перспектива может все время меняться в зависимости от того, чья точка зрения становится предметом описания. Женетт в своем анализе "80 дней вокруг света" Жюль Верна отмечает: "Внешняя фокализация по отношению к одному персонажу иногда может быть с таким же успехом определена как внутренняя фокализация по отношению к другому; внешняя фокализация, направленная на Филеаса Фогга, является внутренней фокализацией для Пасспарту, ошеломленного своим новым хозяином" (Genette: 1966-1972, v.1, с. 208).  
Эта изменчивость и многовариантность фокальной перспективы особенно заметна в акториальном типе гетеродиегетического повествования (&&гетеродиегетическое и гомодиегетическое повествование). Если имеется только один актор-перцептор, как, например, в "Послах" Джеймса, то перспектива будет постоянной, "фиксированной"; если их несколько ("Госпожа, Бовари"), то она будет "меняющейся" ("скользящая точка зрения", по Дж. Шипли, Shipley:1970, с. 375; "множественная", или "переменная фокализация", по Женетту, Genette: 1966-1972, v. 1, с. 208; "множественное частичное всезнание", по Н. Фридману). Последняя перспектива может быть "моноскопической, если различные акторы (субъекты-перцепторы: А, Б, В, Г) каждый последовательно воспринимают разные события (воспринимаемые объекты: а, б, в, г), в то время как переменная перспектива будет полископической, если различные акторы (субъекты-перцепторы: А, Б, В, Г) каждый одновременно будут воспринимать одно и то же событие (воспринимаемый объект: a)" (Lintvelt:1981, с. 68).  
Точно так же и в гомодиегетическом повествовании повествовательная перспектива может быть постоянной или переменной в зависимости от того, ведется ли рассказ одним или несколькими нарраторами, и, соответственно, моноскопической, если  
  
[319]  
каждое событие рассказывается единственный раз одним нарратором, или полископическим, если одно и то же событие излагается с точки зрения нескольких нарраторов (Р. Шаль, "Знаменитые француженки"; Р. Браунинг, "Кольцо и книга"; Фолкнер, "На смертном одре"; Л.-П. Бон, "Минует", роман в письмах). Тодоров в случае полископической переменной перспективы предпочитает говорить о "стереоскопическом видении" (Todorov:1966, с. 142-143), а Женетт - о "повторном рассказе во множественной фокализации" (Genette:1966-1972, v. 1, с. 207).  
Введение Женеттом понятия фокализации способствовало распространению среди французских нарратологов мнения о существовании особой &&повествовательной инстанции, ответственной за организацию в художественном словесном произведении зрительной перспективы как особого &&повествовательного уровня, с одной стороны, противостоящего другим уровням, с другой - иерархически соотнесенного с ними в рамках общей структуры художественной коммуникации. Аналогичные мысли высказывал и американский исследователь С. Чэтман: "Точка зрения не равнозначна средствам выражения; она означает только перспективу, в терминах которой реализуется выражение. Перспектива и выражение не обязательно должны совмещаться в одном и том же лице" (Chatman:1978. с. 153). Однако он не смог теоретически обосновать место инстанции "точки зрения" в коммуникативной цепи.  
Это было сделано французским нарратологом М. Баль (Ваl:1977), выделившей уровень коммуникации, промежуточный между текстом и историей, где одновременно находятся обозначаемое текста и означающее истории. Процесс вербализации, т. е. воплощения слова, здесь замещается воплощением в сцены и образы. Эта "фаза гипотетической переработки" (там же, с. 8) упорядоченной и структурированной истории, по мнению Баль, не должна отождествляться с фазой организации нарративного текста. Именно этот уровень и является сферой действия фокализации, отождествляемой исследовательницей с рассказом.  
Критик признает, что "природу этой коммуникации трудно ухватить: рассказ является означаемым лингвистического обозначения, но сам он обозначает нелингвистическими средствами" (там же). Баль исходит из убеждения, что читатель не воспринимает изображение непосредственно, поскольку он сначала "декодирует знак, обозначающий восприятие" и поэтому не может "видеть" в буквальном смысле этого слова, как, например, умирает Эмма Бовари. Он воспринимает только текст рассказчика, его слова.  
  
[320]  
Одновременно с выделением в повествовании уровня "зрительной перспективы" исследовательница обозначила и инстанции получателя и отправителя, через посредство которых коммуницируется зрительная информация: фокализатор и имплицитный зритель.  
  
ФОРМАЛЬНАЯ СЕДИМЕНТАЦИЯ  
  
Англ. FORMAL SEDIMENTATION. Термин культурологической концепции Ф. Джеймсона, сформулированный в его книге "Политическое бессознательное" (1981). Основываясь на идеях Гуссерля, Джеймсон выводит модель сохранения в новых жанровых образованиях остатков старых жанровых форм, которая и получает название "формальной седиментации". В соответствии с этой моделью в основе вновь рождающейся "сильной формы жанра" (Jameson:1981, с. 141) лежит "социосимволический коммуни-кат", т. е., иными словами, любая форма имманентно и сущностно обладает неотъемлемой от себя идеологией. Когда эта форма заново осваивается и переделывается в совершенно ином социальном и культурном контексте, ее первоначальный коммуникат (сообщение, послание и т. д. - идеологически и социально окрашенное содержание) по-прежнему за ней сохраняется и должен быть признан в качестве функционального компонента новой формы, в состав которой старая форма входит в том или ином виде.  
История музыки, по утверждению критика, дает наиболее характерные примеры этого процесса, когда народные танцы трансформируются в аристократические формы типы менуэта (то же самое происходит и с пасторалью в литературе), чтобы затем быть заново присвоенными романтической музыкой для совершенно новых идеологических (и националистических) целей. Идеология самой формы, считает Джеймсон, "выпавшая таким образом в осадок" (там же), сохраняется в поздней по времени появления и более сложной структуре в виде "жанрового коммуниката", который сосуществует, - или вступая в противоречие, или выступая в качестве опосредующего, "гармонизирующего механизма", - с элементами, возникшими на более поздней стадии развития какой-либо формы.  
Это понятие текста как синхронного единства структурно противоречивых или гетерогенных элементов (в данном случае Джеймсон опирается на авторитет Эрнста Блоха, выдвинувшего концепцию синхронного неравномерного развития в рамках единой текстуальной структуры) определяется в исследовании как интертекстуальность.  
  
[321]  
В терминах интертекстуальности важным оказывается даже не столько видимое сохранение пережитков старых форм (сюда входят, например, стереотипы жанрового поведения традиционных персонажей, по Греймасу - актантовых ролей: хвастливый воин, скупой отец, глупый жених - соперник героя и т. д.); более существенным объявляется значимое отсутствие в тексте этих скрытых пережитков и рудиментов прежних генетических форм, - отсутствие, которое становится видимым только при реконструировании литературного ряда, дающем возможность восстановить опущенное звено.  
В этом отношении новелла Эйхендорфа "Из жизни одного бездельника", по мнению Джеймсона, может служить примером подобной "негативной интертекстуальности". Театральность новеллы объясняется тем, что ее "текст может быть прочитан как виртуальная транскрипция театрального представления" (там же. с. 137), поскольку он вписан в древнюю традицию комедии ошибок с двойниками, переодеванием, ритуальным разоблачением и т. д., ведущей свое происхождение от римской комедии и нашедшей свой новый расцвет в творчестве Шекспира.  
Одной из характерных черт комедии ошибок является наличие в ее структуре двух сюжетных линий соответственно с действующими лицами высокого и низкого социального положения, при этом аристократическая линия сюжета дублируется в подсюжете персонажа низкого происхождения. Новелла Эйхендорфа и может быть понята как система с двойным сюжетом, в которой читателю, однако, предлагается только побочная, сниженно-комическая линия с героями из низших классов. Джеймсон считает, что здесь аристократическая линия сюжета структурно подавляется "по стратегическим причинам, поскольку ее явное присутствие могло послужить для нового послереволюционного читателя (имеется в виду французская буржуазная революция 1789-1794 гг. - И. И.) невольным напоминанием о сохранении в Германии полуфеодальной структуры власти" (там же, с. 138).  
ФРЕЙДИЗМ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Ж. ЛАКАНА  
Ж. Лакан существенно трансформировал фрейдизм, предложив его лингвистически опосредованную модель. Для Лакана недостаток Фрейда заключается в том, что тот исходит из влечений индивидов и потребностей в их удовлетворении, тем самым игнорируя социальное измерение человека. С точки зрения французского ученого, субъективно-объективные отношения проявляются с самого начала в становлении сознания. Правда, не следует забы-  
  
322  
вать, что у него они в основном ограничиваются интерсубъективностью, так как отношение субъекта с "реальным" (и здесь Лакан более идеалистически субъективен, нежели Фрейд) постулируются лишь в опосредованном языком виде и поэтому недоступны восприятию в непосредственно "чистом состоянии". В связи с этим Саруп отмечает философский идеализм Лакана: "Он заявляет: "Именно мир слов создает мир вещей". Это аксиома является фундаментальной для его мысли, поскольку она отдает приоритет языку перед социальной структурой" (Sarup: 1988, с. 33).  
Также &&эдипов комплекс, его критика  
ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ НАРРАТИВИСТИКА А. Ж. ГРЕЙМАСА  
Одной из областей деятельности А. Ж. Греймаса, имевшей значительные последствия для развития французского структурализма, явилось его переосмысление пропповских функций.  
Вкратце ревизия Греймасом функционального подхода Проппа свелась к следующему: 31 функцию Проппа он сократил до 20 (Creimas: 1966, с. 175) по принципу парности многих функций, находящихся по отношению друг к другу в оппозиции, а затем выделил три "ансамбля" функциональных пар как основных для существования повествования:   
I) договор,   
2) коммуникация и   
3) испытание.  
Здесь наибольший интерес представляет разработанная Греймасом схема "глобальной корреляции", впервые сформулированная им под влиянием Леви-Стросса в статье "Описание значения и сравнительная мифология" (Greimas:1963, с. 51-66), позднее вошедшей в его книгу "О смысле" (Greimas:1970).  
Считая, что мифемы связаны между собой парадигматическими отношениями, он вывел структуру мифа:  
  
Впоследствии Греймас распространил эту формулу и на связь между такими мифологическими полюсами (опять же под воздействием Леви-Стросса), как "жизнь" и "смерть". На основе этой формулы Греймас и вывел свой "семический квадрат" как выражение ахронической парадигматической структуры, служащей порождению всякого рассказа, любого возможного повествования. Этот "семический квадрат" лег в основу второй актантовой модели Греймаса, которая описывает не синтагматику текста - закономерности его линейного развертывания, а его парадигматику -  
  
[323]  
систему функционирования глубинного смысла всякого культурного текста, как вскрытие динамики взаимодействия фундаментальных оппозиций, обеспечивающих стабильное поддерживание самого существования текста как целостной системы.  
В работе "Элементы повествовательной грамматики", также вошедшей в книгу "О смысле", Греймас следующим образом описывает свой "проект фундаментальной семантики": "Проект фундаментальной семантики, отличной от семантики лингвистической, может быть основан только на теории смысла. Этот проект, следовательно, связан с выявлением условий, в которых смысл может быть постигнут, и с элементарной структурой значения, которая на этой основе может быть выведена и представлена как аксиоматика. Эта элементарная структура... должна пониматься как логическое развитие бинарной семической категории, типа белое vs черное: отношение термов этой категории - это отношения взаимных противоречий, каждый терм в одно и то же время способен проецировать новый терм, которой будет ему контрадикторным;  
контрадикторные термы, в свою очередь, способны войти в отношения пресуппозиции по отношению к контрарным термам, находящимся в оппозиции:  
  
(--> знак пресуппозиции, <---> знак противоречия).  
Вытекающее из этого предположение заключается в том, что эта элементарная структура значения дает семиотическую модель, вполне адекватную для того, чтобы объяснить начальные артикуляции смысла внутри семантического микроуниверсума" (Greimas:1970, с. 25).  
Анализ сформулированного таким образом "семического квадрата", различные варианты которого постоянно присутствуют в работах французского исследователя и который Гото-Мерш называет аватарой логического квадрата, в значительной степени помогает прояснить и смысл, и ход мысли Греймаса, поскольку именно "семическому квадрату" принадлежат в ней центральное место.  
Независимо от того, каким образом Греймас пришел к идее "семического квадрата" - под влиянием ли методики Леви-Стросса и функций Проппа, или непосредственно опираясь на традиционную готовую формулу логического квадрата (некоторые  
  
[324]  
исследователи указывают даже на влияние византийского ученого XI века Михаила Пселла, впервые его сформулировавшего) - одно остается несомненным: Греймас со слишком большой легкостью находит семический квадрат в любом анализируемом произведении, произвольно навязывая его структуру как неизбежную данность невзирая на сопротивления материала.  
Что же касается ключевого для Греймаса понятия "смысл", то тщетно было бы искать у исследователя его содержательную интерпретацию. "Смысл" здесь - чисто формальное понятие, это "работа" семических категорий, образующих семический квадрат, их артикуляция: "...смысл может быть понят, только если он артикулирован. Эти артикуляции смысла могут быть объяснены ... как результат комбинаторной операции, осуществленной на основе ограниченного набора семических категорий"(Greimas:1970, с. 25).  
Таким образом, соединяя два контрарных (или противных, как их именуют в логике) суждения (или понятия) отношениями "глобальной корреляции", т. е. "желанием уточнить эти отношеия"(Greimas:1970, с. 155), Греймас и получает искомый "смысл", который в конечном счете является ничем иным, как возможностью совершать подобные операции по трансформации и доказательством существования этой самой "глобальной корреляции":  
"Значение (signification), следовательно, является всего лишь транспозицией из одного языкового уровня на другой, одного языка в другой язык, а смысл (sens) - просто этой возможностью транскодировки" (Greimas:1970, с. 13).  
Перед нами еще одна попытка философски объяснить мир в структуралистском духе: мир явлений, природный мир понимается с точки зрения человеческой деятельности и логики, т.е. как культурный мир, что достигается благодаря тому, что в природном мире выявляется структура; иначе говоря, кажущийся хаос, бессистемность природных и социальных феноменов упорядочивается, поскольку в них находится (или, вернее, произвольно постулируется) "смысл". Поэтому, как бы ни пытался Греймас разграничить понятия структуры и смысла, они у него в конечном счете всегда оказываются тождественными.  
В первых работах Греймаса многие зарубежные исследователи не находили четкого соотношения двух актантовых моделей, и хотя уже сразу было ясно, что "семический квадрат" претендует на большую "глубину залегания", чем первая шестиактантная модель, конкретные контуры взаимосвязи обеих моделей не были им проработаны достаточно четко, тем более что и "семический квад-  
  
[325]  
рат" еще не имел прямого выхода на поверхностный "лексематический" уровень.  
Очевидно, что и для самого Греймаса первоначально не были ясны многие детали, например, количество уровней. Лишь только в конце 60-х гг. в статье 1968 г. "Взаимодействие семиотических принуждений", вошедшей в книгу "О смысле", можно более четко выявить общее очертание иерархии уровней, где по мере продвижения от глубинных слоев "имманентности" к поверхностным "манифестациям" выделяются три группы структур:   
глубинная (область парадигматической, логической организации),   
поверхностная (сфера синтагматических, процессуальных структур) и  
группа структур манифестации (организация означающих в каком-либо определенном языковом медиуме).  
Лишь сравнительный анализ работ в основном 70-х гг., таких, как "Элементы повествовательной грамматики" (1969; см. Greimas:1977), "Актанты, акторы и фигуры" (Greimas:1973a, с. 161-176), "Проблема повествовательной семиотики: ценностные объекты" (Greimas:1973b, с. 12-35), "Мопассан: семиотика текста" (Greimas:1976), дает основание говорить о существовании пяти (или шести) уровней, причем в каждой из этих работ одни и те же уровни носят разные названия, не в каждой упоминаются все уровни и нигде не приводится вся схема целиком. Поэтому все операции по определению уровней и их взаимодействия могут быть проведены лишь с известной долей гипотетичности, и степень предположительности их фиксации в определенных теоретических рамках существенно варьируется от работы к работе. Если судить по "Элементам повествовательной грамматики", то к глубинным структурам Греймас относит два уровня: фундаментальную семантику и фундаментальную грамматику.  
1. Фундаментальная семантика как раз и является тем уровнем, где происходит, с помощью семического квадрата, абстрактно-логическое осмысление мира, т. е. "выявление условий, в которых смысл может быть постигнут", или "начальные артикуляции смысла внутри семантического микроуниверсума" (Greimas:1977 с. 25). Введя впервые на этом уровне семический квадрат, Греймас в дальнейшем возводит его в основной методологический принцип, который он последовательно применяет на каждом уровне.  
2. Фундаментальная грамматика (или "логико-семантический уровень" в "Мопассане") включает в себя морфологию и синтаксис и дает "конституционную модель". Выступая в  
  
[326]  
качестве "таксономической модели", фундаментальная грамматика создает первоначальную, весьма при этой абстрактную и выводимую пока все еще вне зависимости от любого конкретного текста "систему ценностей", или "аксиологию". Единственной конкретизацией, проявляющейся на этом уровне, является постулирование двух типов "аксиологических структур" в зависимости от того факта, имеет ли анализируемый текст дело с "индивидуальным" или "коллективным универсумом". По принципу семического квадрата в каждом из универсумов выделяются четыре "дискретных, категориальных терма":  
в индивидуальном - жизнь, смерть, нежизнь, несмерть,   
в коллективном - природа, культура, некультура, неприрода.  
В построении семического квадрата и установлении предписанных им "отношений взаимных противоречий" и заключается морфология "фундаментальной грамматики". В рамках ее синтаксиса логические операции, являвшиеся синтагматическим выражением парадигматически-логических отношений между термами, должны посредством трансформаций одних термов в другие осуществить превращение статических "аксиологий" в динамические "идеологии". Греймас называет эти превращения содержательными и выстраивает их ряды.  
3. "Нарративный уровень" ("Актанты, акторы и фигуры"), "синтаксический уровень" ("Проблема повествовательной семиотики"), "грамматический план дискурсивного уровня" ("Мопассан"). Все эти уровни составляют своего рода поверхностную грамматику повествования и относятся к сфере поверхностных структур. Здесь следует сделать сразу одно пояснение: речь идет именно о поверхностной грамматике, а не о той конечной форме, которую приобретает повествовательный текст, являясь перед глазами читателя в виде художественного произведения. Собственно до самого произведения тут еще очень далеко, поскольку в этой гипотетической области, несмотря на все приводимые Греймасом отличия от "фундаментальных уровней", господствует абстрактная логика.  
Здесь прежде всего следует отметить довольно сложный по составу и количеству объем операций, предусматриваемый на этом уровне поверхностной грамматики. Так например, тут можно выделить до четырех подуровней, учитывая количество основных иерархически взаимоотносивдых операций. Однако главное, что отличает данный срез структуры повествования, - это введение, или, если пользоваться греймасовской терминологией,  
  
[327]  
"адъюнкция" классемы "человеческий", что, по мысли французского ученого, должно способствовать превращению чисто логических категорий в эквивалентные им антропоморфные категории. На этом основании Греймас называет иногда данный слой "антропоморфным уровнем".  
Как раз на этом уровне ученый вводит понятие &&нарративной компетенции, сыгравшее существенную роль в оформлении постмодернистской концепции &&нарратива.  
4. Самым сложным по выделению и теоретическому обоснованию оказался для ученого четвертый уровень - уровень интеграции семантических компонентов. Собственно само его выделение в теории Греймаса довольно проблематично, так как он им практически рассматривается вместе с пятым уровнем - уровнем манифестации. В "Элементах повествовательной грамматики" он вообще не упоминается, хотя в "Структурной семантике" 1966 г. для него были намечены вполне определенные предпосылки. Это "фигуративный уровень" в "Актантах, акторах и фигурах", "семантический уровень" в "Проблеме повествовательной семиотики" и "семантический план" в "Мопассане". То, что именно этот слой, должный теоретически прояснить процесс перехода нарративных поверхностных структур в структуры манифестации, так неясно и бегло разработан Греймасом, не может вызывать особого удивления, поскольку это как раз тот срез структуры, где по идее происходит содержательное наполнение ("семантическое облачение") абстрактных структур, равнодушных к своему содержанию. Иными словами, тут возникают проблемы, чуждые интересам французского семиотика. Поэтому те умозаключения, которые можно сделать на основе имеющихся в его работах высказываний, кратко можно суммировать следующим образом: повествовательные программы превращаются в дискурсивные программы (но как это делается - требует дальнейших объяснений); актантовые роли, получив "содержательное наполнение", проецируются в тематические роли, которым соответствуют определенные семы (или семемы как большая степень конкретизации).  
5. И, наконец, пятый - уровень манифестации - также практически не рассматривается Греймасом. Здесь тематические роли и семемы, на основе которых из лексемного словаря языка подбираются соответствующие им лексемы, трансформируются в "лексематические фигуры" (актор) и "дискурсивные конфигурации".  
  
[328]  
В заключение этого краткого обзора структуры уровней повествовательной теории Греймаса, в изложении которой я в значительной степени обязан весьма поучительным результатам анализа Ангелики Шпармахер (Sparmacher:198i), вынужденной, несмотря на всю свою благожелательность и почтение к этому ученому постоянно отмечать регулярно возникающие неясности и противоречия, необходимо еще раз подчеркнуть гипотетичность предполагаемой здесь реконструкции. Это в первую очередь касается самой структуры уровней и объемов операций, совершаемых на каждом из них.  
Обе актантовые модели Греймаса вызвали оживленную дискуссию в структуралистских кругах и породили обширную литературу по этому вопросу как теоретического, так и практического характера, и, несмотря на довольно критическое к ним отношение со стороны большинства постструктуралистски и постмодернистски настроенных ученых, некоторые из них, в частности влиятельный теоретик постмодернизма Ф. Джеймсон и не менее известный театролог Анна Юберсфельд, активно пользуются концепциями Греймаса для своих теоретических построений.  
ФУНКЦИЯ  
Франц. FONCTION, англ. FUNCTION. Такая соотнесенность одного элемента целостной структуры с другим, которая поддерживает существование самой структуры. Введение понятия "функции" в качестве неразложимой единицы повествования принадлежит В. Я. Проппу ("Морфология сказки", 1928). Первое определение функции в литературоведении дал Ю. Н. Тынянов:  
"Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной функцией данного элемента. При ближайшем рассмотрении оказывается, что такая функция - понятие сложное. Элемент соотносится сразу: с одной стороны, по ряду подобных элементов других произведений систем, и даже других рядов, с другой стороны, с другими элементами данной системы (автофункция и синфункция)" (Тынянов: 1929. с. 33). Функциональное понимание элементов структуры и прежде всего актантов (&&актант, &&актантовая схема) породили несколько весьма влиятельных теорий повествования, пытавшихся объяснить его с точки зрения процесса смыслопорождения (Ж. Женетт, К. Бремон, Цв. Тодоров, Ю. Кристева). Самой глобальной по своим задачам стала из них &&функциональная нарративистика Греймаса.  
  
[329]  
ХАОЛОГИЯ  
Франц. CHAOLOGIF., англ. CHAOLOGY, нем. CHAOLOGIE. Термин постструктурализма, вошедший в обиход с начала 80-х годов и ознаменовавший собой начало нового этапа в развитии теоретической мысли этого направления. Изменение общего эмоционального климата в западноевропейском восприятии самого феномена постмодернизма, своеобразное привыкание к этому мировоззренческому состоянию и даже присвоение его в качестве естественной доминанты повседневного мироощущения (&&повседнев) - все это привело к существенному понижению тонуса трагичности, которым иногда страдали первые версии &&постмодернистской чувствительности. В этом отношении весьма характерны работы Жиля Липовецкого с его версией "мягкого", или, вернее, "кроткого постмодерна", особенно его книга "Сумерки долга: Безболезненная этика демократических времен" (Lipovetsky:1992), где он продолжил линию, намеченную еще в "Эре пустоты: Эссе о современном индивидуализме" (Lipovetsky:1983) и "Империи эфемерности: Мода и ее судьба в современных обществах" (Lipovetsky:1983). Липовецкий отстаивает тезис о безболезненности переживания современным человеком своего "постмодерного удела", о приспособлении к нему сознания конца XX века (теперь с полным на то основанием мы можем подтвердить его правоту относительно и начала века XXI), о возникновении постмодерного индивидуализма, больше озабоченного качеством жизни, желанием не столько преуспеть в финансовом, социальном плане, сколько отстоять ценности частной жизни, индивидуальные права "на автономность, желание, счастье".  
В целом эти построения хотя и относятся к сфере ярко выраженного желательного мышления, тем не менее совершенно реально отражают одну из влиятельных тенденций современного политического климата: тенденцию к социально-идеологическому примирению с реалиями постбуржуазного общества.  
Другим и не менее важным фактором в возникновении новых тенденций в общей картине постмодернистского климата были выводы, к которым пришли или вынуждены были прийти на основе осмысления давно известных фактов теоретики и практики естествознания. Это произошло на рубеже 70-80-х годов. Ученые осознали, что многие природные явления принципиально не поддаются точному статистическому учету и, следовательно, сколь либо надежному прогнозированию возможных параметров своих изменений. Самым характерным примером подобной долговременной непредсказуемости как всегда послужил злополучный  
  
[330]  
прогноз погоды, когда оказалось, что даже наличие самой современной техники и самой плотной сети метеостанций все равно не дает необходимого количества данных для надежного предсказания изменения погодных условий. Иными словами - погода в принципе хаотична и не поддается долговременному измерению. Близким данному явлению по своим параметрам и в определенной степени его предопределяющим оказался феномен турбулентости, который отличается хаотической неупорядоченностью движения частиц, свойственной воздушным и водным течениям. И, наконец, к феноменам того же типа относится броуновское движение частиц. Работы крупнейших теоретиков последних лет в области фундаментальных физических законов еще больше расширили этот список, включив туда даже солнечную систему (См. вышедшую в 1987 г. книгу Дж. Уиздома "Хаотическое поведение в солнечной системе" - Wisdom:1987).  
Французский теоретик Давид Рюэлль, профессор теоретической физики, посвятивший немало своих трудов исследованию проблемы хаоса в сфере научно-естественной формы знания, в книге "Случай и хаос" пишет, что "хаос вошел в моду и стал предметом конференций. Затем хаос был поднят до статуса нонлинеарной науки и было создано несколько исследовательских институтов, чтобы изучать его под этим новым названием. Появились новые научные журналы, целиком посвященные нелинейной науке. Успех хаоса приобрел характер события на уровне средств массовой информации, и можно подумать, что ученые, работающие в данной области, поют и танцуют на улицах, празднуя свой триумф"(Ruellе:1991, с. 93).  
Главным теоретиком хаологии в сфере гуманитарных наук и социальной антропологии (бурное вторжение этой дисциплины в современное теоретическое сознание - характерный признак переориентации научных интересов в сферу "повседнева") стал Жорж Баландье. В своей книге "Беспорядок: Похвальное слово движению" он пишет: "Беспорядок, турбулентность, дезорганизация и непредвиденность обладают неожиданной силой очарования; тайны случайности побуждают не столько к приобщению к мистериальности, сколько к интенсивному исследованию, применяющему самые сложные и самые мощные средства информации. Уже десять лет как родилась новая дисциплина - хаология, и уже некоторые определяют её как одно из тех кардинальных открытий, которые совершили революцию в истории цивилизации. С самого начала она, кажется, занимается одними лишь странностями или причудами фантазии ради странностей познания. Для нее простая  
  
[331]  
избитая банальность превращается в тайну. Кран, из которого капает вода, - уже больше не мелкая домашняя неприятность и повод к раздражению, но предмет научного исследования, проводимого в течение долгих лет, и превращающего эту аномалию в своего рода парадигму хаоса... Дым сигареты, спутник праздных блужданий мысли, который сначала воспаряет вверх, а затем внезапно начинает извиваться, образуя фигуры изменчивых очертаний, предполагает наличие феномена подобного же рода. Выше, далеко наверху, проплывают причудливые облака, образуя небесные пейзажи, текучие и постоянно видоизменяющиеся, хаос которых близок сновидениям; но новая наука жаждет раскрыть их тайну, найти ответ, который будет способен на менее ошибочный прогноз за пределами ближайшего будущего"(Ва1аndier:1988, с. 9).  
Баландье принадлежит совершенно другому поколению, нежели Ихаб Хассан, трагически провозгласившего наступление века глобального познавательного и ориентационного хаоса, - для Баландье, давно сжившегося с подобного рода умонастроением, куда более существенными представляются попытки найти закономерности наличного состояния современности, о чем он постоянно и настоятельно заявляет: "порядок скрывается в беспорядке, постоянно действует принцип проблематичности, и непредвиденное должно быть понято. В настоящее время возникла необходимость дать описание совершенно иного мира, в котором значение движения и его флюктуаций гораздо важнее структур, организаций, постоянных величин. Ключом к нему является динамика иного рода, характеризуемая нелинейностью, открывающей доступ к логике явлений, обладающих явно меньшей степенью организованности" (там же, с. 10). Он подчеркивает, что хаология как особая наука не является "апологией беспорядка, она предлагает другую его репрезентацию и тем самым ставит его на место", и замечает: "беспорядок не одно и то же, что кавардак" (там же).  
Иными словами, Баландье, как и многие ученые новейшей генерации постмодернистов, прежде всего озабочен поисками закономерностей наличного хаоса как уже едва ли не неизбежного состояния вещей, - отсюда и те проблемы, которые он ставит в своей книге как самые для него насущные: "как из хаоса может родиться какая-либо организация? может ли что-то новое возникнуть из порядка, избежав при этом налагаемых им ограничений?"  
Баландье исходит из постулата, что в нынешнее время ни "великие мифы традиционных обществ", ни современная наука не дают на эти вопросы удовлетворительного ответа. Последняя, сталкиваясь с "ненадежной", "недостоверной и сомнительной ре-  
  
[332]  
альностью", изучает лишь "игру возможностей", "она уже больше не страдает навязчивой идеей всеобщей гармонии и отводит значительное место энтропии и беспорядку, и ее аргументация, хотя и обогатившаяся новыми понятиями и метафорами, все в большей степени прогрессирующе демонстрирует изъяны присущей ей ограниченности" (там же, с. 11). Относя себя к "аналитикам современности", Баландье вывел два основных, по его мнению, термина в формуле современности: движение и неуверенность (le mouvement et l'incertitude), которые по-разному проявляют себя в феноменах бытия: например, в постмодернистском словаре первое понятие определяется терминами "деконструктивизм" и "симуляция". Ученый констатирует прогрессирующее исчезновение групповых связей между индивидуумами, а также связи индивидуумов с "пространствами культуры и власти" (там же, с. 11). В современных работах, посвященных проблемам современности, постоянно появляются понятия "эра лжи и оптического обмана", "эра пустоты" и "провала мысли"; постмодернистская теория приходит к выводу, что видимости, иллюзии и образы, "шум" искаженной информации в условиях тотального господства средств массовой коммуникации - так называемой "инфосферы" - постепенно стали составными, неотъемлемыми частями реальности, которая уже больше "не является единой, но рассматривается и воспринимается в ее отдельных аспектах" (там же).  
Второй фактор - неуверенность, - по мнению Баландье, выражает одновременно и вторжение нового под воздействием современности и риск для человека выбрать для себя в своем собственном обществе позицию изгнанника, постороннего или даже варвара, если непонимание происходящего отторгнет его от современной цивилизации, где он ничего не замечает, кроме хаоса и бессмысленности.  
В обществе, как современном, так и основывающемся на традиционных представлениях, понятиях и ценностях, Баландье постулирует три возможных типа реакции на сложившееся положение: "тотальный ответ", ведущий к установлению тоталитарного порядка; "личностный ответ", устанавливающий "порядок сакральности" в сознании человека (т. е. речь идет о поисках религиозного характера); и "прагматический ответ", признающий существование особого модуса порядка - "порядка через движение", где постоянная изменчивость условий жизни приводит к осознанию необходимости ее регулярного обновления. Баландье видит в этом проявление "фаустовской идеи" как "силы, постоянно направленной на преодоление препятствий; борьба ста-  
  
[333]  
новится самой сущностью жизни, без которой личное существование оказывается лишенным смысла; ... фаустовский человек формируется в борении и его стремления не знают пределов, они бесконечны"(там же. с. 228).  
сокращенная истина   
Ученый считает, что сегодня отсутствие фактора уверенности приводит к тому, что "ни в каком плане (научном политическом, этическом, даже религиозном) уже более не представляется возможным опираться на свидетельства, все стало условным, а ценности относительными" (там же, с. 241). "Более того, под вопросом оказалась сама проблема истины. В мире изменчивости и кажимости, в будущем, где возможное преобладает над необходимым, ответы исчезают или становятся невнятными. Идея оказывается тем, что не обладает фактами, а лишь интерпретациями, а сама интерпретация истины - лишь своеобразный акт насилия, своего рода злоупотребление. Отсюда и возникло предложение согласиться с признанием существования "сокращенной истины", где разграничение истинного и ложного, истины и вымысла теряет свою четкость (Джанни Ваттимо). Утверждение, что Истина непостижима, что существует лишь переход от одной истины к другой и что люди не порождают ни истинного, ни ложного, а лишь "существующее" (Поль Вейн), уже не кажется более столь провокационной. Как любой предмет современности, истина распалась и утратила свою целостность, она рассеялась, и ее движение, с некоторым преувеличением, можно определить как одно блуждание. Твердый порядок, или постулат позволил бы понять истину как единую, но постоянные изменения и беспорядок делают ее неизбежно плюралистичной"(там же).  
ХОРА  
Франц. CHORA, греч. хоpa. Термин Ю. Кристевой и Ж. Дерриды. В поэтике Кристевой - особый "семиотический ритм", отождествленный ею с платоновским понятием "хоры" (из диалога "Тимей") - "кругового движения вечного бытия в самом себе, движения, не знающего пространственных перемен и не зависящего от перемены" (Лосев:1971, с. 673). Фактически Кристева попыталась обозначить "хорой" то, что у Лакана носит название "реального" (&&психические инстанции), обусловив ее функционирование действием "семиотического", в свою очередь порождаемого пульсационным, "дерганным", неупорядоченным ритмом энергии либидо. Тот, условно говоря, "слой", который образуется "над" первично разнородными, т. е. гетерогенными по своей природе импульсами (Кристева недаром использует выражение  
  
[334]  
"пульсационный бином" - Kristeva:1974, с. 94) и уже претендует на какую-то степень "упорядоченности", поскольку в нем живая энергия либидо начинает застывать, тормозиться в "стазах" и представляет собой "хору" - "неэкспрессивную целостность, конструируемую этими импульсами в некую непостоянную мобильность, одновременно подвижную (более точным переводом, очевидно, был бы "волнующуюся" - И. И.) и регламентируемую" (там же, с. 23).  
Аналогии (непосредственно восходящие к Фрейду) в понимании действия либидо, "застывающего в стазах" и у Делеза и Гваттари, и у Кристевой, сразу бросаются в глаза. Специфической особенностью Кристевой было то, что она придала "хоре" подчеркнуто семиотический характер. Исследовательница никогда не скрывала специфичность своего толкования "хоры": "Если наше заимствование термина "хора" связано с Платоном, следовавшего в данном случае, очевидно, за досократиками, то смысл, вкладываемый нами в него, касается формы процесса, который для того, чтобы стать субъектом, преодолевает им же порожденный разрыв (имеется в виду лакановская концепция расщепления личности - И. И.) и на его месте внедряет борьбу импульсов, одновременно и побуждающих субъекта к действию и грозящих ему опасностью.  
Именно Ж. Деррида недавно напомнил об этом и интерпретировал понятие "хоры" как то, посредством чего Платон несомненно хотел предать забвению демокритовский "ритм", онтологизировав его (см. его "Интервью с Ж.-Л. Удебином и Г. Скарпеттой" в кн.: Derrida:1972b, с. 100-101).  
В нашем понимании этого термина речь идет, как мы надеемся в дальнейшем показать, о том, чтобы найти ему место - некую диспозицию, - придав ему составляющие его голос и ритмические жесты; чтобы отделить его от платоновской онтологии, столь справедливо раскритикованной Ж. Дерридой.  
Голос, который мы заимствовали, состоит не в том, чтобы локализировать хору в каком-либо теле, чьим бы оно ни было, будь даже оно телом его матери, чем оно как раз и является для детской сексуальной онтологии, "вместилищем всего того, что является предметом желания, и в частности патернального пениса" (Klein:1969, с. 210). Мы увидим, как хора развертывается в и через тело матери-женщины, - но в процессе означивания" (Kristeva:1977, с. 57).

Кристева хотела избежать платоновского идеализма и материализовать хору в "эрогенном теле" сначала матери, потом ребенка с целью объяснить тот же самый лакановский процесс ста-  
  
[335]  
новления субъекта как процесс его "социализации", понимаемой как его стадиальная трансформация, мутация из сугубо биологического "реального" к "воображаемому" и, наконец, "символическому". Для Кристевой с самого начала ее деятельности было характерно повышенное внимание к самым начальным фазам этого процесса, что в конце концов привело ее к проблематике "детской сексуальности" и стремлению как можно более тщательно детализировать ступени ее возрастных изменений.  
Что же такое все-таки "хора"? Это, очевидно, самый поверхностный бессознательный уровень деятельности либидо, то "предпороговое состояние" перехода бессознательного в сознательное, которое пыталась уловить и зафиксировать Кристева. Тщетно было бы стараться найти у исследовательницы достаточно четкую систематику этого перехода: иррациональное всегда с трудом переводится на язык рациональности. Фактически, как это объясняется в "Революции поэтического языка", "хора" у Кристевой сливается с &&гено-текстом, да и с "семиотическим дис-позитивом". Заманчиво было бы, конечно, выстроить стройную иерархию: хора, гено-текст, семиотический диспозитив, фено-текст, - но мы не найдем четких дефиниций - все осталось (и не могло не остаться) на уровне весьма приблизительной и мало к чему обязывающей описательности, позволяющей делать довольно противоречивые выводы.  
ЦИТАТНОЕ МЫШЛЕНИЕ  
Франц. PENSEE DE CITATION, PENSEE CITATIONNELLE. Цитатное мышление - побочный результат общетеоретических представлений структурализма и раннего постструктурализма с их установкой на принцип &&интертекстуальности, в свою очередь оформившейся в философско-теоретическом плане как постулат &&смерти субъекта, а при анализе конкретного художественного произведения - как постулат &&смерти автора.  
Цитатное мышление возникло в результате критического осмысления широко распространившейся художественной практики, захватившей все виды искусства в последней трети XX века. Оно особенно характерно для писателей-постмодернистов. Б. Морриссет, определяя творчество А. Роб-Грийе, назвал постмодернистскую прозу "цитатной литературой". Но то же мы можем сказать и о принципах музыкальной композиции некоторых произведений Д. Шостаковича и А. Шнитке.  
Погруженность в культуру-вплоть до полного в ней растворения может здесь принимать самые различные, даже комические  
  
[336]  
формы. Например, французский писатель Жак Ривэ в 1979 г. выпустил роман-цитату "Барышни из А.", состоящий из 750 цитат, заимствованных у 408 авторов. Более серьезным примером той же тенденции может служить интервью, данное еще в 1969 г. "новым романистом" М. Бютором журналу "Арк": "Не существует индивидуального произведения. Произведение индивида представляет собой своего рода узелок, который образуется внутри культурной ткани и в лоно которой он чувствует себя не просто погруженным, но именно появившимся в нем (курсив автора - И. И.). Индивид по своему происхождению - всего лишь элемент этой культурной ткани. Точно так же и его произведение - это всегда коллективное произведение. Вот почему я интересуюсь проблемой цитации" (Butor:1969, с. 2). Это жизненное ощущение собственной интертекстуальности и составляет внутреннюю стилистику постмодернизма, который хаосом цитат стремится выразить свое ощущение, как пишет Хассан, "космического хаоса", где царит "процесс распада мира вещей" (Hassan:1971, с. 59).  
ШИЗОФРЕНИЧЕСКИЙ ДИСКУРС  
Франц. DISCOURS SCHIZOPHRENIQUE. Термин, введенный Ж. Делезом и Ф. Гваттари в 1972 г. (Deleuze, Guattari:1972). Исходя из концепции М. Фуко, противопоставлявшего господству &&культурного бессознательного деятельность "социально отверженных" (безумцев, больных, преступников, а также творческих людей: поэтов, писателей, художников), Делез и Гваттари выдвинули понятие "шизофрения" как основное освободительное и революционное начало личности в ее противостоянии "больной цивилизации" капиталистического общества. "Подлинный" художник, по их представлению, неизбежно "шизоидная личность", в своем неприятии общества он приобретает черты "социального извращенца" и обращается к шизофреническому дискурсу - к языку, ставящему под вопрос правомочность языка общепринятой логики и причинно-следственных связей, к языку абсурда и парадокса (например, произведения Л. Кэрролла и А. Арто) (также &&шизофренический язык).  
ШИЗОФРЕНИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
Франц. LANGUE SCHIZOPHRENIQUE. Концепция Ж. Делеза, принципиально им противопоставляемая "традиционно структуралистским" представлениям о поэтическом языке и детально разработанная на примерах творчества Льюиса Кэрролла, Арто, Клоссовского, Платона и др. в книге "Логика смысла" (Deleuze: 1969).  
  
[337]  
Разделяя (в соответствии со своей ориентацией на стоическую терминологию) "шизофренические слова" на "слова-страсти" и "слова-действия", Делез подчеркивает, что он стремится выявить подспудный смысл, возникающий где-то глубоко внутри, "далеко от поверхности. Это результат действия под-смысла, Untersinn, который должен отличаться от бессмысленности на поверхности. В обоих своих аспектах язык, цитируя Гельдерлина, является "знаком, лишенным смысла". Это по-прежнему знак, но знак, который сливается с действием или страстью тела. Вот почему недостаточно сказать, что шизофренический язык определяется неустанным и безумным соскальзыванием ряда означающего с ряда означаемого. Фактически вообще не остается никакого ряда, они оба исчезли" (Делез; Textual strategies:1980, с. 291).  
Этот свой тезис Делез повторяет неоднократно в различных вариантах, но общий смысл всегда остается одним и тем же: сломать, разрушить традиционную структуру знака, подвергнуть сомнению его способность репрезентировать обозначаемое им явление или предмет, доказать принципиальную недостоверность, ненадежность этой функции знака.  
В этом плане сам факт обращения Делеза к "бессмысленным" стихам Льюиса Кэрролла и абсурдистским экспериментам Антонена Арто весьма поучителен. Он истолковывает стихи Кэрролла в духе теории абсурда Арто, придавая им "шизофреническое изложение" и видя в них выражение самой сути литературы. Для него важно доказать "шизофренический характер" литературного языка, что, естественно, легче всего сделать как раз на подобном материале. Исследователь стремится наложить логику стоиков на творчество Кэрролла, чтобы подтвердить высказывание писателя, что "характер речи определяется чистой поверхностью" (Делез; там же, с. 283). "Во всех произведениях Кэрролла, - утверждает Делез, - читатель встретит:   
1) выходы из туннеля, предназначенные для того, чтобы обнаружить поверхности и нетелесные события, которые распространяются на этих поверхностях;  
2) сущностное родство этих событий языку;   
3) постоянную организацию двух поверхностных серий в дуальности "есть/говорить", "потреблять/предлагать" и "обозначать/выражать"; а также   
4) способ, посредством которого эти серии организуются вокруг парадоксального момента, иногда при помощи полого слова, иногда эзотерического или составного, чьи функции заключается в слиянии и дальнейшем разветвлении этих гетерогенных серий.  
  
[338]  
Например, "снарк" ("эзотерическое", по определению Делеза, слово, образованное контаминацией двух слов: "shark" - акула и "snake" - змея - И. И.) представляет собой разветвление двух серий: алиментарной ("снарк" - животного происхождения и, следовательно, принадлежит к классу потребляемых объектов) и лингвистической ("снарк" - это нетелесный смысл ...)" (Там же. с. 283-284).  
Если "снарк" представляет собой конъюнкцию и сосуществование двух серий разнородный утверждений, и на этом основании определяется как "эзотерическое" слово, то "составным" для французского исследователя является у Кэрролла такое слово, которое основано на отчетливо выявляемом "дизъюнктивном синтезе", что еще более усиливает его внутреннюю смысловую противоречивость. Например, frumious образовано из fuming + furious, при этом первое слово, помимо своего основного значения "дымящийся", "дающий пары, испарения", имеет еще добавочное значение "рассерженный", "разозленный"; а второе - "разъяренный", "взбешенный", "яростный", "неистовый".  
Уже эти примеры дают достаточное основание для сомнений, действительно ли Кэрролл придавал своим "змеякуле" и "дымящемуся от злости" или "яродымящему" столь глобальное значение образцов, характерных для поэтического языка как такового. Скорее всего, мы здесь имеем дело с типичным примером превращения чисто игрового принципа "детского языка" Кэрролла в теоретический принцип организации поэтического языка, как он мыслится Делезом.  
Если внимательно проанализировать общий ход рассуждений французского исследователя, то в нем сразу обнаруживается два не всегда удачно друг с другом логически стыкуемых основных постулата. Первый касается утверждения о "поверхностном" по отношению к предметам, или, как предпочитает выражаться Делез, к "телам", характере организации языка: "организация языка неотделима от поэтического открытия поверхности" (там же, с. 285). Второй - того, что "содержательным" планом языка является физиологический уровень человеческого бытия, воспринимаемый преимущественно во фрейдистских понятиях. Отсюда выводится и необходимость "дуальности", разграничения "телесного" и "нетелесного" уровней понимания проблемы:  
"Описанная организация языка должна быть названа поэтической, поскольку она отражает то, что делает язык возможным. Не следует удивляться открытию, что события делают возможным язык, хотя событие и не существует вне предложения, которое его  
  
[339]  
выражает, поскольку в качестве "выраженного" оно не смешивается с его выражением. Оно не существует до него и само по себе, но обладает специфической для себя "настоятельностью". "Сделать язык возможным" имеет весьма специфический смысл. Это означает необходимость "выделить" язык, предотвратить смешение звуков со звуковыми свойствами вещей, со звуковым фоном тел, с их действиями и страстями и с их так называемой "орально-анальной" детерминированностью. Язык делает возможным то, что отделяет звуки от тел, организует их в предложения и таким образом позволяет им приобрести функцию выражения. Без этой поверхности, которая отграничивает себя от глубинности тел, без этой линии, что отделяет тела от предложений, звуки были бы неотличимы от тел, превратились бы в простые физические свойства, ассоциирующиеся с ними, и предложения стали бы невозможными" (там же, с. 284-285). И далее: "величие языка состоит в том, что он говорит на поверхности, и, следовательно, схватывает чистое событие и комбинации событий, которые происходят на поверхности". Задачей же анализа становится вопрос об обнаружении "восхождения к поверхности, об открытии поверхностных сущностей и их игр со смыслом и бессмыслицей, с выражении этих игр в составных словах и о сопротивлении головокружению при виде глубинности тел и их алиментарного, ядовитого смешения" (там же. с. 285).  
В противоположность "обычному" языку, основанному на этой "нетелесной пограничной линии" между физическими телами и звуковыми словами, на природной дуальности языка (благодаря чему, собственно; по Делезу и возможно появления смысла), "шизоидный язык" функционирует по совершенно противоположному принципу: "в первичном порядке шизофрении не существует дуальности, кроме как дуальности действий и страстей тела; язык полностью погружен в зияющие глубины тела. Больше уже нет ничего, что могло бы предотвратить предложения от их коллапса в тела и смешивания их звуковых элементов с обонятельными, вкусовыми, пищеварительными и экскрементальными эффектами тел. Больше нет не только какого-либо смысла, но нет и грамматики или синтаксиса, даже каким-либо образом артикулированных слоговых, буквенных или фонетических элементов" (там же, г. 292).  
Самый наглядный пример полной реализации принципа шизоидного языка Делез видит в творчестве Антонена Арто, и отсюда столь высокая оценка этого писателя: "Мы не отдали бы и страницу Антонена Арто за всего Кэрролла; Арто является единст-  
  
[340]  
ценным человеком, который испытал абсолютную глубину в литературе, который открыл "витальное" тело и его поразительный язык... Он исследовал инфрасмысл, который сегодня все еще неизвестен. С другой стороны, Кэрролл остается мастером или обозревателем поверхностей, о которых мы думали, что знаем их так хорошо, что их не нужно исследовать. А ведь на этих поверхностях держится вся логика обыденного смысла" (там же. с. 294-295).  
ШОУ-ВЛАСТЬ  
Англ. SHOW POWER. Термин Ги Дебора, который в книге "Общество спектакля", впервые вышедшей еще в 1967 г. (Debord:1992), назвав современное общество "обществом спектакля", где истина, подлинность и реальность больше не существуют, а вместо них господствуют шоу-политика и шоу-правосудие.  
В 1967г. Дебор различал две формы "шоу-власти": концентрированную и диффузную. "Обе они,-писал он в "Комментариях к "Обществу спектакля", работе, вышедшей в конце 80-х годов, - витают над реальным обществом и как его цель, и как его ложь. Первая форма, благоприятствуя идеологии, концентрирующейся вокруг диктаторской личности, выполняет задачи тоталитарной контрреволюции, как фашистского, так и сталинского типа. Вторая, побуждая лица наемного труда пользоваться своей свободой выбора для потребления широкого массива предлагаемых услуг, представляет собой американизацию мира, процесс, который в некоторых отношениях пугал, но также и успешно соблазнял те страны, где было возможным поддерживать традиционные формы буржуазной демократии" (Debord:1992, с. 8).  
В 80-е годы возникла третья форма, являющаяся комбинацией первых двух и названная Дебором "интегрированным спектаклем". Россию и Германию Дебор считал показательными примерами первого типа, США - второго, а Францию и Италию - третьего. "Общество спектакля", столь характерное для идеологического климата 80-х годов, существует в условиях барочного калейдоскопа явлений жизни, превратившихся в сознании людей в чистую символику без какого-либо признака на содержательный акцент, в шоу-мир вездесущей рекламы товаров потребления и театральной рекламности политики. Это приводит к тому, что для подростков 80-х годов имя Рембо звучит как Рэмбо, а Маркс как название шоколадного батона. Дебор отмечает, что заветным желанием шоу-культуры является устранение исторического сознания: "С блестящим мастерством спектакль организует  
  
[341]  
неведение того, что должно случиться, и тут же после этого забвение того, что было тем не менее понято" (там же. с. 14). Как только спектакль перестает о чем-то говорить, то "этого как бы и не существует" (там же, с. 20).  
Как пишет Кармен Видаль, перенося культурологические идеи Дебора на политическую атмосферу минувшего десятилетия, "контраст между ревущими 20-ми годами и Черным понедельником Уолл-стрита 1929 г. показал миру в начале века, что экономика и политика стали просто спектаклем. В 80-х годах нам напомнили об этом безумной атмосферой фильмов вроде "Уолл-стрит" или игрой око за око (или скорее, танк за танк), типичной для холодной войны, сменившейся в начале 90-х священной войной в Персидском заливе. Столь сурово осуждаемая Берлинская стена, принесшая столько смертей, также оказалась одной видимостью, когда как по волшебству она внезапно рухнула и ее обломки превратились в предмет торговли! 80-е годы стали свидетелями краха тоталитарного режима в Восточной Европе и триумфа того, что Тоффлер назвал "третьей волной". Не только Америка, но и весь мир в конце концов превратился в один огромный Диснейленд" (Vidal:1993, с. 172).  
ЭДИПОВ КОМПЛЕКС, ЕГО КРИТИКА  
В книге Делеза и Гваттари "Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип" (Deleuze, Guattari:1972), более известной по своему подзаголовку как "Анти-Эдип", впервые в решительной манере было подвергнуто критике основополагающее понятие фрейдизма - Эдипов комплекс.  
Основной предмет исследования авторов "Анти-Эдипа" - современная культура капитализма, которая, хотя и изменяет и разрушает старые формы и модусы культуры, но тем не менее в экстремальных случаях прибегает к варварским и даже примитивным идеям и обычаям. И "Анти-Эдип" нельзя понять, не учитывая его антибуржуазного пафоса. Созданный на волне студенческого движения конца 60-х - начала 70-х гг., он очень живо и непосредственно передает накал страстей того времени.  
Традиционная фрейдистская схема плохо укладывалась в сложившуюся к 70-м гг. парадигму представлений о социальной природе языка, опосредующей индивидуальное "психополе" личности общественными по своему характеру конвенциями.  
В частности, одна из основных претензий Делеза и Гваттари к "традиционному" фрейдизму - ограниченность последнего семейными отношениями, вместо которых необходимо поставить  
  
[342]  
отношения социальные. С этим, собственно, связана и резкая критика Эдипова комплекса ("Несравненный инструмент стадности, Эдип является последней покорной и частной территорией европейского человека"; Делез, Гваттари:1990, с. 35), ставшего для авторов "Анти-Эдипа" олицетворением репрессивного духа буржуазных семейных отношений и символизирующего столь же репрессивную идеологию капитализма.  
Понятие эдипова комплекса была радикально пересмотрено, хотя и не отброшено вовсе, в учении Лакана. Вслед за Леви-Строссом Лакан рассматривал эдипов комплекс как поворотный пункт в гуманизации человечества, как переход от природного регистра жизни к культурному регистру с его различными формами символического культурно-торгового обмена и, следовательно, как переход к языку законов и организации, иными словами, как своеобразную "лингвистическую трансакцию".  
При всех своих неизбежно сексуальных обертонах и соответствующей терминологии, как подчеркивает А. Лемер, эдипов комплекс для Лакана - это прежде всего тот момент, когда ребенок "гуманизирует себя", начиная осознавать свое "Я" и его отличие от внешнего мира и других людей, прежде всего от матери и отца (Lemaire:1977,c. 92).  
Другой специфической чертой понимания Лаканом эдипова комплекса, в духе все той же лингвистической дебиологизации фрейдизма, является то обстоятельство, что он отказывается от его буквальной интерпретации. Если у Фрейда эдипов отец выступает в роли реального, биологического отца, то у Лакана он замещается своим символом - "именем отца", т. е. опять же ученый стремится вывести его за пределы фрейдовского психосексуализма. Таким образом, он переводит проблему в область языка, подчеркивая при этом, что символ имени отца приобретает значение закона, поскольку при усвоении имени, т. е. фамилии отца у ребенка тем самым кончается период неуверенности в личности своего отца.  
Важно отметить, что Лакан концептуализирует эдипов комплекс как лингвистическую трансакцию, утверждая, что табу, накладываемое на инцест, может быть закреплено и соответственно выражено только лишь через лингвистические категории "отец" и "мать". Отсюда и то значение, которое у него приобретает "патернальное означающее", обозначаемое им как "имя-отца" и наделяемое им сверхважным значением не только для становления человека как субъекта, но и как главного организующего принципа символического порядка.  
  
[343]  
ЭКСПЛИЦИТНЫЙ АВТОР, ФИКТИВНЫЙ АВТОР  
Франц. AUTEUR EXPLICITE, AUTEUR FICTIE, англ. EXPLICIT AUTHOR, FICTIVE AUTHOR, нем. EXPLIZ1TER AUTOR, FIKTIVER AUTOR, FIGUR IM TEXT -- "фигура в тексте". Рассказчик, принадлежащий миру художественного вымысла и ведущий повествование от своего лица, т. е. "фиктивный автор" всего ли произведения или только его части, выступающий в качестве персонажа этого романного мира. Например: Цейтблом из "Доктора Фаустуса" Т.Манна; Рудый Панько из "Вечеров на хуторе близ Диканьки" Гоголя; фиктивные нарраторы "Героя нашего времени" Лермонтова: безымянный повествователь, выступающий от имени автора романа, Максим Максимыч, сам Печорин - автор своих дневников; Марлоу в нескольких романах Конрада; Шахразада в "Тысяче и одной ночи".  
  
ЭКСПЛИЦИТНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ  
Франц. LECTEUR EXPLIC1TE, англ. EXPLICIT READER.   
Реципиент, выступающий в виде персонажа, например, калиф в "Тысяче и одной ночи", слушающий сказки Шахразады, или эксплицитный читатель, зафиксированный в тексте в виде прямого обращения &&эксплицитного автора к своему читателю, - прием, наиболее часто встречающийся в просветительской литературе XVIII в. (например, постоянные обращения к читателю в романе Филдинга "Том Джонс"). Специфическим случаем сознательного обыгрывания писателем приема эксплицитного читателя может служить роман Чернышевского "Что делать?", где в самом тексте произведения выведен спор "автора" и "проницательного читателя" с его установками любителя "традиционной беллетристики", заявляющего о своем "знании" шаблонизированных канонов повествования. Здесь эксплицитный читатель выступает в функции "несостоятельного читателя", являющегося объектом иронии повествовательной стратегии текста, направленной на разрушение инерционной системы традиционного восприятия, чтобы переключить внимание &&имплицитного читателя на более важные, с точки зрения автора, проблемы, чем вопросы чисто литературного характера.  
ЭПИСТЕМА  
Франц. EPISTEME. Одно из главных понятий в системе интерпретации истории как ряда "прерывностей", выдвинутое М. Фуко в середине 60-х гг. Оно явилось результатом еще структуралистских представлений ученого, в соответствии с которыми он, как и  
  
[344]  
многие французские структуралисты 60-х гг., считал, что существует некий глобальный принцип организации всех проявлений человеческой жизни, некая "структура прежде всех других структур", по законам которой образуются, "конституируются" и функционируют все остальные структуры. В духе научных представлений той эпохи этой "доминантной структуре" приписывался языковой характер, и понималась она по аналогии с языком.  
Характеризуя цели своей работы того времени (т. е. прежде всего подводя итоги сделанного им в "Словах и вещах"), Фуко говорил в том же 1966 г. после выхода этой книги, одной из самых популярных его книг: "Мы мыслили внутри анонимной и ограничивающей системы мышления, системы присущего ей языка и эпохи. Эта система и этот язык имеют свои собственные законы трансформации. Выявление этого мышления, предшествующего всякому мышлению, этой системы прежде всех систем, и является задачей сегодняшней философии" (Цит. по: Cavallari:1985. с. 19).  
Исходя из концепции языкового характера мышления и сводя деятельность людей к "дискурсивным практикам", Фуко постулирует для каждой конкретной исторической эпохи существование специфической "эпистемы" - "проблемного поля" достигнутого к данному времени уровня "культурного знания", образующегося из "дискурсов" различных научных дисциплин. При всей разнородности этих "дискурсов", обусловленной специфическими задачами каждой научной дисциплины как особой формы познания, в своей совокупности они образуют более или менее единую систему знаний - "эпистему", реализующуюся в речевой практике современников как строго определенный языковой код - свод предписаний и запретов: "В каждом обществе порождение дискурса одновременно контролируется, подвергается отбору, организуется и ограничивается определенным набором процедур" (Fouault:1971a, с. 216). Эта языковая норма якобы бессознательно предопределяет языковое поведение, а, следовательно, и мышление отдельных индивидуумов.  
Таким образом, характерной особенностью понимания "эпистемы" у Фуко является то, что она у него выступает как исторически конкретное "познавательное поле" научного свойства, как уровень научных представлений своего времени. Насколько можно судить по всему контексту работ французского ученого, он выделял не менее пяти подобного рода "познавательных полей": античное, средневековое, возрожденческое, просветительское и современное. Первые два не получили у него эксплицитного описания и развернутых характеристик, по-  
  
[345]  
этому фактически, и это касается в первую очередь "Слов и вещей", речь у него идет о трех четко друг другу противопоставленных "эпистемах": Возрождение (XV-XVI вв.), классический рационализм (XVII-XVIII вв.) и современность (с начала XIX в.). Как пишет Автономова, эти три эпистемы кардинальным образом отличаются друг от друга: "В ренессансной эпистеме слова и вещи сопринадлежны по сходству; в классическую эпоху они соизмеряются друг с другом посредством мышления - путем репрезентации, в пространстве представления; начиная с XIX в. слова и вещи связываются друг с другом еще более сложной опосредованной связью - такими мерками, как труд, жизнь, язык, которые функционируют уже не в пространстве представления, но во времени, в истории" (Автономова: 1977, с. 58).  
С эпистемой связана еще одна проблема общеметодологического значения. При всех своих функциональных явно структуралистских характеристиках она, по сравнению с другими известными к тому времени структурными образованиями, имела несколько странный облик. С самого начала она носила "децентрированный характер", т. е. была лишена четко определяемого центра и создавалась по принципу самонастройки и саморегулирования. В ней изначально был заложен момент принципиальной неясности, ибо она исключала вопрос, откуда исходят те предписания и тот диктат культурно-языковых норм, которые предопределяли специфику каждой конкретно-исторической эпистемы. Это объясняется тем, что эпистема образуется из локальных, сугубо ограниченных сфер своего первоначального применения в частно-научных дискурсивных практиках: "Дискурсивные практики характеризуются ограничением поля объектов, определяемых легитимностью перспективы для агента знания и фиксацией норм для выработки концепций и теорий. Следовательно, каждая дискурсивная практика подразумевает взаимодействие предписаний, которые устанавливают ее правила исключения и выбора" (Foucault:1977, с. 199).  
Каждая вновь образующаяся научная дисциплина как бы заново открывает для себя объект своего исследования (фактически, по представлениям Фуко, его "создает") или, как пишет Леqч, "очерчивает поле объектов, определяет легитимные перспективы и фиксирует нормы для порождения своих концептуальных элементов" (Leitch:1983, с. 146). Тот же Лейч отмечает: "изображая эпистему не как сумму знаний или унифицированный способ мышления, а как пространство отклонений, дистанцирования и рассеивания, Фуко помещает свою всеобщую модель культуры среди ак-  
  
[346]  
тивной игры различий" (там же, с. 153). Причем сама эта "игра различий" редуцирует "отличительную" способность традиционного различия, превращая его на деле в незначительные отклонения, лишая или ослабляя его функцию содержательного маркирования отличительных признаков. Обозревая работы Ж. Делеза "Различие и повтор" (1968, совместно с Гваттари) и "Логика смысла" (1969), Фуко писал: "Высвобождение различия требует мысли без противоречий, без диалектики, без отрицания; мысли, которая приемлет отклонение; мысли утверждающей, инструментом которой служит дизъюнкция; мысли множества - номадической рассеянной множественности, не ограниченной и не скованной ограничениями подобия; мысли, которая не приспособляется к какой-либо педагогической модели (например, для фабрикации готовых ответов), атакует неразрешимые проблемы..." (Foucault:1977, с. 185).  
Сам Фуко, кроме "Слов и вещей", практически нигде не употреблял понятия "эпистема", что не помешало ему получить исключительную популярность среди самых широких кругов литературоведов, философов, социологов, эстетиков, культурологов. Вырвавшись из замкнутой системы Фуко, "эпистема" у разных интерпретаторов обрела различные толкования, однако сохранился основной ее смысл, так полонивший воображение современников:  
"эпистема" соответствует константному характеру некоего специфического языкового мышления, всюду проникающей дискурсивности, которая, - и это самое важное, - неосознаваемым для человека образом существенно предопределяет нормы его деятельности, сам факт специфического понимания феноменов окружающего мира, оптику его зрения и восприятия действительности.  
ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКАЯ НЕУВЕРЕННОСТЬ  
Англ. EPISTEMOLOGICAL UNCERTAINTY. Наиболее характерная мировоззренческая категория постмодернистского сознания. В работах теоретиков &&постмодернизма ее возникновение связывается с кризисом веры во все ранее существовавшие ценности (так называемый "кризис авторитетов"), хотя на первое место в их аргументации, как правило, выходит "крах" научного детерминизма как основного принципа, на фундаменте которого естественные науки создавали картину мира, где безоговорочно царила идея всеобщей причинной материальной обусловленности природных, общественных и психических явлений. С отказом от принципа детерминизма связана и постоянная критика теоретиками постмодернизма и постструктурализма традиций западноевропейского рационализ-  
  
[347]  
ма. В этом отношении они является продолжателями той "разоблачительной" критики всех феноменов общественного сознания как сознания буржуазного, которая была начата теоретиками Франкфуртской школы (Т. В. Адорно, М. Хоркхаймер и В. Беньямин) и стремилась выявить сущностный, хотя и неявный иррационализм претендующих на безусловную рациональность философских построений и доказательств здравого смысла, лежащих в основе "легитимации" - самооправдания западной культуры последних столетий.  
Культурологический (и художественно-литературный) аспект этой критики был осуществлен в трудах М. Фуко и Ж. Дерриды. Так, например, основная цель исследований Фуко - выявление "исторического бессознательного" различных эпох начиная с Возрождения и по XX в. включительно. Своего апогея этот дух познавательного скептицизма достиг у Дерриды и проявился в критике традиционных семиотических концепций, доказывая ненадежность любого способа знакового обозначения. С точки зрения французского ученого, все постулируемые наукой "законы и правила" существования "мира вещей" на самом деле якобы отражают всего лишь желание человека во всем увидеть некую "Истину", в действительности же это не что иное, как "Трансцендентальное Означаемое" - порождение "западной логоцентрической традиции", стремящейся но всем найти порядок и смысл, во всем отыскать первопричину (или, как выражается философ, навязать смысл и упорядоченность всему, на что направлена мысль человека).  
В частности, вся восходящая к гуманистам традиция работы с текстом выглядит в глазах Дерриды как порочная практика насильственного "овладения" текстом, рассмотрения его как некоторой замкнутой в себе ценности, - практика, вызванная ностальгией по утерянным первоисточникам и жаждой обретения истинного смысла. Понять текст для них означало "овладеть" им, "присвоить" его, подчинив его смысловым стереотипам, господствовавшим в их сознании. В каждом анализируемом тексте Деррида ищет "неопределенности", места "провала" или "слабости аргументации", где текст начинает противоречить сам себе. Собственно исследованием механизма "информационных помех", "блокирования процесса понимания" и занята деконструктивистская критика, заложившая основы аналитической практики, подхваченной затем постмодернистами. Причем на первый план здесь выступает не столько специфика понимания читаемых текстов, сколько природа человеческого непонимания как такового: вы-  
  
[348]  
явить и продемонстрировать "неизбежность" ошибки в принципе любого понимания, в том числе и того, которое предлагает сам критик, - сверхзадача подобного анализа.  
Для характеристики познавательного скептицизма постмодернистского сознания, явившегося в свою очередь следствием "затянувшегося эпистемологического кризиса", английский литературовед К. Брук-Роуз применяет метафору "мертвая рука", имея в виду юридический термин, означающий владение недвижимостью без права передачи по наследству. С ее точки зрения, в результате широко распространенного скепсиса относительно познавательных возможностей человека для современного понимания оказался недоступен исторический характер сознания, обусловленный как социально-политическим состоянием общества, так и исторически сложившимися представлениями: "все наши представления о реальности оказались производными от наших же многочисленных систем репрезентации" (Brooke-Rose:1986, с. I87). Иными словами, постмодернистская мысль пришла к заключению, что все, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как лишь представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает наблюдатель, и смена ее ведет к кардинальному изменению самого представления. Т. о., восприятие человека объявляется обреченным на "мультиперспективизм", на постоянно и калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительности, в своем мелькании не дающих возможности познать ее сущность - ее закономерности и основные признаки.  
Отказ от историзма и детерминизма - самые характерные признаки "постмодернистской эпистемы". Для таких ее теоретиков, как Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Лакан, Ж. Делез, Р. Барт, при всем различии позиций, иногда весьма существенном, характерно общее представление о мире как о хаосе, бессмысленном и непознаваемом, - как о "децентрированном мире", по отношению к которому люди испытывают, по определению голландского критика X. Бертенса, "радикальное эпистемологическое и онтологическое сомнение" (Berlens:1986, с. 28).  
В подчеркнутом педалировании "антиавторитарности" состоит суть полемических высказываний многих теоретиков постмодернизма, выражающих его нигилистический пафос. В этом собственно и заключается, по И. Хассану, главное отличие постмодернизма от модернизма: "В то время, как модернизм - за исключением дадаизма и сюрреализма - создавал свои собственные формы художественного авторитета именно потому, что центра больше нет (имеется в виду любой структурный принцип концептуальной  
  
[349]  
организации мира - бог, логос, физические законы - все то, что обосновывало представление об упорядоченности мироздания. - И. И.), постмодернизм развивался в сторону художественной анархии - в соответствии с глубинным процессом распада мира вещей - или поп-искусства" (Hassan:1975, с. 59). Если модернисты пытались как-то защитить себя от угрозы космического хаоса в условиях абсолютной ненадежности любого "центра", то постмодернисты приняли хаос как факт и практически живут, проникшись к нему определенным "чувством интимности". Подтверждение своей убежденности Хассан видит в современных научных релятивистских представлениях, например, в "принципе неопределенности" В. Гейзенберга из области физики и доказательстве неполноты (или неразрешимости) "всех логических систем" К. Геделя. Речь идет о так называемом "соотношении неопределенностей" Гейзенберга, выражающего специфическую связь в квантовой механике между импульсом и координатой микрообъектов, обусловленную их корпускулярно-волновой природой, и об известной теореме Геделя о неразрешимости, т. е. о невозможности доказать непротиворечивость формальной системы средствами самой системы, в которой обязательно найдутся "неразрешимые предложения", недоказуемые и одновременно неопровержимые в рамках данной системы.  
ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЙ РАЗРЫВ  
Франц. RUPTURE EPISTEMOLOGIQUE. Категория, характеризующая специфически постмодернистское понимание историзма, обязанная своим происхождением общему духу антиисторизма, столь характерному для западного гуманитарного сознания середины и второй половины XX века. Самым авторитетным ее обоснованием явилась концепция истории М. Фуко. Именно он выступил с последовательной критикой традиционного понятия истории, о сознательном неприятии которого ученый неоднократно заявлял. Фуко фактически создал специфическую и весьма влиятельную концепцию историзма, акцентирующего не эволюционность поступательного прогресса человеческой мысли, не ее преемственность и связь со своими предшествующими этапами развития, а скачкообразный, кумулятивный характер ее изменений, когда количественное нарастание новых научно-мировоззренческих представлений и понятий приводит к столь радикальной трансформации всей системы взглядов, что порождает стену непонимания и отчуждения между людьми разных конкретно-исторических эпох, образуя "эпистемологический разрыв" в едином потоке исторического  
  
[350]  
времени. Иначе говоря, это "постструктуралистский историзм", главной задачей которого было доказать своеобразие и уникальность человеческого знания в каждый отдельно взятый исторический период, да к тому же еще в замкнутом контексте западноевропейской цивилизации (также &&дискретность истории).  
Таким образом, одно из ключевых понятий Фуко в его интерпретации истории - это восприятие ее как "дисконтинуитета", восприятие постоянно в ней совершаемого и наблюдаемого разрыва непрерывности, который осознается и констатируется наблюдателем как отсутствие закономерности. В результате история выступает у Фуко как сфера действия бессознательного, или, учитывая ее дискурсивный характер, как бессознательный интертекст.  
Ю. Кристева считается самым авторитетным среди постструктуралистов пропагандистом идеи "разрыва", "перелома" (rupture), якобы имевшего место на рубеже XIX-XX вв. в преемственности осененных авторитетом истории и традиций эстетических, моральных, социальных и прочих ценностей; разрыва, с социально-экономической точки зрения объясняемого постструктуралистами (в духе положений Франкфуртской школы социальной философии) как результат перехода западного общества от буржуазного состояния к "постбуржуазному", т. е. к постиндустриальному.  
Подхватывая идею Бахтина о полифоническом романе, Кристева в своей работе "Текст романа" (Krisleva:1970) выстраивает генеалогию модернистского искусства XX века: "Роман, который включает карнавальную структуру, называется ПОЛИФОНИЧЕСКИМ романом. Среди примеров, приведенных Бахтиным, можно назвать Рабле, Свифта, Достоевского. Мы можем сюда добавить весь "современный" роман XX столетия (Джойс, Пруст, Кафка), уточнив, что современный полифонический роман, имеющий по отношению к монологизму статус, аналогичный статусу диалогического романа предшествующих эпох, четко отличается от этого последнего. Разрыв произошел в конце XIX века таким образом, что диалог у Рабле, Свифта или Достоевского остается на репрезентативном, фиктивном уровне, тогда как полифонический роман нашего века делается "неудобочитаемым" (Джойс) и реализуется внутри языка (Пруст, Кафка). Именно начиная с этого момента (с этого разрыва, который носит не только литературный характер, но и социальный, политический и философский) встает как таковая проблема интертекстуальности. Сама теория Бахтина (так же как и теория соссюровских "анаграмм") возникла исторически из этого разрыва. Бахтин смог  
  
[351]  
открыть текстуальный диалогизм в письме Маяковского, Хлебникова, Белого... раньше, чем выявить его в истории литературы как принцип всякой подрывной деятельности и всякой контестативной текстуальной продуктивности" (Kristeva:1970, с. 92-93).  
Здесь сразу бросается в глаза весь набор постструктуралистских представлений в его телькелевском варианте: и понимание литературы как "революционной практики", как подрывной деятельности, направленной против идеологических институтов, против идеологического оправдания общественных институтов; и принцип "разрыва" культурной преемственности; и вытекающая отсюда необходимость "текстуального диалогизма" как постоянного, снова и снова возникающего, "вечного" спора-контестации художников слова с предшествующей культурной (и, разумеется, идеологической) традицией; и, наконец, теоретическое оправдание модернизма как "законного" и наиболее последовательного выразителя этой "революционной практики" литературы.  
У йельцев (де Ман, Хиллис Миллер) познавательный релятивизм закономерно приводил их к историческому нигилизму вообще и, в частности, к мысли о невозможности истории литературы как таковой, в чем откровенно признавался Хиллис Миллер (Мiller:1985, с. XXI). Бремя истории, как остроумно заметил Лейч, оказалось для них неподъемным (Leitch: 1988, с. 299).  
В предисловии к "Риторике романтизма" (1984) де Ман отмечал, что практика его анализа как скрупулезного прочтения текста постоянно нарушает континуум преемственности историко-литературных традиций, а свою статью в "Йельском манифесте" он заключает типично деконструктивистской сентенцией:  
"Ничто, ни поступок, слово, мысль или текст, никогда не находится в какой-либо, позитивной или негативной, связи с тем, что ему предшествует, следует за ним или вообще где-либо существует, а лишь только как случайное событие, сила воздействия которого, как и сила смерти, обязана лишь случайности его проявления" (De Мап:1984, с. 69).  
ЭСТЕЗИС  
Англ. AESTHESIS, франц. ESTHESIS (от греч. - ощущение, чувство). Термин, веденный М. Маффесоли для описания специфического предсознательного миро- и самоощущения, обязанного своим происхождением практике жизнеповедения хиппи, художественному андеграунду и прочим философско-религиозным маргинальным сообществам.  
  
[352]  
В "коллективной чувственности" малых групп, или, как теперь их принято обозначать с легкой руки Делеза, "племен", социальность, по Маффесоли, противостоит обществу в его традиционном понимании; это социальность множества маргинальных сообществ, порождающая дух эмоциональной сопричастности и обладающая особой аурой, аурой эстетического восприятия, где разум, рациональная рефлексия замещаются эмоциональной реакцией. Все это и создает, пишет Маффесоли, "этику эстетики":  
"Возможно, один из самых обещающих ключей ко всему тому, что объединяется понятием "постмодерн" - это просто способ выявления связи между этикой и эстетикой" (Maffesoli:1989, с. 103). Этот "эстезис", понимаемый в данном случае как постоянный процесс эстетизации всех жизненных явлений в коллективном сознании племени, зависит, подчеркивает исследователь, от союза микрокосмоса и макрокосмоса. Постмодернистское сознание 80-х годов, заключает Маффесоли, отвергло традиционную бинарную логику, логику господства, инструментализм, принцип строгой организованности и иерархической упорядоченности социальных структур (все, что является характеристиками типичной социальной организации) и вместо этого предложило "развитие органической солидарности в символическом измерении (коммуникацию), "нонлогики" (в духе идей В. Парето), озабоченность настоящим" (там же, с. 103). Именно эстетическая форма существования постмодернистского сознания и приводит, по Маффесоли, к возникновению групповой, а не индивидуальной "этики, эмпатики и проксении" (право взаимного гостеприимства), что в принципе и должно обеспечивать существование "органического компромисса" между людьми. В то же время эстетизированное восприятие, эстетическое сознание приводят к тому, что после долгого периода господства рационализма с его "расколдовыванием мира", о чем в свое время писал Макс Вебер, приходит, по утверждению Маффесоли, "заколдовывание мира" в сознании людей конца XX в.  
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРАВДОПОДОБИЕ &&ДОКСА   
ЭХОКАМЕРА &&ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ   
ЯЗЫК, РЕЧЬ, РЕЧЕВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
Франц. LANGUE, PAROLE, LANGAGE. Понятия, введенные  
Ф. Соссюром, которые были положены в основу различных направлений структурной лингвистики.  
  
[353]  
Речевая деятельность (langage) - совокупность знаков, включающая два аспекта: кодифицированный язык (langue) как систему правил и речь (parole), представляющую собой индивидуальную вариацию речевой деятельности как средство общения, реализуемую на основе кода.  
ЯЗЫКОВОЕ СОЗНАНИЕ  
Франц. CONSCIENCE LINGUISTIQUE, англ. LINGUISTIC CONSCIOUSNESS. В пределах структурной лингвистики постулат о тождестве языкового оформления сознания с самим сознанием стал общим местом уже в 1950-х гг., если не раньше. Разумеется, можно много спорить о том, насколько человек как личность адекватен своему сознанию - как свидетельствуют современные философы, психологи, лингвисты, культурологи и литературоведы, скорее всего нет. Но никто до сих пор не привел серьезных доказательств в опровержение тезиса, что наиболее доступным и информационно насыщенным способом постижения сознания другого человека является информация, которую носитель исследуемого сознания передал при помощи самого распространенного и древнего средства коммуникации - обыкновенного языка. Как заметил психолог Дж. Марсия, "если хотите что-нибудь узнать о человеке, спросите его. Может быть, он вам что-нибудь и расскажет" (Marcia:1987, с. 54). Иными словами, снова и снова возникает вопрос, терзающий теоретическое сознание XX века: действительно ли верен тезис "loquor ergo sum" - "говорю, значит, существую"?  
Дальнейшей ступенью в развитии концепции языкового сознания было отождествление его уже не с устной речью, а с письменным текстом как якобы единственным возможным средством его фиксации более или менее достоверным способом. Рассматривая мир исключительно через призму сознания, как феномен письменной культуры, как порождение Гутенберговой цивилизации, постструктуралисты уподобляют самосознание личности некой сумме текстов в той массе текстов различного характера, которая, по их мнению, и составляет мир культуры. Поскольку, как не устает повторять основной теоретик постструктурализма Ж. Деррида, "ничего не существует вне текста" (Derrida: 1976, с. 158), то и любой индивид в таком случае неизбежно находится "внутри текста", т. е. в рамках определенного исторического сознания, насколько оно нам доступно в имеющихся текстах. Весь мир в конечном счете воспринимается Дерридой как бесконечный, безграничный текст, как "космическая библиотека", по определению  
  
[354]  
Винсента Лейча, или как "словарь" и "энциклопедия", по характеристике Умберто Эко.  
Специфика новейшей, постмодернистской трактовки языкового сознания состоит уже не столько в его текстуализации, сколько в его нарративизации, т. е. в способности человека описать себя и свой жизненный опыт в виде связного повествования, выстроенного по законам жанровой организации художественного текста. Таким образом, здесь выявляются две тесно связанные друг с другом проблемы: языкового характера личности и повествовательного модуса человеческой жизни как специфической для человеческого сознания модели оформления жизненного опыта. В данном случае эта специфичность, отстаиваемая теоретиками лингвистики, литературоведения, социологии, истории, психологии и т. д., в ходе своего обоснования приобретает все черты роковой неизбежности, наглухо замуровывающей человека в неприступном склепе словесной повествовательности наподобие гробницы пророка Мухаммеда, вынужденного вечно парить без точки опоры в тесных пределах своего узилища без права переписки с внешним миром.  
Существенную роль в теоретическом обосновании текстуализации сознания и сыграл Жак Лакан, выдвинувший идею текстуализации бессознательного, которое традиционно связывалось прежде всего со сновидением. Это было очень важным моментом в оформлении нового представления о сознании человека, поскольку к тому времени уже было ясно, что своим рационально аргументированным дискурсивным полем оно не исчерпывается. Поэтому и получил такое распространение тезис Лакана, подхваченный затем постструктуралистами и постмодернистами, что сновидение структурировано как текст, более того, "сон уже есть текст".  
"Сновидение подобно игре в шарады, в которой зрителям предполагается догадаться о значении слова или выражения на основе разыгрываемой немой сцены. То, что этот сон не всегда использует речь, не имеет значения, поскольку бессознательное является всего лишь одним из нескольких элементов репрезентации. Именно тот факт, что и игра, и сон действуют в условиях таксемического материала для репрезентации таких логических способов артикуляции, как каузальность, противоречие, гипотеза и т. д., и доказывает, что они являются скорее формой письма, нежели пантомимы" (Lacan:1977, с. 161).  
Сама субъективность как таковая, с точки зрения Лакана, полностью реляционна, т. е. исходит исключительно из практики  
  
[355]  
взаимоотношений субъектов (или, в интериоризированном состоянии, из практики соотношения представления о себе и других) и выявляется в результате действия принципа различия, посредством оппозиции "другого" по отношению ко "мне". Фактически субъективность здесь характеризуется как действие означающей системы, существующей до индивида и определяющей его культурную идентичность. Таким образом, субъект полагается лишь лингвистически, само его порождение и существование предопределяется и поддерживается речью, дискурсом. Иными словами, вне языка быть человека не может.  
Языковое сознание в современной постструктуралистской интерпретации понимается как принципиально нестабильное, динамически подвижное образование, способное существенно видоизменяться в зависимости от того языкового материала, с которым оно сталкивается и который в той или иной мере обязательно принимает участие в его конституировании. Иными словами, каждый текст (при общей текстуализации мира текстом может быть и новая жизненная ситуация, прочитывая которую, индивид может счесть для себя необходимым сменить форму ролевого поведения, чтобы вписаться в другие условия - нормы существования) предлагает воспринимающему сознанию определенную речевую позицию, тем или иным образом конституирующую его воображаемую связность и целостность.  
Именно из этого исходил Истхоуп, предлагая свое объяснение отличия модернистского романа от реалистического: "Роман по мере того, как он выстраивает нечто связно воспроизведенное - характер, рассказ или "то, что происходит", - обеспечивает позицию для говорящего субъекта (теперь уже читателя) как субъекта высказывания; по мере того, как он участвует в процессе конструирования - через язык, стилистические эффекты с целью создать ощущение характера, через повествование, - он порождает читателя как субъекта акта высказывания. Решающим является тот факт, что в классическом реалистическом романе, где высказывание выдвигается на первый план за счет акта высказывания, читателю предлагается позиция субъекта высказывания, в то время как позиция субъекта акта высказывания отвергается. Модернистский же текст, нацеленный на демонстрацию процесса своего собственного акта высказывания, разрушает стабильность читателя как субъекта высказывания-результата" (Easthope:1988, с. 137).  
  
[356]  
  
БИБЛИОГРАФИЯ  
Автономова: 1977 - Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. - М., 1977.  
Автономова: 1980 - Автономова Н. С. Рассудок, разум, рациональность. - М., 1980.  
Автономова: 1991 - Автономова Н. С. Археология знания; Фуко. // Современная западная философия: Словарь. - М., 1991.  
Андреев: 1986 - Андреев Л. Г. Французская литература и "конец века". // Вопр. лит. - М.. 1986.- № 6. - С. 81-101.  
Барт: 1996- Барт Р. Мифологии. М., 1996.  
Барт:1989- Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М., 1989.  
Барт: 1994- Барт Р. S/Z. - М., 1994.  
Бахтин: 197 5 - Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном худ. творчестве. // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975.  
Бахтин: 1979 Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. - М.,1979.  
Бахтин: 1979а - Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. - 4-е изд. - М., 1979.  
Бенвенист:1974- Бенвенист Э. Общая лингвистика. - М., 1974.  
Воннегут: 1975 - Воннегут К. Завтрак для чемпионов. // Иностр. лит-ра. - М., 1975. № 2,  
Гайденко:1963 - Гайденко П.П. Экзистенциализм и проблема культуры. - М., 1963.  
Гараджа: 1989 - Гараджа А. В. Критика метафизики в неоструктурализме (по работам Ж. Дерриды 80-х годов). - М., 1989.  
Гараджа: 1991 - Гараджа А. Ж, Бодрийар. // Современная западная философия: Словарь.- М., 1991 .- С. 44-45.  
Греймас. Курте: 1983 - Греймас А.-Ж., Курте Ж. Семиотика: Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. - М., 1983. - С. 483-550.  
Гульельми:1986 - Гульельми А. Группа 63. // Называть вещи своими именами. - М., 1986.  
Делез, Гваттари: / 990-Делез Ж.. Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип. - М., 1990.  
Делез: 1998- Делез Ж. Фуко. - М.. 1998.  
Деррида:1992 - Деррида Ж. Письмо к японскому другу. // Вопр. философии. - М.. 1992. - №4.- С. 53-57.  
Деррида: 1993 - Жак Деррида в Москве. - М., 1993.  
Зарубежная эстетика: 1987 - Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв. / Сост.. общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. - М., 1987.  
Ильин: 1983 - Ильин И. П. Теория знака Ж. Дерриды и ее воздействие на современную критику США и Западной Европы. // Семиотика. Коммуникация. Стиль. - М.. 1983.  
Ильин:1984а - Ильин И. П. Постструктурализм и диалог культур. - М., 1989.  
Ильин: 1984b - Ильин И.П. Проблемы "новой критики": История эволюции и совр. состояние. // Заруб. литературоведение 70-х гг.: Направления, тенденции, проблемы. - М., 1984. - С. 119-155.  
Ильин: 1985 - Ильин И.П. Между структурой и читателем: Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы. // Теории, школы, концепции. - М. 1985.  
Ильин: 1987 - Ильин И.П. Совр. концепции компаративистики и сравнит, изучения литератур. - М.. 1987.  
Ильин:1988- Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. - М.. 1988.  
Ильин: 1989а - Ильин И. П. Восточный интуитивизм и западный иррационализм: "Поэтическое мышление" как доминантная модель "постмодернистского сознания". // Восток - Запад: Лит. взаимосвязи в заруб, исследованиях. - М., 1989. - С. 170-190.  
Ильин: 1989b - Ильин И. П. Проблема речевой коммуникации в современном романе. // Проблемы эффективности реч. коммуникации. -М.,1989.  
Ильин: 1989с - Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты. // Проблемы современной стилистики. - М.. 1989. -С. 186-207.  
Ильин: 1990a - Ильин И. П. "Постмодернизм": Проблема соотношения творч. методов в совр. романе Запада. // Современный роман: Опыт исследования. - М., 1990.  
  
[357]  
Ильин:1990b - Ильин И. П. Массовая коммуникация и постмодернизм. // Речевое воздействие в сфере масс. коммуникации. - М., 1990. - С. 80-96.  
Ильин: 1990с - Ильин И. П. Проблема личности в литературе постмодернизма: Теоретич. аспекты. // Концепция человека в совр. литературе. 1980-е годы. - М" 1990.  
Ильин: 1991 - Ильин И.П. Малколм Брэдбери: критик, писатель, пародист. // Диапазон. - М..1991.- № 3.-С.16-20.  
Ильин: 1992 - Ильин И.П. Английский постструктурализм и традиция социального историзма. // Диапазон. - М.. 1992. - № 1. - С 32-38.  
Ильин: 1996 - Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М..1996.  
Ильин:1998- Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. - М., 1998.  
Исаев:1992 - Как всегда об авангарде: Антология франц. театр, авангарда. - М., 1992.  
История греческой литературы: 1960- История греческой литературы. - М.. 1960. Т. 3.  
Косиков:1986 - Косиков Г. К. Комментарии. // Называть вещи своими именами. - М., 1986. - С. 517-540.  
Косиков:1987- Косиков Г. К. Зарубежное литературоведение и теор. проблемы науки о литературе. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв. - М., 1987.  
Косиков:1989 - Косиков Г. К. Ролан Барт - семиолог, литературовед. // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М., 1989. - С. 3-45.  
Косиков: 1998- Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму.- М.. 1998.  
Лакан:1997 - Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда. - М., 1997.  
Лапланш, Понталис:1996 Лапланш Ж.. Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. - М., 1996.  
Левин:1974 - Левин А. Е. Принципы семиологического анализа. // Вопросы философии. - М., 1974. - №9.  
Лосев: 1971 - Лосев А. Ф. Комментарии. // Платон. Сочинения. - М., 1971. - ТЗ/1/.  
Лотман: 1970 - Лотман Ю. М. Структура худож. текста. - М., 1970.  
Мон: 1993 - Мон Ф. Тексты и коллажи. - М., 1993.  
Называть вещи:1986 - Называть веши своими именами: Прогр. выступления мастеров западноевроп. лиг. XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Андреева Л. Г. - М.. 1986.  
Новое в зарубежной лингвистике: 1986 - Новое в зарубежной лингвистике. - М.. 1986. - Вып. 17: Теория речевых актов.  
Овчаренко: 1988 - Овччаренко В. И. Бессознательное. // Новейший философский словарь. - Минск. 1998  
Пропп:1998 - Пропп В, Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. - М.. 1998. - (Пропп В. Я. Собрание трудов).  
Райкрофт:1995 - Райкрофт Ч. Критический словарь психоанализа. - СПб., 1995.  
Рыклин: 1991 - Рыклин М. К. Делез. // Современная западная философия: Словарь / Сост.: Малахов В. С.. Филатов В. П. - М., 1991, - С. 88-89.  
Рыклин: 1992 - Рыклин М. К. Террорологики. - Тарту: М., 1992.  
Соссюр:1977 - Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. - М.. 1977.  
Тынянов: 1929 - Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. - М.. 1929.  
Успенский: 1970 - Успенский Б. Н. Поэтика композиции. - М.. 1970.  
Утопия: 1991 - Утопия и утопич. мышление: Антология заруб. литературы. - М., 1991.  
Фуко: 1977- Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманит. наук. - М., 1977.  
Фуко:1996-Фуко М. Воля к истине. - М., 1996.  
Шкловский: 192 5 - Шкловский В. Б. О теории прозы. - М: Л., 1925.  
Эйхенбаум: 1969 - Эйхенбаум Б. М. О прозе. - Л., 1969.  
Эко: 1988 - Эко У. Заметки на полях "Имени розы". //Иностр. лит. - М., 1988. - № 10.  
Юнг: 1994 - Юш К. Г. Проблемы души нашего времени. - М.. 1994.  
Якобсон: 1975 - Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. // Структурализм: "за" и "против". - М, 1975.- С. 193-230.  
Abems:l992 - Abems J. La vie quotidienne du parlement europeen. - P., 1992.  
Adams: 1977 - Adams M.. Jane Eyre: Woman's estate. // The authority of experience.  
  
[358]  
Ed. by Edwards L, Diamond A. - Amherst, 1977.  
Althusser:1970 - Althusser L. Reading Capital. - L., 1970.  
Archard:1984 - Archard D. Consciousness and unconsciousness. - L., 1984.  
Atkins:1981 - Atkins G. D. The sign as a structure of difference. // Semiotic themes. Ed. by DeGeogre P. - Lawrence, 1981.  
Attridge:1988 - Attridge D. Peculiar languages: Lit. as difference... - Ithaca, 1988.  
Auge:1992 - Auge M. Non-lieux: introd. a une anthropologie de la surmodernite. - P., 1992.  
Auge:1994a - Auge M. Le sens des autres: l'actualite d'anthropologie. - P., 1994.  
Auge:1994b - Auge M. Pour l'anthropologie des mondes modernes. - P., 1994.  
Bal:1977- Bal M. Narratologie: Les instances du recit. - P., 1977  
Balandier:1988 - Balandier G. Le Desordre: Eloge du mouvement. - P., 1988.  
Balandier:1992 - Balandier G. Pouvoir sur scenes. - P., 1992.  
Barba, Savarese:1985 - Barba E., Savarese N. L'Anatomie de l'acteur: Dictionnaire d'anthropologie theatrale-P., 1985.  
Barthelme:1968 - Bartheime D. Unspeakable practices, unnatural acts. - N.Y., 1968.  
Barthes: 1953 - Barthes R. Le degre zero de l'ecriture. - P., 1953.  
Barthes:1957- Barthes R. Mythologies. - P., 1957.  
Barthes: 1966- Barthes R. Introduction a l'analyse structurale des recits. // Communications. - P. 1966. - N 8. - P. 1-27.  
Barthes: 1970 - Barthes R. S/Z. - P., 1970.  
Barthes: 1970a - Barthes R. L'Empire des signes. - Geneve, 1970.  
Barthes: 1970b - Barthes R. L'Etrangere. // La quinzaine litteraire. - P., 1970. N 94.  
Barthes: 1971 - Bartes R. Changer l'objet lui-meme. // Esprit. N 4. - P., 1971.  
Barthes: 1971a - Barthes R. Sade, Fourier, Loyola. - P., 1971.  
Barthes: 1972 - Barthes R. To wright: An intransitive verb? // The structuralists. Ed. by DeGeorge P., DeGeorge F. - Carden City, 1972.  
Barthes: 1973a - Barthes R. Le plaisir du texte. - P., 1973.  
Barthes: 1973b - Barthes R. Texte. // Encyclopaedia universalis. - P.,1973. Vol. 15.  
Barthes: 1975 - Barthes R. Roland Barthes par Roland Barthes. - P., 1975.  
Barthes: 1977 - Barthes R. Fragments d'un discours amoureux. - P., 1977.  
Barthes: 1978 - Barthes R. Lecon. - P., 1978.  
Barthes: 1980 - Barthes R. La chambre claire: Note sur la photographie. - P., 1980.  
Baudrillard: 1976 - Baudrillard J. L'Echange symbolique et la mort. - P., 1976.  
Baudrillard: 1977- Baudrillard J. Oublier Foucault. - P., 1977.  
Baudrillard: 1979 - Baudrilllard J. De la seduction. - P., 1979.  
Baudrillard: 1981 - Baudrillard J. Simulacres et simulations. - P., 1981.  
Baudrillard: 1987- Baudrillard J. Cool memories. - P., 1987.  
Baudrillard: 1987a - Baudrillard J. L'Autre par lui-meme. - P., 1987.  
Baudrillard: 1990 - Baudrillard J. La transparence du mal. - P., 1990.  
Baudrillard: 1991 - Baudrillard J. La guerre du Golphe n'a pas eu lieu. - P., 1991.  
Beaugrande, Dressler: 1981 - Beaugrande R.-A. de. Dressler W. Introduction to text linguistics. - L.; N.Y., 1981.  
Beauvoir: 1970 - Beauvoir S. The second sex. - N. Y., 1970.  
Belsey:1980 - Belsey C. Critical practice. - L; N.Y.,1980.  
Bertens:1986 - Bertens N. The postmodern Wehanschauung and its relation with modernism // Approaching postmodernism. - Amsterdam etc., 1986.  
Berten, Fokkema:1986- Bertens H., Fokkema D. Forword. // Approaching postmodernism. Ed. by Fokkema D., Bertens H. - Amsterdam etc., 1986.  
Birringer:1991 - Birringer J, Theatre, theory, postmodernism. - Bloomington, 1991.  
Blanchard:1975 - Blanchard J.M. Semiostyles: Le ritual de la litterature // Semiotica, The Hague, 1975, vol. 14, N 4.  
Blanchot:1986 - Blanchot M. M. Foucault tel que(l) je l'imagine. - Montpellier, 1986.  
Bloom: 1976 - Bloom H. Poetry and repressions. - Hew Haven; L., 1976.  
  
[359]  
Booth: 1961 - Booth W. С. The rhetoric of fiction. - Chicago; L., 1961.  
Bourdieu:1979 - Bourdieu P. e. a. La distinction: Critique sociale du jugement de gout. - P.. 1979.  
Bouvier: 1989 - Bouvier P. Le travail au quotidien, demarche socio-anthropologique. - P.,1989.  
Bouvier: 1995 -- Bouvier P. Socio-anthropologie du contemporain. - P., 1995.  
Bove:1980 - Bove P. Destructive poetics: Heidegger and modem Amer. poetry. - N.Y., 1980.  
Bowie:1987- Bowie M. Freud, Proust and Lacan: Theory as fiction. - Cambr., 1987.  
Brede:1985 - Brede R. Aussage und Discours: Unters. zur Discours - Theorie bei Michel Foucault. - Frankfurt a. M., 1985.  
Bremond:1973 - Bremond Cl. Logique du recit. - P., 1973.  
Brenkman:1976 - Brenkman J. Narcissus in the text. // Georg. rev. - N.Y., 1976. - Vol. 30, N 30.  
Brenkman:1979 - Brenkman J. Deconstruction and the social text. // Social text. - Michigan, 1979. - Vol. 2, N 1.-P. 27-51.  
Brenkman: 1985 - Brenkman J. Culture and domination. - Ithaca, 1985.  
Bronzwaer:1978 - Bronzwaer W. J. M. Implied author, extradiegetic narrator and public reader. //Neophilologus. - Groningen, 1978. - Vol. 67, N 1. - P. 1-18.  
Brooke-Rose:1981 - Brooke-Rose Chr. A rhetoric of the unreal: Studies in narrative and structure, especially the fantastic. - Cambridge etc., 1981.  
Brooke-Rose: 1986 - Brooke-Rose Chr. The dissolution of character in the novel. // Reconstructing individualism, - Stanford, 1986.  
Brooks: 1984 - Brooks P. Reading for the plot: Design and intention in narrative. - N. Y.,1984.  
Brown: 1989 - Brown D. The modernist self in twentieth century literature: A study in self-fragmentation. - Basingstoke; L., 1989.  
Bruner:1986 - Bruner J. Actual minds, possible worlds. - Cambridge, 1986.  
Butler:1980 - Butler Chr. After the Wake: An essay on the contemporary avant-garde. - Oxford, 1980.  
Butler: 1986 - Butler Ch. Interpretation, deconstruction and ideology. - Oxford, 1986.  
Butor:1969 - Butor. P., 1969. (Arc; N 39).  
Cavallari:1985 - Cavallari H. M. Understanding Foucault: Same sanity / other madness. // Semiotica. - Amsterdam, 1985. - Vol. 56, N 3/4. - P. 315-346.  
Chase: 1987 - Chase C. Transference as trope and persuasion. // Discourse in the psychoanalysis and literature. / Ed. by Rimmon-Kenan S.-L. - L.; N. Y., 1987.  
Chatman:I978 - Chatman S. Story and discourse: Narrative structure in fiction a. film. - Ithaca; L., 1978.  
Cixous:1975 - Cixous H. Le rire de la Meduse. // Arc. - P., 1975. - N 61.  
Cixous:1979 - Cixous H. Sorties. // Sixous H. Clement, Catherine: La jeune nee. - P., 1979.  
Coming to terms: 1989 - Coming to terms: Feminism, theory, politics. - N. Y., 1989.  
Coquet: 1973 - Coquet J.-C. Semiotique litteraire. - P., 1973.  
Critical inquiry: 1980 - Critical inquiry. - Chicago, 1980. - Vol.7, N I.  
Csicsery-Ronay:1997 - Csicsery-Ronay I. Notes on Mutopia. // Postmodern Culture. An electronic journal of interdisciplinary criticism, (http://jefferson.village.virginia.edu/pmc) - Johns Hopkins University Press. - 1997. Vol. 8. N 1.  
Cutler:1975 - Culler J. Structuralist poetics. - Ithaca, 1975.  
Culler:1983 - Culler J. On deconstruction. - L. etc., 1983.  
Culler:1988 - Culler J. Framing the sign: Criticism and its institutions. - L., 1988.  
Davis:l977- Davis D. Artculture: Essays on the post-modem. - N.Y., 1977.  
De Certemr:1980 - De Certeau M. L'invention du quotidien. - P., 1980.  
De Certeau: 1984 - De Certeau M. The practice of everyday life.- L., 1984.  
De Man: 1971 - De Man P. Blindness and insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism. - N. Y., 1971.  
  
[360]  
De Man: 1979 - De Man P. Allegories of reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. - New Haven, 1979.  
De Man: 1984 - De Man P. The rhetoric of romanticism. - N. Y., 1984.  
De Man:1986 - De Man P. The resistance to theory. - Minneapolis, 1986 .  
Debord:1990 Debord G. Comments on The society of spectacle. - L., 1990.  
Dehord: 1992 - Debord G. La sociele du spectacle. - P., 1992.  
Deconstruction:1979 - Deconstruction and criticism. - N. Y., 1979,  
Deconstruction: 1986 Deconstruction in context: Lit. a. philosophy. - Chicago, 1986.  
Deleuze, Guattari:1968 - Deleuze G., Guttari F. Difference et repetition. - P., 1968.  
Deleuze, Guattari: 1972 - Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrenie: L'Anti-Oedipe. - P., 1972.  
Deleuze. Guattari:1975- Deleuze G, Guattari F. Kafka: Pour une litteralure mineure. - P.,1975.  
Deleuze, Guattari:1976 - Deleuze G., Guattari F. Rhizome. - P., 1976.  
Deleuze, Guattari: 1980 - Deleuze G., Guattari F. Milleplateaux. P., 1980.  
Deleuze, Guattari:1992 - Deleuze G., Guattari F. Nomadology: The war machine. - N.Y., 1992.  
Deleuze: 1969 - Deleuze G. Logique du sens. - P., 1969.  
Deleuze: 1988 - Deleuze G. Le pli: Leibniz et le baroque. - P., 1988.  
Deleuze: 1990 - Deleuze G. Pourparlers. - P., 1990.  
Derrida: 1967a - Derrida J. De la grammatologie. - P., 1967.  
Derrida:1967b - Derrida J. L' ecriture et difference. - P., 1967.  
Derrida: 1972a - Derrida J. La dissemination. - P., 1972.  
Derrida: 1972b - Derrida J. Positions. - P., 1972.  
Derrida: 1972с - Derrida J. Structure, sign, and play in the discourse of human sciences. // The structuralist controvercy. - Baltimore, 1972.  
Derrida: 1972d - Derrida J. Marges - de la philosophie. - P., 1972.  
Derrida: 1973 - Derrida J. Speech and phenomena and other essays on Husserl's theory of signs. - Evanston, 1973.  
Derrida: 1974a - Derrida J. Glas. - P., 1974.  
Derrida: 1974h - Derrida J. Mallarme. // Tableau de la litt. fr. - P., 1974. - N 3.  
Derrida: 1976 - Derrida J. Ofgrammatology. - Baltimore, 1976.  
Derrida: 1978 - Derrida J. Writing and difference. Chicago, 1978.  
Derrida: 1980 - Derrida J. The supplement of copula: Philosophy before linguistics. // Textual strategies: Perspectives in post-structuralist criticism. - L., 1980.  
Derrida: 1980a - Derrida J. La carte postale: De Socrate a Freud et au-dela. - P., 1980.  
Derrida: 1981 - Derrida J. Les morts de Roland Bartes. // Poetique. - P., 1981. N 47.  
Derrida: 1986 - Derrida J. Parages. - P., 1986.  
Derrida: 1987 - Derrida J. Psyche: Invention de l'autre. - P., 1987.  
Derrida:1987a - Derrida J. De l'esprit: Heidegger et la question. - P., 1987.  
D'haen: 1983 - D'haen T. Text to reader: A communicative approach to Fowles, Barth, Cortazar and Boon. - Amsterdam; Philadelphia, 1983.  
D'haen: 1986 - D'haen T. Postmodernism in American fiction and art. // Approaching postmodernism. - Amsterdam; Philadelphia, 1986.  
Dijk:1979 - Dijk T. A. van. Advice on theoretical poetics // Poetics. - Amsterdam, 1979. - Vol. 8, N 6. - P. 569-608.  
Dijk: 1980 - Dijk T. A. van. Textwissenschaft. - Tubingen, 1980.  
Dijk: 1981 - Dijk T. A. van. Studies in the pragmatics of discourse. - The Hague, 1981.  
Displacement: 1983 - Displacement: Derrida and after.- Bloomington, 1983  
Dolezel: 1967 - Dolezel L. The typology of the narrator point of view in fiction // To honor Roman Jakobson. - The Hague, 1967. - Vol. 1. - P.541 -552.  
Dort:1988 - Doit B. La representation emancipee.- P., 1988.  
Dreifus. Rabinow:1982 - Dreifus H. L., Rabinow P. Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics. - Brighton, 1982.  
  
[361]  
Du Plessis:1985 Du Plessis R. B. Writing beyond the ending: Narrative strategies in twentieth-century women writers. - Bloomington, 1985.  
Dubois:1977 Dubois Ph. L'enonciation narrative du recit surrealiste: L'identite du sujet et de l'objet couples a la conquete du Nom // Litterature. - P., 1977. - N 25.  
Ducrot:1978 - Ducrot O. Structuralisme, enonciation et semanlique // Poetique. - P., 1978.- N 33.- P. 107-128.  
Eagleton: 1976 - Eagleton T. Criticism and ideology: A study in Marxist lit. theory. - L.,1976.  
Eagleton: 1983 Eagleton T. Literary theory: An introduction. Oxford, 1983.  
Eagleton: 1984 - Eagleton T. The function of criticism. - L., 1984.  
Easthope:1988 - Easthope A. British post-structuralism since 1968. - L.; N. Y., 1988.  
Easthope: 198 - Easthope A. Poetry and phantasy. Cambridge, 1989.  
Eco:1962 - Eco U. Opera operta. - Milano: Bompiani, 1962.  
Eco:1964 - Eco U. Apocalittici е integrati. - Milano: Bompiani, 1964.  
Eco:1966a - Eco U. James Bond: Une combinatoire narrative. // Communications. - P.,1966.-N7.-P.77-93.  
Eco:1966b - Eco U. Sue, il socialismo е la consolazione, prefazione a E. Sue, I misteri di Parigi. - Milano: Sugar, 1966.  
Eco: 1979 - Eco U. The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts. - Bloomington; L., 1979.  
Empson:1961 - Empson W. Seven Types of Ambiguity. L., 1961.  
Federman:1976 - Federman R. Take it or leave it: An exaggerated second-hand tale to be read aloud either standing or sitting. - N.Y., 1976.  
Felman: 1980 - Felman Sh. Le scandale du corps parlant: "Don Juan" avec Austin ou La seduction en deux lang. - P., 1980. - 222 p.  
Felman:1981 - Felman Sh. Reading feminity. // Yale French studies. - New Haven, 1981.N 62.  
Felman: 1985 - Felman Sh. Writing and madness: Lit., philosophy, psychoanalisis. - lthaca(N.Y.), 1985.  
Feminism: 1989 - Feminism and psychoanalysis. Ithaca; L.,1989.  
Feminism: 1991 Feminisms: An anthology of literary theory and criticism. Ed. by Warhal R. R., Price Hemdl D. - New Brunswick, 1991.  
Fetterly:1978 - Fetterly J. The resisting reader: A feminist approach to American fiction. -Bloomington, 1978.  
Fieguth:1973 - Fieguth R. Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken. // Sprache im technischen Zeitalter. - 1973. - N 43, S. 186-201.  
Flores:1984 - Flores R. The rhetoric of doubtful authority: Deconstructive readings of self-questioning narratives, St.Augustine to Faulkner. - Ithaca; L., 1984.  
Fokkema:1986 - Fokkema D. W. The semantic and syntactic organisation of postmodernist texts. // Approaching postmodernism. - Amsterdam etc., 1986.  
Foucault: 1967- Foucault M. Les mots et les choses: Une archeologie des sciences humaines. - P., 1967.  
Foucault: 1968 - Foucault M. Reponse a une question. // Esprit. - P., 1968. N 36.  
Foucault: 1969 - Foucault M. Ou'est-ce qu'un auteur? // Bull. de la Soc. fr. de philosophie. - - P., 1969. - N 63. - P. 73-104.  
Foucault: 1969a - Foucault M. L'Archeologie du savoir. - P., 1969.  
Foucaull:1971a - Foucault M. L'Ordre du discours. - P., 1971.  
Foucault: 1971b - Foucault M. Nietzsche, la genealogie, l'histoire. // Hommage a Jean Hyppolite. - P., 1971.- P. 145-172  
Foucault: 1972a - Foucault M. Folie et deraison- Histoire de la folie a 1'age classique. - P.,1972.  
Foucault: 1972b - Foucault M. The archeology of knowledge. - L., 1972.  
Foucault: 1975 - Foucault M. Surveiller et punir Naissance de la prison. - P., 1975.  
Foucault: 1976 - Foucault M. Mental illness and psychology. - N.Y., 1976.  
Foucault :1976a - Foucault M. Histoire de la sexualite: La volonte de savoir. P.,  
  
[362]  
1976. Vol.1.  
Foucault:1977 - Foucault M. Language, counter-memory, practice: Sel. essays a. interviews. / Ed., pref., a. introd. by Bouchard D. F. - Oxford, 1977.  
Foucault: 1978a - Foucault M. Histoiry of sexuality: An introd. - N.Y., 1978. Vol. 1.  
Foucault: 1978b - Foucault M. Naissance de la clinique: Une archeologie du regard medical. - P., 1978.  
Foucault: 1980- Foucault M. Power/Knowledge: Sel. interv. a. other writings, 1972-1977. / Ed. with an afterword by Gordon C. - N.Y., 1980.  
Foucault: 1984a - Foucault M. Le souci de soi: Histoire de la sexualite. - P., 1984. - Vol. 3.  
Foucault: 1984b - Foucault M. L'usage des plaisirs: Histoire de la sexualite. - P., 1984.-Vol.2.  
Foucault: 1986- Foucault M. A critical reader. / Ed. by Hoy D. - Oxford, 1986.  
Fowler: 198! - Fowler R. Literature as social discourse. - L., 1981.  
Frank: 1984 - Frank M. Was ist Neoslrukturalismus? - Frankfurt a. M., 1984.  
Friedemann:1969 - Friedemann K. Die Rolle des Erzahlers in der Epik. - Darmstadt, 1969.  
Friedman S.:I989 - Friedman S. S. Lyric subversions of narrative. // Reading narrative: Form, ethics, ideology / Ed. by Phelan J. - Columbus, 1989.  
Friedman: 1955 - Friedman N. Point of view in fiction: The development of a critical concept //PMLA.- N.Y., 1955. - Vol. 70, N 5. - P. 1160-1184.  
Friedman: 1967 - Friedman N. Point of view in fiction // The theory of the novel. Ed. by Stevick Ph. - N. Y., 1967.  
Friedman: 1975 - Friedman N. Form and meaning in fiction. - Athens, 1975.  
Friedman:1991 - Friedman S. Post/poststructuralist feminist criticism: The politics of recuperation and negotiation. // New lit. hist. - Charlottesville, 1991. V. 22, N 2.  
Fuss: 1989 Fuss D. Essentially speaking: Feminism, nature a. difference.- N.Y.,1989.  
Fuger:1972 - Fuger W. Zur Tiefenstruktur des Narrativen: Prolegomena zu einer generativen "Grammatik" des Erzahlens // Poetica. - Amsterdam, 1972. - N 5.  
Gender and theory: 1990 - Gender and theory: Feminism/postmodernism. - N. Y.,1990.  
Genette: 1966-1972 - Genette G. Figures. - P., 1966-1972. - Vol. 1-3.  
Genette:1982 - Genette G. Palimpsestes: Le litterature au second degre. - P., 1982.  
Genette: 1983 - Genette G. Nouveau discours du recit. - P., 1983. - 178 p.  
Genette: 1989 - Genette G. Le statut pragmatique de la fiction narrative. // Poetique. - P.,1989. - N 78. - P. 237-249.  
Gilbert. Gubar:1979 - Gilbert S. M., Gubar S. The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination. - N. Y., 1979.  
Girard:1963 - Girard R. Dostoievski du double a l'unite. - P., 1963.  
Goffman:1973 - Goffman E. La mise en scene de vie quotidien. - P., 1973.  
Greimas: 1963 - Greimas A.-J. La description de la signification et la mythologie comparee // L'homine. - P., 1963. Т. 3, N 3.  
Greimas: 1966 - Greimas A.J. Semantique structurale. - P., 1966.  
Greimas: 1970 - Greimas A.-J. Du sens. - P., 1970.  
Greimas: 1973a - Greimas A.-J. Les actants, les acteurs et les figures // Chabrol Cl. (Ed.) Semiotique narrative et textuelle. - P., 1973.  
Greimas: 1973b - Greimas A.-J. Un probleme de semiotique narrative: les objets de valeur // Langages. - P., 1973. N 31.  
Greimas: 1976- Greimas A.J. Maupassant: La semiotique du texte. - P.,1976  
Greimas: 1977- Greimas A.J. Elements of narrative grammar// Diacritics - Ithaca 1977. Vol.7.  
Grivel:1982 - Grivel Ch. Theses preparatoires sur les intertextes. // Dialogizitat, Theorie und Geschichte der Lit. und der schonen Kunste. - Munchen, 1982.  
Guattari:1976 - Guattari F. A liberation of desire: An interview. // Homosexualities and French Literature. / Ed. by Stambolian G. - Ithaca, 1976.  
Gunn:1988 - Gunn D. Psychoanalysis and fiction: An exploitation of literary and  
  
[363]  
psychoanalytic borders. - Stanford etc., 1988.  
Haard:1979 - Haard E. A. de. On narration in "Voina i mir" // Russ. lit. - Amsterdam, 1979. - Vol. 7, N 11. - P. 95-120.  
Habermas:1981 - Habermas G. Theorie des kommunikativen Handels. - Frankf. a. M., 1981. Bd. 1-2.  
Halliburton:1981 - Halliburton D. Poetic thinking: An approach to Heidegger. - Chicago, 1981.  
Hamburger: 1968 Hamburger K. Die Logik der Dichtung. - Stuttgart, 1968.  
Handwerk: 198 5 - Handwerk G. J. Irony and ethics in narrative: From Schlegel to Lacan. - New Haven; L.,1985.  
Haraway:1991 - Haraway D. "A manifesto for cyborgs", simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature. - N. Y., 1991.  
Hartmann P.: 1975 - Hartmann P. Textlinguistische Tendenzen in der Sprachwissenschaft // Folia linguistica. - The Hague, 1975. - Т. 8, N 1.  
Hassan:1971 - Hassan I. The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist literature. - Urbana, 1971.  
Hassan: 1975 - Hassan 1. Paracriticism: Seven speculations of the times.- Urbana, 1975.  
Hassan: 1980 - Hassan I. The right promethean fire: Imagination, science and cultural change. - Urbana, 1980.  
Hassan: 1987 - Hassan I. Making sense: The trials of postmodernist discoure. // New lit. history. Baltimore, 1987. - Vol.18, N 2. - P. 437-459.  
Heath:1976- Heath S. Anato mo. // Screen. - L., 1976. - Vol. 17, N 4.  
Heath: 1977- Heath S. Notes on future. // Screen. - L., 1977. - Vol.18, N 4.  
Heath: 1978 - Heath S. Difference//Screen. - L., 1978. - Vol. 19, N 3.  
Heidegger: 1962 - Heidegger M. Being and time. - N. Y., 1962.  
Heidegger:1977 - Heidegger M. Unterwegs zur Sprache. - Pfullingen, 1977.  
Heidegger: 1982 - Heidegger M. The basic problems of phenomenology. - Bloomington, 1982.  
Herrnstein-Smith:1978 - Hermstein-Smith B. On the margin of discourse. - Chicago, 1978.  
Hoffmann. Hornung, Kunow:1987 - Hoffmann G., Hornung A., Kunow R. Modem, postmodern and contemporary as criteria for the analysis of 20th century literature. // Amerikastudien. - 1987. - N 22. - S. 19-46.  
Holenstein:1975 - Holenstein E. Roman Jakobson phanomenologischer Strukturalismus. - Frankfurt a. M., 1975.  
Holenstein: 1976 - Holenstein E. Linguistik, Semiotik, Hermeneutik: Pladoyers fur eine strukturale Phanomenologie. - Frankfurt a. M., 1976.  
Ihwe:1972 - Ihwe J. Linguistik in der Literaturwissenschaft: Zur Entwicklung einer mod. Theorie der Literaturwiss. - Munchen, 1972.  
I metodi attuali:1975 - I metodi attuali della critica in Italia. - Torino, 1975.  
Ingarden:1960 - Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. - Tubingen, 1960.  
Intertextuallty:1985 - Intertextuality in Faulkner. - Jackson, 1985.  
Intertextualitat:1985 - Intertextualitat: Formen, Funktionen, anglist. Fallstudien. Hrsg. von Broich U., Pfister М. - Tubingen, 1985.  
Irigaray:1974 - Irigaray L. Speculum, de l'autre femme. - P., 1974.  
Irigaray:1977 - Irigaray L. Ce sexe qui n'en est pas un. - P., 1977.  
Iser:1972 - Iser W. Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. - Munchen, 1972.  
Iser: 1976 - Iser W. Der Akt des Lesens. - Munchen, 1976.  
James: 1934 - James H. The art of the novel: Crit. pref. by H. James. - N. Y., 1934.  
Jameson:1977 - Jameson F. Imaginary and symbolic in Lacan. // Yale French studies. - New Haven, 1977. N 55/56. ..  
Jameson: 1981 - Jameson F. The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act. -Ithaca, 1981.  
Jameson: 1984 - Jameson F. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism. //  
  
[364]  
New left rew. - L.,1984. № 146. - P. 62-87.  
Jameson: 1984a - Jameson F. Postmodernism and consumer society. // The antiaeshetic: Essays on postmodern culture. / Ed. Forster H. - Port Townsend, 1984.  
Jameson:1988 - Jameson F. Interview. // Diacritics. - Ithaca, 1988. - Vol. 4, N 12.  
Jardine:1985 - Jardine A. A. Gynesis: Configurations of woman and modernity. - Ithaca, 1985.  
Jencks: 1978 - Jencks Ch. The language of postmodern architecture. - L., 1978.  
Jencks: 1986 - Jencks Ch. What is postmodernism? - L., 1986.  
Johnson: 1979 - Johnson B. Defigurations du langage poetique. - P., 1979.  
Johnson: 1980 - Johnson B. The critical differance: Essays in the contemporary rhetoric of reading. - Baltimore, 1980.  
Jost:1977 - Jost F. Les aventures du lecteur. // Poetique. - P., 1977. - N 29.  
Jost:1986 - Jost F. La litterature selon Barthes. - P., 1986.  
Kallmeyer:1980 - Kallmeyer W., Meyer-Hermann R. Textlinguistik //Lexikon der germanistischen Linguistik. - Tubingen, 1980.  
Kalverkdmpfer:1981 - Kalverkampfer H. Orientierung zur Textlinguistik. - Tubingen, 1981.  
Kayser: 1954 - Kayser W. Die Anfange des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise // Dt. Vierteljahrsschrift fur Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. - Stuttgart, 1954.-Jg.28,H. 1. - S. 417-446.  
Kayser: 1958 - Kayser W. Wer erzahit den Roman?// Kayser W. Die Vortragsreise: Studien zur Literatur.- Berne, 1958.- S. 82-101.  
Kellner:1989 - Kellner D. Jean Baudrillard: From marxism to postmodernism and beyond. - Stanford, 1989.  
Kellog. Scholes: 1966 - Kellog R., Scholes R. The nature of narrative. - N. Y., 1966.  
Kern: 1978 - Kern E. Resolved: That the proper study of mankind is man. // PMLA. - N.Y., 1978. - Vol. 93, N 73. - P. 362-372.  
Kernan:1990 - Kernan A. The death of literature. - New Haven; L.,1990.  
Klein:1969 - Klein M. La psychoanalyse des enfants. - P., 1969.  
Klotz:1975 - Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama. - Munchen, 1975.  
Kofman:1980 - Kofman S. L'enigme de la femme: La femme dans les textes de Freud. -P., 1980.  
Kofman: 1982 - Kofman S. Le respect des femmes. - P., 1982.  
Kohler:1987- Kohler M. Postmodernism: Ein begriffsgeschichtiger Uberblick. // Amerikastudien. - 1987. - N 22. - S. 9-12.  
Kolodny:1980 - Kolodny A. Reply to commentaries: Women writers, literary historians a. martian readers. // New lit. history. - Charlottesville, 1980. - Vol.II, N 3.  
Krauss:1984 - Krauss R. The originality of the avant-garde and other modernist myths. - L.,1984.  
Kristeva: 1969a - Kristeva J. Narration et transformation. // Semiotica. - The Hague, 1969. - N 4. - Р. 422-448.  
Kristeva: 1969b - Kristeva J. Semiotike: Recherches pour une semanalyse. - P., 1969.  
Kristeva: 1970 - Kristeva J. Le texte du roman. - P., 1970. - 209 p.  
Kristeva: 1974 - Kristeva J. La revolution du langage poetique: L'avant-garde a la fin du XIXe siecle: Lautreamont et Mallarme. - P., 1974.  
Kristeva: 1977- Kristeva J. Polylogue. - P., 1977.  
Kristeva: 1979- Kristeva J. Folle verite. - P., 1979.  
Kristeva: 1980- Kristeva J. Desire in language: A semiotic appr. to lit. a. art. - N.Y., 1980.  
Kristeva: 1980a - Kristeva J. Pouvoirs de 1'horreur: Essai sur l'abjection. - P., 1980.  
Kristeva:1987 - Kristeva J. Le langage, cet inconnu: Une initiation ;i b lineuistique. - P.,1981.  
Kristeva:1983 - Kristeva J. Histoire d'amour. - P., 1983.  
Kristeva:1985 - Kristeva J. Au commencement etait l'amour: Psychanalyse et foi. - P., 1985.  
  
[365]  
Kristeva:1987- Kristeva J. Soleil noire, depression et melancolie. - P., 1987.  
Kristeva: 1988 - Kristeva J. Etrangers a nous-meme. P., 1988.  
Lacan:1966 - Lacan J. Ecrits. - P., 1966.  
Lacan: 1973 - Lacan J. Le seminaire: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. P., 1973. - Livre II.  
Lacan: 1977 - Lacan J. Ecrits: A selection. - L., 1977.  
Lacan:1978 - Lacan J. Le seminare: Le Moi dans la theorie de Freud et dans la technique de psychanalyse. - P., 1978. - Livre 2.  
Lacoue-Labarthe:1970 - Lacoue-Labarthe Ph. La fable/litteratui-e et philosophie. // Poetique. - P., 1970, - N 1. - P. 50-62.  
Lammert:1955 - Lammert E. Bauformen des Erzahlens. - Stuttgart, 1955.  
Laplanche. Pontalis:1980 - Laplanche J., Pontalis J. The language of psychoanalysis. -L,1980.  
Leclaire:1971 - Leclaire S. Demasquer le reel. - P., 1971.  
Leech, Short: 1981 - Leech G., Short M. Style in fiction... - L.; N. Y., 1981.  
Leibfriied:1972 - Leibfried E. Die Schicht der Typen // Leibfried E. Kritische Wissenschaft vom Text: Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie. - Stuttgart, 1972.  
Leitch: 1983 - Leitch V. Deconstructive criticism: An advanced introd. - L., 1983.  
Leitch: 1988 - Leitch V. Amer. lit. criticism from the thirties to the eighties. - N.Y.1988.  
Lemaire:1977- Lemaire A. Jacques Lacan. - L., 1977.  
Lentricchia: 1980 - Lentricchia F. After the New criticism. - Chicago, 1980,  
Lentricchia: 1983 - Lentricchia F. Criticism and the social change. ˜ Chicago, 1983.  
Lethen:1986 - Lethen H. Modernism cut in half. // Approaching postmodernism.Amsterdam; Philadelphia, 1986.  
Lewis:1982 - Lewis Ph. The post-structuralist condition. // Diacritics. - Ithaca, 1982.N 12.  
Link: 1976 - Link H. Rezeptionsforschung: Eine Einfiirung in Methode und Probleme. - Stuttgart, 1976.  
Lintvelt:1981 - Lintvelt J. Essai de typologie narrative: Le "point de vue": Theorie et analyse. - P., 1981.  
Lipovetskv:1983 - Lipovetsky G. L'ere du vide: Essai sur l'individualisme contemporain. - P., 1983.  
Lipovetsky: 1987 - Lipovetsky G. L'empire de l'ephemere: La mode et son destin dans les societes modernes. - P., 1987.  
Lipovetsky:1992 - Lipovetsky G. Le crepuscule du devoir: L'ethique indolore des nouveaux temps democratiques. - P., 1992.  
Llewelyn: 1986 - Llewelyn J. Derrida on the threshold of sense. - L., 1986.  
Lodge: 1981 - Lodge D. Working with structuralism... - L., 1981.  
Lotringer:1975 - Lotringer S. Le 'complexe' de Saussure. // Semiotexte. - P., 1975. N2.  
Lubbock:1957 - Lubbock P. The craft of fiction. - L., 1957.  
Ludwig:1891 - Ludwig O. Formen der Erzahlung // Ludwig O. Gesammelte Schriften / Hrsg. von Stern A. - Leipzig, 1891.  
Lyons: 1977 - Lyons J. Semantics. - Cambridge, 1977. - Vol. 1 -2.  
Lyotard:1979 - Lyotard J.-F. La condition postmoderne: Rapport sur le savoir. - P., 1979.  
Lyotard:1983 - Lyotard J.-F. Answering question: What is postmodernism. // Innovation/Renovation: New perspectives on the humanities. - Madison, 1983.  
Lyotard:1984a - Lyotard J.-F. Le differand. - P., 1984.  
Lyotard:1984b - Lyotard. J.-F. Tombeau de l'intellectuel et autre papiers. - P., 1984.  
MacCabe:1985 - MacCabe C. Theoretical essays. - Manchester, 1985.  
Macherey:1966 - Macherey P. Pour une theorie de la production litteraire. - P., 1966.  
Maffesoli:1985 - Maffesoli M. La conscience commune. - P., 1985.  
Muffesoli:1989 - Maffesoli M. La socialidad en la postmodernidad. // Pergola. - Madrid, 1989. - N 8. - P. 100-124.  
  
[366]  
Malmgren:1985 - Malmgren С. D. Fictional space in the modernist and postmodernist American novel. - Lewisburg, 1985.  
Mannoni: 1970 - Mannoni M. Le psychiatre, son 'fou' et la psychanalyse. - P., 1970.  
Marcia:1987 - Marcia J. E. Identity status approach to the study of Ego Identity development. // Self and identity: Psychological perspectives. - L., 1987.  
Mead: 1934 - Mead G. H. Mind, Self and society. - Chicago, 1934.  
Megill:1985 - Megill A. Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. - Berkeley etc., 1985.  
Melrose:1994 - Melrose S. A semiotics of the dramatic text. - L., 1994.  
Merleau-Ponty: 1967- Merleau-Ponty M. La phenomenologie de la perception. - P., 1967.  
Michel Foucault: 1979- Michel Foucault: Power, truth and strategy. - Sydney, 1979.  
Miller: 1972 - Miller J. H. Tradition and difference, rev. of M. H. Abrams' Natural supernatural. // Diacritics. - Baltimore. - 1972. - Vol. 2, N 2. - P. 9-12.  
Miller: 1976 - Miller J. H. Steven's rock and criticism as cure: 2 // Georgia rev. - N.Y 1976. - Vol. 30, № 2. - P. 335-348.  
Miller: 1985- Miller J. H. The linguistic moment: From Wordsworth to Stevens. - Princeton, 1985.  
Mnouchkine:1984 - Mnouchkine A. En plein soleil. // Fruits. - P., 1984 .- N 2/3.  
Moi: 1985 - Moi T. Sexual/texual politics: Feminist literary history. - L., 1985.  
Morgenthaler:1980 - Morgenthaler E. Kommunikationsorientierte Textgrammatik. - Dusseldorf, 1980.  
Moriarty:1991 - Moriarty M. Roland Barthes. - Stanford, 1991.  
Morris: 1981 - Morris W. The irrepressible real: Jacques Lacan and post-structuralism. // American criticism in the poststruturalist age. - Michigan, 1981.  
Morrissette:1975 - Morrissette B. Post-modem generative fiction: Novel and film. // Crit. inquiry. - Chicago, 1975. - Vol. 2, N 2. - P. 281-314.  
Mortley:1991 - Mortley R. Michel Serres. // Mortley R. French philosophers in conversation. - N. Y., 1991. - P. 48-60.  
Musarra-Schroder:198t - Musarra-Schroder U. Le roman-memoires modeme: Pour une typologie du recit a la premiere personne. - Amsterdam, 1981.  
New French feminisms: 1979 - New French feminisms: Anthology.- Amherst, 1979.  
Norris:1988 - Noms Ch. Deconstruction and the interest of theory. - L., 1988.  
O'Farrell:1989- O'Farrell C. Foucault: Historian or philosopher? - L., 1989.  
Ohman:1973 - Ohman R. Literature as act. // Appr. to poetics. - N.Y.; L., 1973.  
Oliva:1982 - Oliva A. B. The international trans-avantgarde. // Plashart. - N.Y., 1982 -N 104.-P. 36-43.  
Ostriker:1986 - Ostriker A. Stealing the language: The emergence of women's poetry in America. - Boston, 1986.  
Parret: 1983 - Parret B. L'enonociation en tant que deictisation et modalisation // Langages. - P., 1983. - N 70. P. 83-97.  
Perec:1975 - Perec G. W ou le souvenir d'enfance. - P., 1975.  
Perrone-Moises:1976 - Perrone-Moises L. L'intertextualite critique. // Poetique - P., 1976.-N 27.-P. 372-384.  
Petofi, Rieser:1974 - Petofi J., Rieser H. Probleme der modelltheoretischen Interpretation von Texten. - Hamburg, 1974. - X, 175 S.  
Pfister:1977 - Pfister M. Das Drama. - Miinchen, 1977.  
Piaget:1968 - Piaget J. Le structuralisme. - P., 1968.  
Poirier:1968 - Poirier R. The politics of self-parody, // Partisan rev. - N Y 1968 - Vol 35, N 3. - P. 327-342.  
Posner:1982 - Posner R. Rational discourse and poetic communication: Method of ling., lit. a. philos. analysis. - Berlin, 1982.  
Postmoderne:1986 - Postmodeme: Zeichen eines kulturellen Wandels - Reinbeck bei Hamburg, 1986.  
Post-structuralism :1987 - Post-structuralism and the question of history. / Ed. by  
  
[367]  
Attridge D., Bennington G., Young R. - Cambridge, 1987.  
Pouillon:1974 - Pouillon J. Temps et roman. - P., 1974.  
Poulet:1949-1968 - Poulet G. Etudes sur le temps humain. - Edinburg; P., 1949-1968. Vol. 1-4.  
Poulet: 1977 - Poulet G. Entre moi et moi: Essays sur la conscience de soi. - P., 1977.  
Pratt:1977 - Pratt M. L. Toward a speech act theory of literary discourse. - Bloomington; L., 1977.  
Price: 1983 - Price M. Forms of life: Character and imagination in the novel. - New Haven, 1983.  
Prince: 1973a - Prince G. A grammar of stories. - The Hague; P., 1973.  
Prince: 1973h - Prince G. Introd. a Г etude du nan-ataire // Poetique. - P., 1973. N 14.  
Prince: 1980 - Prince G. Introduction to the study of the narratee. // Readerresponse criticism. - Baltimore; London, 1980. - P. 7-25.  
Prince: 1982 - Prince G. Narratology: The form a. functioning of narrative. - В.,1982.  
Probleme: 1974 Probleme und Perspektiven der neueren textgrammatischen Forschung. - Hamburg, 1974. - Bd 1.  
Prospectus: 1985 - Prospectus // Cultural critique. - Minneapolis, 1985. - N 1.  
Rajchman:1985 Rajchman J. M. Foucault, the freedom of philosophy. - N.Y., 1985.  
Recanati:1981 - Recanati F. Les enonces performatifs. - P., 1981.  
Ricoeur:1965 - Ricoeur P. De I'interpretation: Essai sur Freud. - P., 1965.  
Ricoeur: 1983-1985 - Ricoeur P. Temps et recit. - P., 1983-1985. - T. 1-2.  
Ricoeur: 1990 - Ricoeur P. Soi-meme comme un autre. - P., 1990.  
Riffaterre: 1971 - Riffaterre M. Essais de stylistique structurale. - P., 1971.  
Riffaterre: 1978 - Riffaterre M. Semiotics of poetry. - Bloomington; L., 1978.  
Riffaterre:1979 - Riffaterre M. La syllepse intertextuelle. // Poetique. - P., 1979. N 40.  
Riffaterre:1979a -Riffaterre M. La production du texte. - P., 1979.  
Rimmon:1976 - Rimmon Sh. A comprehensive theory of narrative: Genette's "Figures III" and the structuralist study of fiction // Rev. theologique de Louvain. - 1976. - Vol. 1,N 1. - P. 33-62.  
Rivais:1979 Rivais Y. Les Demoiselles d'A. - P., 1979.  
Roger: 1986 - Roger Ph. Roland Barthes, roman. P., 1986.  
Romberg:1962 - Romberg B. Studies in the narrative technique of the firstperson novel. - Stockholm, 1962.  
Rorty:1978 - Rorty R. Philosophy as a kind of writing: An essay on Derrida. // New lit.history. - Charlottesville, 1978. - Vol. 10, N 1. - P. 141-160.  
Rose: 1993 - Rose M. Parody: ancient, modern and post-modem. - Cambridge, 1993.  
Rossum-Guyon:1970 - Rossum-Guyon F. van. Point de vue ou perspective narrative: Theories et concepts critiques // Poetique. - P., 1970. - N 4. - P. 476-497.  
Rousset:1962 - Rousset J. Forme et signification: Essai sur les structures litt. de Comeille a Claudel. - P., 1962. - XXVI, 200 p.   
Rousset: 1973 - Rousset J. Narcisse romancier: Essai sur la premiere personne dans le roman. - P., 1973.  
Ruelle:1991 - Ruelle D. Hasard et caos. - P., 1991.  
Ruthrof:1994 - Ruthrof H. The hidden telos: Hermeneutics in critical rewriting. // Semiotica. - Berlin; N. Y., 1994 .- Vol. 100, N 1 . - P. 69-93.  
Ruthven:1984 - Ruthven К. К. Feminist literary studies: An introduction. - Cambridge, 1984.  
Ryan: 1981 - Ryan M.-L. Pragmatics of personal and impersonal fiction. // Poetics. - Amsterdam, 1981.-Vol. 10, N 6. - P. 517-539.  
Ryan:1982 - Ryan M. Marxism and deconstruction: A crit. appr. - Baltimore, 1982.  
Said: 1965 - Said E. W. Beginnings: Intention and method. - N.Y., 1965.  
Saldivar:1984 - Saldivar R. Figural language in the novel: The flowers of speech from Cervantes to Joyce. - Princeton, 1984.  
Sarbin:1986 - Sarbin T. R. Narratology as a root metapher in psychology. // Narrative psychology: The storied nature of human conduct. - N. Y., 1986. - P. 14-68.  
  
[368]  
Sarup:1988 - Sarup M. An introductory guide to post-structuralism and postmodernism.-N.Y., 1988.  
Schmid:1973 - Schmid W. Der Textaufbau in den Erzahlungen Dostogewskijs. - Munchen, 1973.  
Schmidt: 1973 - Schmidt S. J. Texttheorie: Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation.-Munchen, 1973.  
Schmidt: 1974 - Schmidt S. J. Elemente einer Textpoetik: Theorie u. Anwendung. - Munchen, 1974.  
Schneiderman:1983 - Schneidennan S, Jacques Lacan: The death of an intellectual hero. - Harvard, 1983.  
Scholes:1974 - Scholes R. Structuralism in literature: An introd. - New Haven, 1974.  
Scholes: 1985 - Scholes R. Textual power: Lit. theory a. the teaching of English. - New Haven; L., 1985.  
Searle:1977 - Searle J. Reitirating the differences: A reply to Derrida. // Glyph. - Baltimore, 1977. - N 1. - Р. 198-288.  
Searle: 1975 - Searle J. R. Indirect speech acts. // Syntax and semantics. - N.Y., 1975. -Vol.3.- P, 59-82.  
Serres: 1982 - Serres М. Hermes: Literature, science, philosophy. - Baltimore, 1982.   
Sheridan: 1981 - Sheridan A. M. Foucault: The will to truth. - L, 1981.  
Shipley:I970 - Shipley J. T. Dictionary of world literary terms: Forms, techniques, criticism. - L., 1970.  
Showalter:1977a - Showalter E. A literature of their own: British women novelists from Bronte to Lessing. - Princeton, 1977.  
Showalter: 1977 b - Showalter E. Women and the literary curriculum. // College English. - Middletown, 1977. - N 32. - P. 855-866.  
Showalter: 1982 - Showalter E. Feminist criticism in the wilderness. // Writing and sexual difference. / Ed. by Abel E. L.: Chicago, 1982. P. 9-35.  
Silhol:1984 - Silhol R. Le texte du desirLa critique apres Lacan. - Petit Roeulx, 1984.  
Smart: 1985 - Smart B. Michel Foucault. - Chichester; N.Y., 1985.  
Smith: 1988 - Smith P. Discerning the subject. - Minneapolis, 1988. - 220 p.  
Smith: 1989 - Smith P. Julia Kristeva et al., or Take three or more. // Feminism and psychoanalysis. / Ed. by Feldstein R.. Roof J. - - Ithaca; L.,1989. - P. 84-104.  
Souriau: 1950 - Souriau E. Les deux cent mille situations dramatiques. - Paris, 1950  
Sowinski:1983 - Sowinski B. Textlinguistik: Eine Einfuhrung. - Stuttgart, 1983.  
Spanos:1970 - Spanos W. V, Modem literary criticism and the spatialization of time. // J. of aesthetics a. art criticism. - Philadelphia, 1970. Vol. 29, N 1. - P. 87-104.  
Spanos: 1987 - Spanos W. V. Repetitions: The postmodern occasion in literature and culture, - Bloomington, 1987.  
Sparmacher:1981 - Spannacher A. Narrativistik und Semiotik,- Frankfurt a/M., 1981.  
Spitz; 1979- Spitz R. A. De la naissance a la parole. - P., 1979. - 318р.  
Spitzer: 1961 - Spitzer L. Zum Stil Marcel Prousts // Spitzer L. Stilstudien. - Darmstadt, 1961. - T. 2.  
Spivuk:/98! - Spivak G. Ch. French feminism in an international frame. // Yale French studies. - New Haven, 1981. - N 62. - 211 р.  
Stanzel:1955 - Stanzel F. К. Die typische Erzahlsituationen im Roman. - Wien, 1955.  
Stanzel:/964 - Stanzel F. K. Typische Fonnen des Romans. - Gottingen, 1964.  
Stanzel: 1979 - Stanzel F, K. Theorie des Erzahlens. - Gottingen, 1979.  
Steiner:1982 - Steiner W, The colours of rhetoric: Problems in the relation between modem lit. and painting. - Chicago, 1982.  
Stevick:1977- Stevick Ph. Sheherezade runs out of plots, goes on talking; the king, puzzled, listens: An essay on new fiction, // The novel today: Contemporary writers on modem fiction. /Ed. by Bradbury M. - Glasgow, 1977. P. 194-222.  
Stevick:1981 - Stevick Ph. Alternative pleasures: Postrealist fiction and the tradition. - Urbana, 1981.  
Suleiman: 1986 - Suleiman S. Naming and difference: Reflexions on "modernism versus postmodernism" in literarure. // Approaching postmodernism. / Ed. by Fokkema D.,  
  
[369]  
Bertens H. - Amsterdam; Philadelphia, 1986. - P. 255-270.  
Tadie:1987- Tadie J.-Y. La critique litteraire au XXe siecle. - P., 1987.  
Technologies: 1988 - Technologies of the self: A seminar with Michel Foucault. / Ed. by Martin L. H. et al. L., 1988.  
Tesniere:1959 - Tesniere L. Elements de syntaxe structurale. - Paris, 1959.  
Texts of identity: 1989 - Texts of identity. /Ed. by Shotter J., Gergen K. J. - L., 1989.  
Textual strategies: 1980 Textual strategies: Perspectives in post-structuralist criticism. / Ed. with an introd. by Harari J. V. L., 1980.  
Todorov:1966 - Todorov Tz. Les categories du recit litteraire // Communications. - P., 1966.-N 8.-P. 125-151.  
Todorov: 1969 - Todorov Tz. Grammaire du Decameron. - The Hague, 1969.  
Todorov: 1971 - Todorov Tz.. Poetique de la prose. - P., 1971.  
Todorov: 1977 - Todorov Tz. Theorie du symbole. - P., 1977.  
Todorov: 1978 -Todorov Tz. Les genres du discours. - P., 1978.  
Ubersfeld: 1977- Ubersfeld A. Lire le theatre. - P., 1977.  
Uhersfeld: 1991 - Ubersfeld A. L'ecoledu spectateur. - P., 1991.  
Ubersfeld: 1996 - Ubersfeld A. Les termcs cles de 1'analyse du theatre. P., 1996.  
Ulmer:I985- UlmerG. Applied grammatology,- Baltimore, 1985 .  
Ungar:f983 -- Ungar S. Roland Barthes: The professor of desire, - Lincoln, 1983.  
Van den Heiive!:1986 - Van den Heuvel P. Parole, mot, silence: Pour une poetique de 1'enonciation. - P., 1986.  
Ventos: I 980 - Ventos X. R. de. De la modernidad: Ensayo de filosofia critica. - Barcelona, 1980.  
Ventos: 1990 Ventos X. R. de. Porque filosofia. - Barcelona, 1990.  
Vidal:1993 - Vidal M. C. The death of politics and sex in the eighties show. // New lit.history. - Charlottesville, 1993. - Vol. 24, N 1. - P. 171-194.  
Viet:1965 - Viet J. Les methodes structuralistes dans les sciences sociales. - P., 1965.  
Virilio:1984 - Virilio P. L'espace critique. - P., 1984.  
Virilio:1996 - Virilio P. Un paysage d'evenement. - P., 1996  
Virilio: 1998 - Virilio P. La bombe informatique. P., 1998.  
Weber: 1983 - Weber S. Capitalising history: Notes on "The political unconscious". // The politics of theory. ' Ed. by Barker F. et al. Colchester, 1983. - P. 248-264.  
Weedon:1987 - Weedon Ch. Feminist practice and poststruct. theory. - Oxford, 1987.  
Welsch:1987 - Welsch W. Unsere postmoderne Moderne. - Weinheim, 1987.  
West: 1985 - West C. The dilemma of the black intellectual. // Cultural critique. - Minneapolis, 1985.-N l.-P. 109-124.  
White: 1973 - White H. Metahistory: The historical imagination in the nineteenth century. - Baltimore; L., 1973.  
White: 1978 - White H. Tropics of discourse, - Baltimore, 1978.  
Wienotd:1972 - Wienold G. Probleme der linguistischen Analyse des Romans // Literaturwissenschaft und Linguistik. - Frankfurt a. M., 1972. - Bd I.  
Wilde: 1981 - Wilde A. Horizons of assent: Modernism, postmodernism, and ironic imagination.- Baltimore; L., 1981.  
Wilden:1972 - Wilden A. The Symbolic, the Imaginary and the Real. // Wilden A. System and structure. - L., 1972. - P. 1-30.  
Wisdom: 1987- Wisdom J. Chaotic behavior in the Solar system. - L., 1987.  
Wiseman:I989 - Wiseman M. The ecstasies of Roland Barthes. - L; N.Y., 1989.  
Worthen:1992 - Worthen W. B. Modern drama and the rhetoric of theater,- Los Angeles; Oxford, 1992.  
Yaeger:1988 - Yaeger P. Honey-mad women: Emancipatory strategies in women's writing.- N. Y., 1988.  
Young: 1981 - Young R. Untying the text: A post-structuralist reader. - L., 1981.  
Zavarzadeh:1976 - Zavarzadeh M. The mythopoetic reality: The postwar Amer. nonfiction novel. - Urbana, 1976.  
  
[370]  
  
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ  
Абемс Ж. • 203  
Августин Блаженный • 6  
Автономова Н. С. • 72; 74; 109:250; 345  
Агамемнон • 287  
Адам Ж.-М. • 167  
Адамс М. • 315  
Адорно Т. • 54;224;229; 347  
Алмер Г. • 279  
Альтюссер Л. • 121; 177; 205; 247;264:303  
Антисфен • 128  
Аристотель • 79:128; 234  
Арто • 19; 131; 336;337:339  
Баландье Ж. • 171; 203: 330; 331  
Баль М.•14:166;197;198; 200;319  
Бальзак О. • 151; 162; 232; 294  
Барба Э • 192  
Барт Дж. • 180; 212  
Барт Р. • 47; 48; 69; 71; 74; 79: 80:81; 86:101-103; 107;166;168;209;212; 221; 227; 230: 233; 248; 263: 272: 274-277;279; 288-299;348  
Бартелм Д. • 135;180;221; 222  
Батай Ж. • 131; 256  
Батлер Дж. • 206  
Батлер К. • 29:119; 179; 207;208;211  
Бауи М. • 240  
Бахтин М.М. • 84;100;104; 141;148;165; 168; 200; 236;279;350  
Башляр Г. • 238  
Беккер О. • 224  
Беккет С. • 158; 180; 182; 221  
Белси К. • 34; 35;247  
Белый А. • 351  
Бенвенист Э. • 35; 94; 127; 128  
Бензе М. • 224  
Бентам Дж. • 187  
Беньямин В. 229;347  
БертенсХ. • 208;348  
Биррингер И. • 280  
Бланшар Ж. М. • 13  
Бланшо М. • 212; 224; 238; 261  
Блох Э. • 320  
Блум X. • 49;55;61;209; 239  
Бове П.•121  
Бовуар С. • 309;310  
Богранд А. де • 103  
Богранд А. де • 276  
Бодрийар Ж. •125;171; 204; 233;256;257; 282  
Бон Л.-П. • 319  
Бор Н. • 81  
Борхес X. Л.-71:107  
Босх И. • 21  
Брант С. • 21  
Браун Д. • 232  
Браунинг Р. • 319  
Браутиган Р. • 135; 180; 221; 222  
Брейгель П. • 21  
Бремон К. • 166; 272; 274; 277; 328  
Бренкман Дж. • 49; 53; 268; 269  
Брехт Б. • 67; 285  
Бройх У. • 104  
Бронзвар В. • 167; 197  
Бронте Ш.•111; 315  
Бронте, сестры • 311  
Брук-Роуз К. • 70; 208; 264; 348  
Брукс К.•144  
Брунер Дж. • 144:145  
Бубер М. • 84  
Бувье П. • 203  
Бурдье П. • 204  
Бут У. • 97; 200  
Бютор М. • 39; 105; 142; 336  
Валери П. • 235  
Ван ден Хевель П. • 104; 167;168:183; 304   
Варнинг Р. • 200  
Ваттимо Дж. • 333  
Вебер М. • 54: 223; 352  
Вейн П. • 333  
Вельш В. • 52; 208-210; 227; 229;232;233  
Вентос X. Р. • 171  
Верлен П. • 84  
Верн Ж. • 298; 318  
Видаль К.•171; 175;176; 259:260;341  
Винольд Г. • 275  
Вирилио П. • 204  
Витгенштейн Л. • 136; 226; 245  
Виттиг М. • 309  
Воннегут К. • 117; 180: 181; 221; 222  
Вордсворт У. • 232  
Вулф В. • 155  
Вьет Ж. • 273  
Гадамер X. Г. • 37  
Гайденко П.П. • 140  
Гамбургер К. • 161  
Ганн Д. • 245  
Гараджа А. В. • 250  
Гваттари Ф. • 24;27;31;34; 86-88; 130; 137:174 - 178;184;209;229;230; 233;247;254;255;258; 296;300;334;336;341; 346  
Гегель Г. В. Ф. • 46; 132; 169;247;250  
Гедель К. • 349  
Гейзенберг В. • 349  
Гельдерлин И. К. Ф. • 131; 337  
Гессе Г. • 96; 124  
Гете И. В. • 178  
Гилберт С. • 311  
Гильен К. • 272  
Гинзбург Дж. • 145  
Гоббс Т. • 303  
Гоголь Н. В. • 343  
Гольдман Л. • 224;272  
Гото-Мерш Кл. • 323  
Гофман Э. • 203  
Грайс X. П. • 112  
Греймас А.-Ж. • 9; 10; 12; 13;15; 30;54;76; 101;149; 166;272;274;277;285; 321-326  
Грессе М. • 103  
Гривель Ш. • 103  
Губар С. • 311  
Гульельми А. • 189  
Гуссерль Э. • 42; 109; 139; 140;193; 204; 299;320  
Гутенберг И. • 353  
Д'ан Т. • 48; 133; 134; 179; 206;207;218  
Д'Орс Э. • 171  
Данте • 99  
Дебор Г. • 171; 279;340:341  
Де-Зварт С. • 184  
Дейк Т. А. ван • 275; 276  
Декарт Р. • 41; 139; 299  
Делез Ж. • 24; 27; 28; 31; 34; 84; 86-89; 130; 137; 174-178; 184; 209; 229; 230; 233; 247;252;254; 255; 258;259; 260;282; 296;299;300;334;336 - 339;341; 346; 348;352   
Деррида Ж. • 27;29;34;37; 40-45; 49-58; 61-64; 71;72;77;81-84;86;87; 92; 95; 96; 101;102;107; 116; 123;125;127;136;137; 139;140;141;172; 173; 209: 212;213; 224; 226 - 231; 233; 235; 236; 238; 239;249-252;255; 260-263;266;270;271; 275;282;293;294; 296; 306;308;312; 314; 334; 347;348;353  
[371]  
  
  
Джардин Э. • 121; 312  
Джеймс Г. • 112; 143; 152; 153;155;169:191; 318  
Джеймсон Ф. • 48;53;72; 119; 121;135;136;144;190; 205;206:232; 233; 244; 252;253;269;279;320; 321; 328  
Дженкс Ч. • 48; 207; 217  
Джойс Дж. • 66; 155; 170; 172;207; 211; 230;350  
Джонсон Б. • 50  
Диккенс Ч. • 35; 151; 152; 155  
Долежел Л. • 166; 200  
Доминичи Г. • 80  
Достоевский Ф. М. • 111; 114:232;284;350  
Дресслер В. У. • 103; 275  
Дэвис Д. • 207  
Дэлленбах Л. • 104:166; 168  
Дю Плесси Р. Б. • 311  
Дюбуа Ф. • 141  
Дюкро О. • 276  
Дюрер А. • 21  
Дюфренн М. • 224  
Есперсен Е. О. X. • 248  
Женетт Ж. • 17; 38;104;141; 166;192;197: 272; 274; 276;277;318;319;328   
Жирар Р. • 233  
Жост Ж. • 141  
Завар-заде (Заварзаде) М. • 208;233  
Золя Э. • 15  
Зонтаг С. • 239  
Ибсен Г. • 287  
Иванов В. В. • 91  
Иве Й. • 275  
Иглтон Т. • 50; 87; 89; 121; 122;247  
Изер В. • 100;172  
Ильин И.П. • 230  
Ингарден Р. • 161; 172  
Ионеско Э. • 280  
Ирвинг В. • 316  
Иригарай Л. • 50; 310; 312 -314  
Исаев С. • 96; 280; 284  
Истхоуп Э. • 50; 57; 121; 247;249;267;355  
Ишервуд К. • 155  
Йегер П. • 311  
Кайзер В. 166; 168  
Калабрезе О. • 171  
Каллер Дж. • 56; 59; 63; 82; 95;272:277; 308  
Калмейер В. • 276  
Калферкемпфер Х. • 276  
Кальвин Ж. • 52  
Кальвино И. • 71  
Камю А. • 39; 111; 142; 155; 161; 277  
Кант И. • 59;135  
Карнап Р. • 94;136;226  
Кауард Р. • 122  
Кафка Ф. • 178;170; 350  
Кебрат-Ореккиони К. • 167  
Келер М. • 208  
Келлог Р. • 163  
Келнер Д. • 246  
Керн Э. • 239  
Клейст Г. фон • 174; 178  
Клитемнестра • 286  
Клоссовский П. • 256; 336  
Кожев А. • 90; 256  
Козлов С. • 288: 290  
Коке Ж.-К. • 76; 166; 274; 277  
Колодны А. • 315  
Конан-Дойл А. • 111; 192  
Кондильяк Э. Б. де • 42; 193  
Конрад Дж. • 99; 155; 254; 343  
Кортасар X. • 212  
Косиков Г. К. • 71: 80; 89; 166;240;241; 243; 244; 251; 294; 297  
Кофман С. • 50; 310; 312; 313:314  
Краусс Р. • 266  
Кристева Ю. • 5; 17; 29; 34; 36;37; 44-46; 49; 50; 77; 84:86;87;89;92;100 - 102; 116; 120; 166; 168 - 170;184;185; 195; 209; 227; 229;230;233; 236; 239;247:248;262;266; 274;275;278; 296;299; 300:310;313; 328;333 - 335;350  
Кристиан Б. •311  
Ксенофонт • 39  
Куайн У. • 136; 226  
Кунов Р. • 208  
Курте Ж. • 9; 76; 167  
Кэньон С. • 186  
Кэрролл Л. • 336 - 339  
Лаббок П. 151 153;159; 165  
Лайбфрид Э.•38;156;159; 166  
Лайонз Дж. • 220  
Лакан Ж. • 5;24:28;29;37; 55;56; 84;89-92;101; 116;125;130;191; 194;195; 227;231; 240-247;263; 265;266:268;272;294; 305: 306:308;321; 333; 334;342;348;354  
Лакло Ш. де • 142  
Лаку-Лабарт Ф. • 236  
Ламберт Стреэер • 152  
Лао-дэы • 237  
Лапланш Ж. • 25; 126  
Лафорг Ж. • 84  
Левин А. Е. 106  
Левинас Э. 224; 261  
Леви-Стросс К. • 9; 12; 245; 247;272;322:323; 342  
Лейч В. • 17;32;61; 62; 86; 91;121-123;127;130:173; 239;262;291;309;345; 351;354  
Леклер (Леклэр) С. • 184; 245  
Леммерт Э. 192  
Лентриккия Ф. • 42; 49; 53; 54;55;121  
Лермонтов М. Ю. • 192; 343  
Лессинг Д. • 311  
Летен X. • 209  
Ливис Ф. • 121  
Линк X. • 97;196:197; 200  
Линтвельт Я. • 17; 38; 100; 141;150;159;161;162:163; 166;200;201  
Лиотар Ж.-Ф. • 86;125; 131-133;135:136;176; 206; 208; 210; 214; 215; 231; 233; 282;286  
Липовецкий Ж. • 171;175; 329  
Лич Дж. • 276  
Лодж Д. • 6; 117; 179; 180; 181; 206; 207; 211; 215; 217;220;223;232  
Лойола И. • 299  
Лосев А. Ф. • 333  
Лотман Ю. М. • 58; 166  
Лотреамон • 170; 172; 230  
Лукреций (Тит Лукреций Кар) • 256  
Людвиг О. • 150; 159;166  
Мадзаро Дж. • 208  
  
[372]  
  
Майкла Л. 180; 221  
Макгвейн Т. • 135  
МакКей К. • 50  
Маккейб К. • 121.122: 247; 248  
Малви Л. • 122  
Малларме С. • 95:170; 260  
Мамгрен К. • 6; 7  
МанП.де • 50:51;57;60- 62:101; 116; 174; 209: 225; 237; 238; 255; 256; 351  
Манн Т. • 111; 124; 129; 142;343  
Маннони М. • 242; 245  
МаривоП.К.де • 161;192  
Маркс К. (также &&марксизм в предметном указ.) • 37; 277;340  
Маркузе Г. • 53  
Марсия Дж. • 353  
Маффесоли М. • 176; 203; 351;352  
Мачадо А. • 224  
Машере П. • 89; 247  
Маяковский В. В. • 351  
Меджилл А. • 210; 213  
Мелвилл Г. • 60; 66; 232  
Мелроуз С. •192;193; 280; 282;283;286;287  
Мередит Дж. • 151; 152  
Мерике Э. • 238  
Мерло-Понти М. • 224; 260; 299  
Мид Дж. • 242  
Миллер (Хиллис Миллер) Дж. X. • 49;51; 60:61; 62; 209;351  
Милль Дж. С. • 78  
Мнушкипа А. • 280; 283  
Мой Т. • 46; 311  
Мон Ф. • 180  
Мопассан Г. • 325  
Mop T.-78; 138  
Моргенталер Э. • 275  
Мориарти М. • 79; 80; 263  
Моррис М. • 31  
Моррис У. • 244; 247  
Моррис Я. • 272  
Морриссет Б. • 105; 335  
Мухаммед • 354  
Мэррей К. • 146;147;148; 278  
Мюзарра-ШредсрЮ. • 150; 166  
Набоков В. В. • 181; 222  
Нерваль Ж. де • 19:130  
Николсон Л. • 312  
Ницше Ф. • 6; 19; 21; 37; 51; 64; 76; 96;127;130;131; 136;213: 222; 226:235; 270;271  
Ноллсон Дж. • 224  
Оже М. • 203  
Олива А. Б • 207  
Оман Р. • 276  
Орест • 286: 287  
Ортега-и-Гассет X. 96  
Оруэлл Дж. • 79  
Остин Дж. • 136; 226; 276  
Острайкер А. • 311  
Пави П. • 285  
Палмер Р. • 225;238  
Парето В. • 352  
Парре Э. • 276  
Пас О. • 224  
Паунд Э. • 134  
Перек Ж. • 39  
Перро Ш. • 201; 277  
Перрон-Муазес Л. • 102  
Перси У. • 224  
Петефи Я. • 275  
Пиаже Ж. - 273  
Пинель Ф. • 23  
Пинчон Т. • 135; 222  
Пирс Ч. • 93;272  
Платон • 42;86;193;237; 262; 303; 333; 334; 336  
По Э. • 191;290;292  
Познер Р. • 276  
Пойриер Р. • 48:190  
Понталис Ж.-Б. • 25; 126  
Прайс М. • 144  
Пратт Л. М. •166:276  
ПринсДж. • 113:141;142; 166;196:197; 200;272; 277  
Пропп В. Я. • 9; 10; 12; 13; 14;149;165: 322;323; 328  
Пруст М. • 350  
Пселл М. • 324  
Пуйон Ж. • 317  
Пуле Ж. • 99  
Пушкин А. С. • 142  
Пфистер М. • 104; 114  
Пэттон П. • 31  
Рабле Ф. • 350  
Раддик Л. • 312  
РайкрофтЧ. • 24;108  
Реканати Ф. • 276  
Рембо А. • 84; 172; 230  
Ривэ Ж. • 105; 336  
Риддел Дж. • 238  
Риз А. • 275  
Рикер • 37;83:144;147; 279  
Риммон Ш. • 197  
Риффатерр М. •103:166; 272  
Роб-Грийе А. • 105; 111; 172; 180;212; 222;230: 285; 335  
Ромберг Б. • 192  
Popти P. • 95  
Россум-Гийон Ф. ван • 154  
Рот Ф. • 142  
Роуз М.•188  
Руссе Ж. • 163  
Руссель Р. • 131  
Руссо Ж.-Ж. • 42: 64: 82; 83;173;193  
Рутвен К. 309  
Рутроф Х. • 93  
Рыклин К.Л. • 259  
Рьян М.-Л. • 49;53;111; 112; 116; 141; 168; 169: 269  
Рюэлль Д. • 330  
Савареэе Н. • 192  
Сад Д.А.Ф. де • 19;129 - 131; 299  
Сальдивар Р. • 6; 60; 66; 232  
Сарбин Т. Г. • 144  
Сартр Ж.-П. • 90; 224: 247; 266;309  
Саруп М. 21; 29;33;89; 187; 225;232;243:277; 306;322  
Свифт Дж. • 350  
Сейд Э. • 6;121; 217  
Сепир Э. • 274  
Сервантес М. • 66; 117; 182; 232  
Серль Р. • 276  
Серр М. • 175; 266  
Серто М, • 203; 281  
Сиксу Э. • 50;310;313  
Скарпетта Г. • 334  
Скоулз Р. • 120; 163; 272; 276  
Слугоский Б.• 145  
Смит П. • 312  
Совински Б. • 275  
Соллерс Ф. • 142: 209; 212; 294  
Соссюр Ф. де • 29; 37: 40; 42; 68;90;91; 94; 193; 194;227;228;251; 261; 272; 273; 350; 352  
Спейнос У. 49;52;121; 208;225; 238  
Спивак Г. • 50;116;121;173; 297  
Спиноза Б. • 205  
Стейнер У. • 207  
Стендаль • 66  
Стерн Л. • 117; 182  
  
[373]  
Стивик Ф. • 220  
Сулейман С. • 209; 232  
Сурьо Э. • 9;10;14  
Сьюкеник Р. • 180; 212: 221  
Сю Э. • 186  
Теккерей У. М. • 151; 152; 157  
Теньер Л. • 9  
Тиллотсон К. • 98  
Тодоров Ц, • 38;156;166; 248;270;272;274; 277; 317;319;328   
Толстой Л.Н.-151; 154; 198  
Тома Р. • 214  
Тоффлер А. • 78  
Тынянов Ю. Н. • 328  
Тьюк С. • 23  
Уайлд А. • 207;211;223  
Уайт • 121;144;148:166; 279  
Удебин Ж.-Л. • 334  
Уидон К. • 311  
Уиэдом Дж. • 330  
Уилден Э. • 240  
Уильямс Р.•121;122  
УорнерД.-280;287  
Уортен У. Б. • 280  
Уорф Б. • 274  
Успенский Б. А. • 38; 160; 166  
Уэбер С. • 61  
Уэст К. •121  
Фасс Д. • 312  
Фаулер Р. • 276  
Фаулз Дж. • 212  
Федерман Р. • 107; 180; 221; 222  
Фельман Ш. • 50; 314  
Фельски Р. •311  
Феттерли Дж. • 267; 315; 316  
Фигут Р. • 114  
Фидлер Л. • 316  
Филдинг Г. 98;154; 343  
Фиш С. • 54  
Флеминг Я. • 186  
Флобер Г. • 151; 318: 319  
Флорес Р.•6  
Фоккем • 221; 222  
Фоккема Д. • 6; 47;72;179; 180; 206; 208; 215-217; 219-223  
Фолкнер У. 6; 134; 135; 319  
Фрай Н.•146;148;279  
Фреге Г. • 136; 226  
Фрейд З.-24; 29;37; 67; 84-86: 91; 116:124; 170; 187;194;195; 242;246; 247; 252;266;277;301; 305; 306:312-314; 321; 334;342  
Фридеманн К.•166  
Фридман Н.• 153;154;155; 159;160;165:192; 242; 311; 312;318  
Фромм Э. • 84;125; 266  
Фукидид • 39  
Фуко М. • 16; 18-23; 31- 33;37;44;49;52;54; 55; 57;72-74;77; 84;86; 101;105;106;120;122;125; 129-131;136;137;174; 187;209; 212;213; 224; 226;227;229-231; 233; 236; 245; 247; 260;263; 266;268;272;282;296; 297; 299;301; 302; 308; 312; 336;344;345;346; 347; 348;349;350   
Фурье Ш. • 299  
Фюгер В. • 38; 156-158; 166  
Хаард А. • 98  
Хаард Е. А. де • 198  
Хабернас Ю. • 131; 208  
Хайдеггер М. • 56; 96; 136; 139;140;212;213; 223; 224;226;235;237-239; 247;260  
Хаксли О. • 154; 265  
Хандверк Г. • 240  
Харари Х. • 44;293;294; 295  
Харауэй Д. • 138  
Харди Т. • 154  
Хартман Дж. • 49; 209; 239  
Хартманн П. • 275  
Хассан (Хасан) И. • 133; 179; 180;189;206;207; 211;215; 220;222;232; 233; 239;331; 336;348; 349  
Хейэинга И. • 94; 96  
Хейман Л. • 217;218  
Хемингуэй Э. • 112; 134; 135; 143;158;169;316  
Херрнстейн-Смит Б. • 124; 144  
Хиллис Миллер - см. Миллер (Хиллис Миллер) Дж Х  
Хит С. • 50; 121; 122; 248  
Хлебников В. • 351  
Хокс Дж. • 180  
Холенштейн (Холенштайн) Р. • 30; 250  
Хомский Н.•121  
Хоркхаймер М. • 229; 347  
Хорни К. • 84;266  
Хорнунг А. • 208  
Хоукс Дж. • 221  
Хоффман Г. • 208  
Хрисотемида • 286  
Хэллибертон Д. • 224; 238  
Цезарь Гай Юлий • 39  
Цицерон • 74  
Чаликова В. А. • 78  
Чан Дунсунь • 236  
Чейз Р. • 195  
Чернышевский Н. Г. • 100; 142;143; 343  
Чичери-Ронай И. • 137  
Чэтман С. • 98;