

*О.Н. Турышева*



**ТЕОРИЯ  
И МЕТОДОЛОГИЯ  
ЗАРУБЕЖНОГО  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

Учебное пособие

ФЛИНТА • НАУКА



**О. Н. Турышева**

**Теория и**

**методология**

**зарубежного**

**литературоведения:**

**учебное пособие**

# Введение

К важнейшим проблемам литературоведческого знания относится методологическая проблема. Литературоведение, как известно, не обладает универсальным методологическим инструментарием. Любой исследователь литературы знает, что единственного, безусловно «правильного», универсально приложимого ко всем литературным явлениям подхода не существует: литературоведение представляет собой не монолитную науку, а сложную совокупность разных форм знания о литературе, каждая из которых отличается, по слову С.Н. Зенкина, своей «фирменной» теорией текста и своей «фирменной» методологией.

В то же время литературоведение вовсе не является простой совокупностью разных концепций и школ. По выражению А. Компаньона, оно представляет собой «поле полемик», поле диалога между отдельными направлениями критического знания, взаимоотношения между которыми и образуют историю литературной науки.

*Предметом* предлагаемого учебного пособия и является история зарубежного литературоведения, понимаемая как история сложного взаимодействия разных научных парадигм. *Научная парадигма* в области литературоведения может быть описана как совокупность школ, опирающихся на принципиально солидарную теорию текста и практикующих в той или иной степени солидарную методологию работы с художественными феноменами. Материал учебного пособия организован по принципу выделения в развитии западного литературоведения четырех научных парадигм: герменевтики, поэтики, феноменологии и социологии.

При этом развитие литературной науки не связывается с процессом последовательной смены парадигм (подобно тому, как была описана универсальная схема развития науки в труде Т. Куна «Структура научных революций»). Развитие литературной науки осуществляется посредством очень сложных диалогических взаимоотношений между парадигмами, образующими ее систему. Научные парадигмы в литературоведении не просто сменяют друг друга, а сосуществуют, нередко проникая друг в друга, периодически возрождаясь в новой форме и образуя сложные синтетические формы знания.

Структура учебного пособия предполагает акцентирование аспекта диалога между литературоведческими парадигмами. Такой принцип подачи материала, во-первых, позволит сформировать представление о зарубежной критике как динамическом интеллектуальном пространстве, а не простой совокупности разноликих теорий и методов, а во-вторых, поможет осуществлению самой трудной, пожалуй, задачи филологического образования – развития у студентов рефлексии теоретического и методологического плана. Методическая установка на формирование у студентов-филологов навыка самостоятельного и творческого использования литературоведческих технологий в собственной научной работе (а не только на информирование их относительно содержания тех или иных литературоведческих концепций) и определяет замысел пособия.

Приведем краткую характеристику научных парадигм, сложившихся в рамках зарубежного литературоведения, с точки зрения специфики их теоретической и методологической базы.

Поэтика. Данная парадигма, как известно, сложилась в античности и, пережив на рубеже XVIII—XIX вв. «жестокий кризис», неоднократно возрождалась в рамках литературной науки XX в.: в деятельности англо-американской «новой критики», русской формальной школы, немецкой «морфологической школы», французского структурализма.<sup>[1]</sup>

*Общая для поэтики теория текста* рассматривает художественное произведение как замкнутый эстетический объект, существующий отдельно от автора и читателя. Предметом научного интереса в рамках данной парадигмы, таким образом, является художественная конструкция произведения. «Сам смысл – как таковой – не является специфическим предметом поэтики; ее интересуют те средства, с помощью которых он воплощается, а затем сообщается аудитории».<sup>[2]</sup>

*Общая для поэтики методологическая установка* ориентирует исследование на выявление структуры художественного целого и системы средств художественной выразительности, благодаря которым и создается тот или иной художественный эффект.

В рамках изучения данной критической парадигмы пособие знакомит с англо-американской новой критикой и французским структурализмом.

**Герменевтика.** Эта парадигма также сложилась в эпоху античности и на протяжении длительного времени существовала в форме практики толкования античной литературы и в форме библейской экзегетики, а в рамках

---

<sup>1</sup> Косиков Г.К. Герменевтика и поэтика // Вопросы литературы. 1993. Вып. 2. С. 38.

<sup>2</sup> Там же, с. 38.

литературоведения XIX—XX вв. обрела самые разные теоретические и методологические варианты. Объединяющим признаком школ герменевтической парадигмы является скорее *методологический критерий*: это установка на толкование, интерпретацию, выявление скрытого, глубинного смысла художественного произведения. Однако *теоретическое понимание самого объекта толкования* в рамках герменевтической парадигмы *менялось*. С момента возникновения герменевтики как науки толкования художественное произведение рассматривалось как объективная данность, содержащая в себе самой помимо явного смысла смысл скрытый, нуждающийся в дешифровке. Именно такое представление о произведении характерно для создателей романтической герменевтики – немецких философов Ф. Шлейермахера и В. Дильтея, а также для французского критика, основателя так называемой биографической школы О. Сент-Бева. Впоследствии герменевтика была обогащена психоаналитическими, юнгианскими, мифокритическими методиками интерпретации произведения, каждая из которых составила отдельную школу внутри герменевтической парадигмы, притом что исходила из классического представления о произведении как объективной смысловой данности.

Отдельные герменевтические концепции были предложены М. Хайдеггером и Г.Г. Гадамером – создателями онтологической герменевтики. Причем деятельность последних ознаменовала кризис герменевтического подхода: по выражению А. Компаньона, Хайдеггер «превратил герменевтику в химеру», обосновав относительность процедуры толкования и выразив сомнение в самой возможности адекватной интерпретации смысла художественного произведения. Этот комплекс идей был развит впоследствии его учеником Г.-Г. Гадамером, в трудах которо-

го рождается новое герменевтическое представление о произведении как объекте толкования. Гадамер рассматривает произведение не как обладающее стабильным сокровенным смыслом, раз и навсегда заложенным в него автором, а как феномен, смысл которого оформляется только в процессе его прочтения.

Новый вариант герменевтического подхода – постструктурализм – как раз и актуализирует идею о том, что текст как смысловая данность не существует, и говорить можно только *о процессе* образования смыслов (как в деятельности автора, так и в деятельности читателя). Под влиянием французского постструктурализма сложились новые герменевтические варианты, как-то: феминистский критицизм, американский деконструктивизм. Однако распространившаяся в рамках интертекстуальной и деконструктивистской методологии практика «гиперинтерпретации» (У. Эко) ознаменовала новый кризис герменевтики, на почве которого в рамках «новой герменевтики» Э. Хирша, например, был провозглашен возврат к классической герменевтической процедуре реконструкции авторского замысла.

**Феноменология.** Данная парадигма складывается в зарубежном литературоведении под влиянием концепции немецкого философа Эдмунда Гуссерля об интенциональности человеческого сознания. *Общая для феноменологических школ* теория рассматривает произведение искусства как феномен сознания, т. е. как объект, смысловое содержание которому придает сознание. *Общая для литературоведческой феноменологии методологическая установка* ориентирует исследование на выявление опыта работы сознания, творящего или воспринимающего эстетический объект.

Хотя феноменологическое литературоведение оформляется в первые десятилетия XX в., свое системное развитие оно получает в качестве реакции на герменевтическую теорию текста как носителя объективного смысла. Будучи «необходимо герменевтической», по выражению Р. Ингардена, феноменология обогащает герменевтическую парадигму особой методологической призмой.

В рамках литературоведческой феноменологии выделяется несколько критических ветвей. Во-первых, это совокупность концепций, в рамках которых произведение рассматривается как феномен авторского сознания (Женевская школа критики сознания, теория воображения Ж.-П. Сартра, экзистенциальный психоанализ авторского самосознания в критике Ж.-П. Сартра). Во-вторых, это совокупность концепций, в рамках которых произведение рассматривается как феномен читательского сознания (рецептивная критика в США, школа критиков Буффало). В-третьих, это совокупность концепций, в рамках которых произведение рассматривается как феномен диалога сознаний автора и читателя (теория художественной коммуникации Ж.-П. Сартра, концепция чтения Романа Ингардена). Наконец, выделяется совокупность концепций, в рамках которых произведение рассматривается как феномен диалога читательского сознания с текстом (теория коммуникативного сотрудничества У. Эко, немецкая рецептивная теория).

При этом внутри данной парадигмы возникают явления синтеза разнопарадигмальных подходов. Так, в рамках рецептивной эстетики происходит слияние феноменологического подхода с поэтологическим и культурно-историческим, так как предметом анализа оказывается читательская направленность художественного произведе-

ния как совокупность определенных приемов, образующих «стратегию текста». Причем взаимоотношения читателя с текстом рассматриваются также и с учетом исторической перспективы: например, Ханс-Роберт Яусс исследует то, чем специфична художественная рецепция на разных этапах развития культуры, то, как является художественное произведение новым поколениям читателей.

Другой синтетический вариант, сложившийся на почве «вакцинации» герменевтики феноменологической прививкой, – это феноменологическая герменевтика Поля Рикера. в рамках которой совокупность правил понимания была направлена не на якобы скрытый в тексте объективный смысл, а на разные формы «повествовательной деятельности» (писательство, рассказывание, чтение), которые в свою очередь рассматриваются как акты самоинтерпретации субъекта.

**Социология.** Формирование данной парадигмы приходится на начало XIX в. и связано с реакцией литературоведения на кризис классической поэтики и романтической герменевтики. *Общая для социологии литературы теория* рассматривает художественное произведение как продукт, детерминированный совокупностью социальных, культурных, экономических и исторических факторов, и, с другой стороны, как фактор формирования общественного сознания. Именно на выявление системы такого рода детерминант, определяющих особенности индивидуального творчества, литературного процесса, а также особенности восприятия литературного произведения, нацелена *методология социологической парадигмы*.

В критике XIX в. социологическая линия представлена культурно-исторической школой Ипполита Тэна, а так-

же марксистским подходом к литературе (П. Лафарг, Ф. Меринг); в критике XX в. – целым рядом неомарксистских школ, среди которых наибольшего интереса заслуживают Франкфуртская школа Т. Адорно и М. Хоркхаймера, критическая деятельность В. Бенямина и Г. Лукача. В литературоведении последних десятилетий наблюдается выраженный «социологический поворот», новая актуализация социологической парадигмы. Причина – крайности постструктуралистской теории, порожденные «непризнанием здравого смысла как достаточного основания рефлексии о литературе» (по выражению А. Компаньона), которые обусловили кризис постструктуралистской герменевтики и возврат к конкретным исследованиям. Данная тенденция представлена в пособии на материале американского нового историзма и методики социоанализа литературы французского исследователя Поля Бурдые.

Все вышесказанное относительно парадигм литературоведческого знания обобщим в следующей таблице.

Парадигмы	Общая теория художественного произведения	Общая методологическая установка	Школы и персоналии
1	2	3	4
Поэтика	Художественное произведение — замкнутый эстетический объект, конструктивное целое, созданное с целью передачи определенного сообщения, существующее отдельно от автора и читателя	Выявление конструкции художественного произведения, его структуры, системы средств для передачи сообщения	<ul style="list-style-type: none"> <li>● аристотелевская (классическая)</li> <li>● англо-американская новая критика</li> <li>● русская формальная школа</li> <li>● французский структурализм</li> <li>● немецкая морфологическая школа</li> </ul>
Герменевтика	Художественное произведение — носитель неочевидного глубинного смысла (реально, объективно скрытого в нем или потенциально возможного — в зависимости от той трактовки характера неявного смысла произведения, которая предпринимается в рамках той или иной школы)	Интерпретация глубинного смысла художественного произведения	<ul style="list-style-type: none"> <li>● классическая герменевтика</li> <li>● библейская герменевтика (экзегетика)</li> <li>● французская романтическая герменевтика (биографическая школа О. Сент-Бева)</li> <li>● немецкая романтическая герменевтика (Ф. Шлейермахер, В. Дильтей)</li> <li>● психоаналитическая герменевтика</li> <li>● юнгианская герменевтика</li> <li>● мифокритическая герменевтика</li> </ul>

*Окончание таблицы.*

1	2	3	4
			<ul style="list-style-type: none"> <li>● онтологическая герменевтика М. Хайдеггера</li> <li>● философская герменевтика Г.-Г. Гадамера</li> <li>● постструктурализм</li> <li>● феминистская герменевтика</li> <li>● англоязычная «новая герменевтика» Э. Хирша</li> </ul>
Феноменология	Художественное произведение понимается либо как феномен сознания (творящего или воспринимающего), либо как феномен диалога сознаний (автора и читателя), либо как феномен диалога сознания читателя с текстом	Выявление работы сознания в акте создания текста или в акте его восприятия	<ul style="list-style-type: none"> <li>● критика сознания</li> <li>● экзистенциальное литературоведение: Ж.-П. Сартр, А. Камю</li> <li>● американская рецептивная критика: С. Фиш</li> <li>● школа критиков Буффало</li> <li>● концепция чтения Р. Ингардена</li> <li>● теория открытого произведения У. Эко</li> <li>● немецкая рецептивная эстетика: Констанцская школа</li> <li>● феноменологическая герменевтика П. Рикера</li> </ul>
Социология	Художественное произведение — продукт, детерминированный совокупностью социокультурных и исторических причин, и, с другой стороны, фактор формирования общественного сознания	Выявление системы детерминант, определяющих особенности создания художественного произведения или его потребления, а также особенности его контекстуальной интерпретации	<ul style="list-style-type: none"> <li>● историко-культурная школа И. Тэна</li> <li>● марксистское литературоведение</li> <li>● Франкфуртская школа</li> <li>● американский «новый историзм»</li> <li>● социоанализ П. Бурдьё</li> </ul>

Дальнейшее изложение материала будет касаться вопросов формирования того или иного критического направления (школ и концепций, его составляющих), а также вопросов логики и характера их взаимодействия. При этом представление о каждом критическом направлении будет сформировано в следующей логической последова-

тельности: первоначально – изложение теории, потом – объяснение вытекающей из нее методологии.

# Тема 1. Герменевтика в полемике с поэтикой

## § 1. К истории герменевтического знания

Герменевтика, как и поэтика, зародилась в Древней Греции. Первоначально она занималась истолкованием мифов и прорицаний оракулов. Недаром этимологически ее название связывается с именем бога Гермеса, который в греческой мифологии, в частности, изображался и как вестник богов: он передавал людям повеления олимпийцев, истолковывал их. Эта функция Гермеса и была актуализирована в названии науки, которая рассматривает словесный материал как требующий толкования, интерпретации, расшифровки. Так как предметом герменевтики является скрытый смысл произведения, она преследует принципиально иную цель, нежели поэтика. В отличие от поэтики герменевтика нацелена не на выявление системы средств, с помощью которых организовано художественное сообщение, а на выявление тайны его смыслового содержания.

Как наука о толковании герменевтика на протяжении веков существовала в двух основных формах. Во-первых, это так называемая *классическая герменевтика*. Ее предметом были памятники классической древности. Занимаясь истолкованием древних текстов, классическая герменевтика подразумевала, что помимо буквального смысла они обладают и смыслом иносказательным, аллегорическим. Кроме того, само историческое время классическая герменевтика рассматривала как фактор, «за-

темняющий» смысл древних произведений. Во-первых, с течением времени становится малопонятным их язык, а во-вторых, в процессе длительной издательской практики классические тексты подвергаются множественным искажениям.

Параллельно с классической герменевтикой существовала *герменевтика библейская*, или *экзегетика* (греч. *exegesis* – разоблачение). Предметом ее толкования было слово Бога, запечатленное в Священном Писании. В качестве примера сошлемся на средневековую Патристику (сочинения так называемых Отцов Церкви, представляющие собой комментирование библейского текста). Выразительный пример средневековой экзегетики также представляет собой критическая по адресу Патристики деятельность европейских гуманистов. Среди них назовем, например, Эразма Роттердамского, который обнаружил смысловые искажения в переводах Евангелия на греческий и латинский языки и предпринял новые его переиздания, сопроводив их обширным комментарием, нацеленным на истолкование «этического» смысла учения Христа. Экзегетикой занимался и Мартин Лютер, отец немецкого протестантизма, который в свою очередь опирался на герменевтическую (в отношении Писания) деятельность Августина Блаженного.

В начале XIX в. складывается новый вариант герменевтического знания — *романтическая герменевтика*. Ее формирование приходится на период кризиса аристотелевской поэтики и фактически совпадает с моментом формирования литературоведения как науки. Так как формирующаяся романтическая герменевтика противопоставляет себя именно поэтике, поясним содержание того «жесточкого кризиса» (Г. Косиков), который переживала

поэтика в период крушения «рефлексивного традиционализма» (С. Аверинцев).

Во-первых, на рубеже XVIII—XIX вв. *отвергается аристотелевская концепция художественной деятельности*. Напомним ее основное содержание. По Аристотелю, образ (эйдос) не является продуктом авторского творчества, он существует онтологически, объективно, априорно – до факта деятельности художника. Поэтому последний не рассматривается как творец образа. Аристотель осмысляет автора в качестве одной из четырех причин возникновения художественного предмета, а именно в качестве «производящей» причины, наряду с тремя другими: «материальной», «формальной», «целевой». Художнику, таким образом, отводится второстепенная, служебная роль в процессе создания произведения искусства: он есть лишь мастер, овладевший правилами данного вида художественной деятельности, и, «подобно повивальной бабке», помогающий «осуществиться... эйдосу» [Косиков 1987, 9]. На рубеже XVIII—XIX вв. аристотелевский априоризм был отвергнут: в рамках романтической философии образ был осознан единственно как результат субъективной деятельности творящего субъекта, а автор – как единственная причина его возникновения, «не вспомогательный инструмент», а «свободная, самостоятельная сила», «формирующая предметы по своей собственной мерке, воплощающая в них собственную субъективность» [там же, 9].

Во-вторых, на рубеже XVIII—XIX вв. в сфере рефлексии о литературе происходит *отказ от идеи нормы, образца в художественном творчестве* – идеи, лежащей в основе аристотелевской поэтики. В соответствии с этой идеей, напомним, существуют образцовые художественные формы, идеально соответствующие цели создания

заданного художественного эффекта. «Если цель трагедии, – поясняет Г.К. Косиков, – заключается в том, чтобы «очищать» души зрителей, то, следовательно (в рамках данной логики. – *О. Т.*), с необходимостью должна существовать некая образцовая трагедия, наилучшим образом достигающая этой цели, то есть идеально воплощающая трагедийный эйдос» [Косиков 1987, 10]. На почве этой идеи и складывается представление о том, что существует наука, способная обучать автора созданию образцовых произведений посредством предписания ему незыблемых правил, в соответствии с которыми художественная деятельность должна осуществиться наиболее эффективно. «Поэтика» Аристотеля и осмысляет себя в качестве такой науки. Когда же в рамках романтической философии произведение было осознано как «продукт индивидуального вдохновения и свободной самореализации субъекта» (Г. Косиков), идея существования нормы в сфере творчества была отвергнута. Как выразился В. Дильтей, представитель немецкой герменевтики XIX в., «созданная Аристотелем поэтика мертва. Ее формы и ее правила уже перед лицом прекрасных поэтических монстров Филдинга и Стерна, Руссо и Дидро стали бледными тенями чего-то нереального, шаблонами, снятыми с былых художественных моделей» [Дильтей 1987, 136].

На почве полемики с априоризмом, нормативизмом и оценочностью аристотелевской поэтики в сфере рефлексии о литературе на рубеже XVIII—XIX вв. складываются совершенно новые установки: на понимание автора как носителя уникальной субъективности, выразившейся в произведении, и установка на выявление уникального смысла последнего. Впервые эти установки и были реализованы в рамках романтической герменевтики.

Однако в своих разных авторских вариантах романтическая герменевтика предполагает разные цели. Так, немецкая романтическая герменевтика в лице Ф. Шлейермахера и В. Дильтея была нацелена на интерпретацию смысла произведения посредством обращения к фигуре автора, а французская в лице О. Сент-Бева – наоборот, на интерпретацию личности автора посредством обращения к тексту как важнейшему документу его жизни. Объединяющим же методологическим принципом для того и другого варианта является понимание автора как основополагающего, первостепенного фактора литературного творчества. Обратимся к выше обозначенным вариантам герменевтических учений.

## **§ 2. Французская романтическая герменевтика: Ш.О. Сент-Бев**

Шарль Огюстен Сент-Бев (1804—1869) считается создателем первой литературоведческой школы, которая получила название «биографическая школа», хотя исследователи считают, что метод Сент-Бева правильнее называть «психологическим», так как он направлен в первую очередь на реконструкцию авторской психологии. Впрочем, и сам Сент-Бев отождествлял свою критику с «психологическим исследованием... писателя» [Сент-Бев 1970,40]. Недаром он рассматривает свою критическую практику как основу будущей науки, которую называет «естественной историей литературы»: «Я составляю гербарии, я натуралист в области человеческих умов», – гласит одна из максим Сент-Бева [Сент-Бев 1987, 51]. «Естественной» будущую науку о литературе Сент-Бев называет, во-первых, потому, что рассматривает ее как возможный аналог естествознания: изучая авторские ха-

рактеры, считает Сент-Бев, можно было бы систематизировать их по модели классификации видов растений, предпринятой Линнеем, и так составить «семейства умов» («гербарии» характеров).

Во-вторых, Сент-Бев называет науку, о создании которой мечтает, «естественной» на основании идеи о том, что между автором и его творением обязательно существует прямая, естественная, генетическая связь. На почве этой идеи и складывается теоретическое понимание произведения у Сент-Бева и содержание той методологии, которую он практикует в отношении литературы. Рассмотрим их последовательно.

**Концепция произведения** у Сент-Бева прямо противоположна аристотелевскому представлению о художественном предмете. В «Поэтике» Аристотеля произведение есть осуществление онтологически предзаданной формы, осуществление, в акте которого автор играет служебную роль «вспомогательного инструмента». В концепции Сент-Бева произведение понимается как словесное выражение авторской субъективности, «объективированное инобытие авторского "я"» [Косиков 1987, 11]. Так как, по Сент-Беву, личность автора в произведении «сказывается вся целиком» [Сент-Бев 1987, 46], оно прямо определяется как «заговорившая личность». В работе о Шатобриане Сент-Бев поясняет свою идею следующим образом: «Литература, литературное творение неотличимы или, по крайней мере, неотделимы для меня от всего остального в человеке, от его натуры; я могу наслаждаться тем или иным произведением, но мне затруднительно судить о нем помимо моего знания о самом человеке; я бы сказал так: каково дерево, таковы и плоды» [Сент-Бев 1987, 40].

Отождествляя произведение с личностью автора, Сент-Бев первостепенную задачу литературной критики видит в реконструкции психологического портрета писателя, или, как он пишет, в «воскрешении живого облика» автора [Сент-Бев 1970, 109]. Цель критика, пишет Сент-Бев, – «увидеть в произведении отражение личности автора», «разглядеть в поэте человека» [Сент-Бев 1970, 48].

Какая методология позволяет Сент-Беву осуществить данную цель? С одной стороны, Сент-Бев практикует *«изучение психологии»* автора по всевозможным косвенным свидетельствам о писателе: в реконструкции его портрета он использует письма, дневники, мемуары и другие источники такого рода. «Моральная физиология» автора, по Сент-Беву, может быть понята только при получении ответов на вопросы, касающиеся самых разных проявлений авторской личности: «Каковы были его религиозные взгляды? Какое впечатление производило на него зрелище природы? Как он относился к женщинам? к деньгам? Был ли он богат? беден? Каков был его распорядок? повседневный образ жизни... Наконец, каковы были его пороки или слабости?.. Любой ответ на эти вопросы небезразличен для оценки автора той или иной книги или даже самой книги – если только это не чисто геометрический трактат» [Сент-Бев 1987, 46].

Однако и сам текст Сент-Бев использует в качестве документального источника сведений о личности автора. В этом случае критика уже уподобляется Сент-Бевом не научному «наблюдению умов и характеров» (как он определяет изучение авторской психологии по документам биографического характера), а *искусству превращения, вживания, вчувствования в автора*. «Я всегда полагал, что перо окунать следует в чернильницу того ав-

тора, о котором намереваешься писать. Критика для меня – перевоплощение. Я стараюсь раствориться в человеке, облик которого воссоздаю. Я вживаюсь в него, в самый его стиль, я перенимаю его слог и облекаюсь в него» [Сент-Бев 1987, 51—52]. Причем вчувствование в автора для Сент-Бева вовсе не является результатом исключительной способности гениального критика к интуитивному проникновению в «ум» другого. Вчувствование он трактует как результат вдумчивого читательского труда, тщательного вглядывания в текст. Это не столько дар, сколько навык «медленного чтения». «Читайте медленно, – пишет Сент-Бев в «Дневнике», – и, в конце концов, они (писатели. – *О.Т.*) обрисуют себя своими собственными словами» [там же, 52].

Таким образом, критический метод Сент-Бева в поисках «психологической физиономии» автора опирается и на прямое изучение фактов из жизни писателя, и на вживание в его внутренний мир. При этом предметом толкования у Сент-Бева является не столько само произведение, сколько тайна внутренней жизни автора. Произведение оказывается лишь средством, инструментом ее постижения. «Я сужу не об их (писателей. – *О.Т.*) произведениях, а о самой их личности», – пишет Сент-Бев [там же, 52]. Хотя в отдельных случаях критик приводит суждения и о самих произведениях. Но такого рода разборы либо обязательно опираются на сведения о личности автора, либо предпринимаются ради проникновения в нее. В том и другом случае установка на поиск прямой («естественной», по слову Сент-Бева) связи между личностью автора и его творчеством остается незыблемой.

Остановимся на отдельных примерах.

В очерке, посвященном *Корнелю*, Сент-Бев опирается на труд одного из биографов французского драматурга, заимствуя из него сведения о характере автора «Сида». Данные заимствования предпринимаются именно для того, чтобы показать, что целый ряд аспектов творчества Корнеля обусловлен особенностями его психологии. Так, само обращение Корнеля к сюжету испанской эпопеи Сент-Бев трактует как следствие таких моральных качеств его, как «добродетель, прямотушие и доброта». «Честный, высоконравственный, привыкший ходить с гордо поднятой головой, он не мог не поддаться сразу же глубокому обаянию рыцарских героев этой доблестной нации. Его неукротимый сердечный пыл, детская искренность, нерушимая преданность в дружбе, меланхолическое самоотречение в любви, культ долга, его открытая бесхитростная натура, простодушно серьезная и склонная к нравоучениям, гордая и безупречно честная, – все это должно было ему внушить склонность к испанскому жанру» [Сент-Бев 1970, 55].

Таким же образом – через установление «естественной» связи между драматургом и его творением – у Сент-Бева осуществляется и разбор образов трагедии. «Герои Корнеля величественны, великодушны, доблестны», их «нравственность» безупречна, так как их автор «в глубине души подобен своим героям», – пишет Сент-Бев [там же, 63]. Объясняя схематизм в образах отрицательных героинь Корнеля («этих очаровательных фурий»), Сент-Бев ссылается на то, что их автор «плохо знал женщин» в силу того, что вел «семейную жизнь почтенного буржуа, ни разу не поддавшегося соблазнам и вольным нравам театральной среды» [там же, 53]. Когда же Сент-Бев замечает достоверность в изображении Корнелем женского характера, он также ссылается на личный опыт ав-

тора: «Он сумел воплотить в Химене и Полине ту благородную силу самоотречения, которую сам проявил в юности» [там же, 63], – пишет критик, имея в виду «почтительное» и самоотверженное чувство молодого Корнеля к женщине, которая не ответила на его любовь.

Совсем по-иному Сент-Бев выстраивает очерк о своем современнике – *Флобере*. Он не располагает систематизированными сведениями о личности автора, как в случае с Корнелем. Возможно, поэтому очерк строится не как жизнеописание, а как анализ центрального произведения автора – романа «Госпожа Бовари». Сент-Бев тонко выявляет те черты флоберовского стиля, которые выглядели столь необычными в контексте французской литературы 1860-х годов. Это «совершеннейшее беспристрастие автора», «внеличный характер» романа, обращение к скучной правде жизни, «потрясающая правдивость», безжалостная ирония и «жестокая вивисекция» в отношении характера героини, «неумолимая обстоятельность» в описании ее смерти и, наконец, отсутствие «положительного начала». При этом, соответственно идее поиска «естественной» связи между личностью автора и его произведением, Сент-Бев отыскивает «ключи» к вышеперечисленным особенностям стиля Флобера в фактах его биографии, самым значительным из которых для критика становится принадлежность Флобера к династии врачей. На этой почве сложились «дух исследования, наблюдательность, зрелость, сила и некоторая суровость» Флобера-романиста. «Г-н Флобер, отец и брат которого – врачи, владеет пером так, как иные – скальпелем. Вас, анатомы и физиологи, я узнаю во всем», – так в тональности удовлетворенного своим поиском исследователя заканчивает очерк Сент-Бев.

Достоинство метода Сент-Бева Г.К. Косиков связал с «силой его психологической интуиции»: «Сент-Беvu действительно удалось создать целую галерею запоминающихся, замечательных по точности и красочности «литературных портретов», к которым мы обращаемся и поныне, когда стремимся представить себе «живой облик того или иного писателя прошлого» [Косиков 1987, 12]. Очевидную слабость методологической стратегии Сент-Бева составляет ошибочное отождествление биографического автора с автором внутритекстовым. Эту сторону метода Сент-Бева отрицал Марсель Пруст: метод, писал он в эссе «Против Сент-Бева» (опубл. в 1954), «требующий не отделять человека от его произведения», «игнорирует обстоятельство, становящееся хорошо нам известным, если мы заглянем в самих себя, а именно: книга является продуктом иного «я», нежели то, которое проявляется в наших привычках, в обществе, в наших пороках» [цит. по: Косиков 1987, 13].

### **§ 3. Немецкая романтическая герменевтика: Ф. Шлейермахер, В. Дильтей**

Создателем немецкой романтической герменевтики является Фридрих Шлейермахер (1768—1834) – протестантский теолог, профессор философии и теологии Берлинского университета, заведующий секцией философии в Королевской академии наук, занимая вакансию которого он «обошел» Фихте и Гегеля, также претендовавших на эту должность. В Берлинском университете Шлейермахер читал лекции по дисциплине «герменевтика», однако книги с таким названием он не издавал. Та «Герменевтика», которая была опубликована под именем

Шлейермахера посмертно, представляет собой реконструкцию его учения, предпринятую на основе собственных заметок ученого и студенческих конспектов его лекций.

Шлейермахер выстраивает свою герменевтику в период кризиса аристотелевской поэтики. Это период, когда активно дискутируется вопрос о том, что же должно быть предметом формирующегося литературоведения. Сторонники поэтики связывали цель филологии вовсе не с установкой на понимание смысла произведения. Предмет филологии, в рамках данной концепции, – не смысл, а форма текста, соответствие канону. Поэтому и цель филологии для сторонников поэтики состояла в описании эффекта, который производит текст, и в сохранении его для потомков. С позиций немецкого романтизма такая точка зрения была высказана Ф. Шлегелем, который в эссе «О непонимании» определил филологию как «непонимающую науку», т. е. такую, в задачи которой понимание смысла вовсе не входит. И в этом, по Шлегелю, состоит ее отличие от философии, которая и должна заниматься смыслом.

Шлейермахер, близкий друг Ф. Шлегеля, редактор его журнала «Атеней» и защитник его романа «Люцинда», вступает в полемику с мнением Шлегеля относительно возможностей и задач филологии. Он настаивает на том, что филология может быть понимающей наукой и в этом качестве она существовала на протяжении веков параллельно с поэтикой – в форме классической и библейской герменевтики. Поэтому и свое учение о понимании смысла Шлейермахер называет герменевтикой, имея в виду древнюю традицию толкования смысловой стороны текстов.

Однако в то же время Шлейермахер вступает в полемику и с ней самой. Предшествующая герменевтика, пишет он, занималась толкованием отдельных трудных мест, встречающихся в древних текстах или в Библии, описывая, таким образом, случаи возможного непонимания. По Шлейермахеру, понять «трудное» место текста вне установки на понимание всего текста невозможно, понять отдельное место можно только в связи с целым текстом. Поэтому стратегия герменевтики, с точки зрения Шлейермахера, должна быть другой: герменевтика должна изучать не отдельные случаи возможного непонимания, а *сам процесс понимания*, ибо он представляет собой очень сложный вид человеческой деятельности и серьезную проблему. Поясним этот тезис.

По Шлейермахеру, *целью понимания* является смысл речи другого человека. Однако каждый человек, в соответствии с романтической концепцией, представляет собой неповторимую индивидуальность: каждый, как пишет Шлейермахер, «на свой лад выражает человечество». Уникальностью своеобразия отличается и речь каждого человека – устная или письменная, поэтому проникновение в ее смысл и требует определенных усилий со стороны понимающего.

В ситуации чтения понимание направлено на смысловое своеобразие авторской речи. Толкование смысла авторской речи и есть задача герменевтики. Причем Шлейермахер рассматривал герменевтику как науку, которая способна на «*лучшее понимание*» авторской речи по сравнению с тем, как сам автор понимает ее. «Понять автора лучше, чем он сам понимает себя и свое творение» составляет цель герменевтики по Шлейермахеру. Герменевт, считает он, способен на лучшее понимание авторской речи, так как он владеет особыми *правилами ин-*

терпретации. Поэтому герменевту и подвластно понимание тех смыслов, которые скрыты даже от авторского разумения.

В качестве главного правила герменевтики выдвигается следующее: «Целое понимается через часть, а часть понимается только в связи с целым». Это правило впоследствии получило название герменевтического круга (*Zirkel in Verstehen*), хотя сам Шлейермахер данный термин в отношении обоснованного им принципа толкования не использовал. Обоснование действия данного принципа покоится у Шлейермахера на оригинальном **понимании авторского произведения**. Сформулируем его, прежде чем вернуться к прояснению принципа герменевтического круга.

Произведение понимается у Шлейермахера как словесно-духовное единство. С одной стороны, произведение представляет собой *словесный феномен*: оно является фактом языка, так как автор строит его из универсальных языковых единиц. С другой стороны, произведение представляет собой *духовный феномен*: оно является фактом индивидуального духа, ведь автор вкладывает в текст уникальный смысл, обусловленный особенностями его индивидуального мышления и индивидуальной речи. Поэтому, кстати, произведение и мыслится как носитель тайных смыслов, сокрытых не только от читателя, но даже и от автора. Для читателя скрытыми являются те смыслы текста, которые связаны с тайной духовной жизни автора. Для автора скрытыми являются те смыслы, которые возникают в процессе его работы с языком: пользуясь универсальными языковыми единицами, автор вкладывает в них сокровенное индивидуальное содержание, не подозревая подчас о возникающем смысловом эффекте. Таким образом, если для Сент-Бева смысл

произведения тождественен авторскому замыслу, то для Шлейермахера смысл произведения им вовсе не исчерпывается: он не тождественен ни авторскому замыслу, ни авторской личности.

Такой трактовкой текста как диалектического единства общего (язык) и индивидуального (авторского мышления) и обусловлена методология интерпретации у Шлейермахера: произведение, пишет он, должно толковаться в двух аспектах: словесном и духовном. Толкование в словесном плане Шлейермахер называет грамматическим, толкование в духовном плане – психологическим. Последовательно прокомментируем методологию того и другого вида толкования.

**Грамматическое толкование** Шлейермахер определяет следующим образом: это толкование авторской речи «как вынутой из языка». Рассматривая произведение как «факт языка», герменевт, по Шлейермахеру, должен преследовать цель выявления субъективных авторских значений слов и предложений. В произведении, пишет он, слово употребляется не в собственном, а в метафорическом, сугубо авторском смысле. Выявляя несобственные значения слов, герменевт получает возможность растолковать особенности авторского словоупотребления и таким образом проникнуть в подразумеваемый автором смысл.

Грамматическое толкование должно осуществляться в соответствии с двумя правилами («канонами», как их называет Шлейермахер).

*Первый канон грамматического толкования – «канон об определении авторской речи из языковой тотальности».* Он означает, что текст можно понять только в том случае, если рассматривать его на фоне того языка, на

котором он написан, т. е. в качестве индивидуального авторского варианта использования языка. В данном случае, поясним, произведение рассматривается как часть языка, который понимается как целое по отношению к произведению.

В качестве конкретной методики грамматического толкования в соответствии с данным канон Шлейермахер рекомендует сравнение значений слов в авторском тексте с их словарным, т. е. языковым, значением.

Приведем пример применения данного канона в герменевтической практике самого Шлейермахера. Шлейермахер хотя и считал, что разрабатывает универсальную, т. е. приложимую ко всем текстам без исключения, науку понимания, в его собственных трудах единственным объектом толкования был Новый Завет. Для толкования Нового Завета Шлейермахер привлекает две «языковые области»: древнегреческий язык и арамейский (древнееврейский) язык, так как внутри Нового Завета эти два языка, пишет Шлейермахер, удивительным образом сопрягаются. Новый Завет написан на древнееврейском, но евангелисты писали и на греческом. Поэтому, чтобы проникнуть в его смысл, необходимо, как считает Шлейермахер, с одной стороны, сравнить значения слов в Новом Завете со значениями тех же слов в Ветхом Завете, а с другой стороны – с теми значениями, которые эти слова обрели при переводе на греческий. Для осуществления последнего замысла Шлейермахер использует первый перевод Библии на греческий – Септуагинту. названную так по числу переводчиков, которых, в соответствии с легендой, было семьдесят. Посредством такой двойной сравнительной процедуры Шлейермахер обнаруживает, что слова, обозначающие одни и те же понятия, имеют в Ветхом и Новом Заветах, а также в Септуагинте определенные от-

тенки значений. Выявив таким образом те значения, которые специфичны исключительно для слов Нового Завета, Шлейермахер высказывает романтическое предположение, что новозаветное слово преодолевает свое «ветхое» значение, обретая значение обновленное, подлинно христианское.

*Второй канон грамматического толкования – канон «об определении местной значимости» значения слова.* Подразумевается, что значение слова может быть понято только на фоне других слов текста, с учетом связи с ними, т. е. в контексте. Необходимость осуществления данного правила Шлейермахер обосновывает тем, что в разных контекстах слово может приобретать специфические значения. В данном случае произведение рассматривается как целое, а слово – как его часть.

Воплощая этот канон в отношении к Новому Завету, Шлейермахер использует методику анализа «параллельных мест»: он сопоставляет те фрагменты текста, в рамках которых употребляются одни и те же слова. Так выявляется специфическая семантика, которой отличается контекстное употребление слова.

Уточним *методику*, которую рекомендует Шлейермахер в рамках грамматического толкования. Ее образует *сравнительный анализ*. Подвергая толкованию Новый Завет, Шлейермахер в рамках первого канона сравнивает значения слов в Новом Завете с их прецедентным (ветхозаветным) и переводным (в Септуагинте) значениями. При этом в отношении авторского текста он рекомендует проводить такое сравнение со значением, отраженным в словаре. В рамках второго канона сравниваются значения слова, употребленного в разных контекстах.

Вторая сторона герменевтической процедуры, по Шлейермахеру, – психологическое толкование т. е. толкование произведения в качестве «факта индивидуально-го мышления автора» и «факта жизни автора». Его цель – реконструкция психологической личности автора, а также особенностей и содержания его мыслительной деятельности. Психологическое толкование также имеет два канона, хотя Шлейермахер в данном случае использует слово «задача».

*Первая задача психологического толкования* (назовем ее «собственно психологической») предполагает исследование того, в силу каких внутренних и внешних обстоятельств жизни автора возник художественный замысел. В данном случае жизнь автора рассматривается как целое, а произведение – как ее часть, как один из элементов в системе биографических проявлений авторской личности. В рамках данной задачи понимание произведения вне понимания биографических реалий жизни автора трактуется как невозможное.

Однако, размышляет Шлейермахер, существуют произведения, в отношении которых данный канон не применим. Это, например, произведения, авторство которых не установлено, или произведения, относительно жизни авторов которых не существует сведений достоверных или, по крайней мере, достаточных для реконструкции их психологической индивидуальности. Кроме того, это произведения, в отношении которых вообще вопрос авторства не решен. К ним относится и Священное Писание, чье происхождение, по Шлейермахеру, в равной степени может быть как божественным, так и человеческим. Тексты, которые невозможно рассмотреть в

контексте авторской жизни, могут, пишет Шлейермахер, так и остаться герменевтической загадкой.

«Уменьшить» их загадочность позволит *вторая задача психологического толкования, в определении Шлейермахера, – «техническая»*. В рамках этой задачи рекомендуется поэтологический анализ – анализ той системы художественных средств, посредством которых выражается художественный смысл. Это анализ жанрового, стилевого, композиционного устройства произведения. В данном случае художественное произведение рассматривается как целое, а отдельные элементы его структуры – как части.

Собственно *методику* психологического толкования Шлейермахер отличает от методики грамматического толкования. Грамматический анализ, как мы видели, осуществлялся посредством сравнительного анализа лингвистических фактов. С помощью сравнительного анализа осуществляется и психологическое толкование: Шлейермахер рекомендует исследование авторской индивидуальности проводить на основе сравнения ее с индивидуальностями других авторов. Но в то же время при психологическом толковании анализ, по Шлейермахеру, обязательно должен сочетаться с дивинацией. Дивинация – это способ толкования, который осуществляется интуитивно и, в отличие от анализа, носит логически необъяснимый характер. Осуществляется дивинация посредством вживания, вчувствования герменевта в автора. Вживание в автора Шлейермахер понимает как уничтожение той исторической дистанции, которая разделяет интерпретатора и автора: усилением воли и воображения герменевт должен преодолеть причастность к собственному историческому и биографическому контексту и «уравняться с автором», как пишет Шлейермахер, в знании

жизни и языка. Понимание произведения возможно только при условии отказа интерпретатора от своей субъективности и с помощью проникновения в субъективность автора. Таким образом, герменевтический успех, по Шлейермахеру, обеспечивается не только применением правил, он зависит и от таланта интерпретатора, от его способности к перевоплощению и вчувствованию в другого. Поэтому Шлейермахер определяет герменевтику как «интуитивную науку», или (другое определение) как «учение об *искусстве* правильно понимать чужую речь» (Kunstlehre). Следовательно, в трактовке Шлейермахера, герменевтика – это синтез науки и искусства.

Итак, в рамках разных канонов грамматического и психологического толкования произведение (объект толкования) понимается либо как целое (в отношении отдельных слов или отдельных элементов своей структуры), либо как часть (в отношении к языку или жизни автора). Теперь мы имеем возможность уточнить суть общего правила шлейермахеровской герменевтики, в соответствии с которым часть должна пониматься через свою принадлежность к целому, а целое – только исходя из частей, составляющих его. Таково *содержание* того принципа, который позднее получил название герменевтического круга, а его *структуру* образуют дивинация и анализ.

Поясним: по Шлейермахеру, понимание всегда начинается с интуитивного предположения герменевта относительно общего смысла произведения. Возникает дивинационная гипотеза, которую герменевт стремится проверить, обращаясь к анализу частей произведения или рассматривая произведение как часть языка или жизни автора. На базе анализа возникает новая дивинационная гипотеза в отношении целого смысла произведения, которая вновь подвергается аналитической про-

верке через обращение к частям произведения, языку или жизни автора и т. д. Таким образом, герменевт в акте понимания произведения всегда движется по кругу: от дивинации в отношении целого к анализу частей, от анализа частей – к новой дивинации в отношении целого. И так до бесконечности. Понимание, таким образом, складывается постепенно, на основе длительного и многократного обращения к словесному материалу.

В этом бесконечном круговом движении мысли герменевта, по Шлейермахеру, состоит главная трудность любого понимания и его роковая участь. Шлейермахер исповедовал негативное отношение к кругу и размышлял о способах его преодоления. Впрочем, очевидно, что существует единственный способ преодоления герменевтического круга. Это достижение герменевтом исчерпывающего понимания произведения, то есть такого понимания, когда каждое слово произведения откроется герменевту в совокупности искомых авторских смыслов. Шлейермахер верил в возможность достижения такого понимания, хотя и осознавал, что оно сопоставимо с чудом. Но с каждым новым витком герменевтического круга, с каждой новой гипотезой герменевт, как считал Шлейермахер, все больше углубляет понимание авторской речи, все больше приближается к ее глубинному, сокровенному смыслу.

Другая герменевтическая теория, сложившаяся в рамках немецкого литературоведения, принадлежит Вильгельму Дильтею (1833—1911) – профессору философии, основоположнику так называемой духовно-исторической школы. Обосновывая свою версию герменевтического знания, Дильтей предпринимает модификацию учения Шлейермахера. К герменевтике своего предшественника Дильтей обращается в связи с задачей обосно-

вания специфики гуманитарного знания по сравнению со знанием естественно-научным.

Дильтей делит все науки на два типа, отличающиеся друг от друга предметом и методом.

Первый тип – *науки о природе*, предметом которых является жизнь природы, природные закономерности. Эти науки пользуются методом объяснения. Второй тип наук Дильтей обозначает понятием *науки о духе*, имея в виду их предметом «жизнь человеческого духа», культуру. Универсальным методом этих наук, по Дильтею, является метод понимания: «Природную жизнь мы объясняем, а духовную жизнь понимаем», – гласит его знаменитый тезис.

Для обоснования специфики метода понимания как универсального метода наук о духе Дильтей и обращается к учению Шлейермахера, поскольку тот, напомним, трактовал герменевтику как универсальную (т. е. приложимую к любым словесным феноменам) методологию. Остановимся на содержании модификации, которую Дильтей предпринимает в отношении герменевтики Шлейермахера.

Первый аспект модификации методологии Шлейермахера у Дильтея касается понимания *содержания герменевтической процедуры*.

Дильтей отказывается от грамматического аспекта толкования. Если у Шлейермахера понимание осуществляется в совокупности двух аспектов (грамматического и психологического), то в трактовке Дильтея метод понимания предполагает единственно установку на психологическое толкование, т. е. реконструкцию того авторского переживания, которое нашло свое выражение в тексте. Именно как знаковое воплощение авторского пе-

реживания, авторской эмоции и понимается текст у Дильтея.

При этом если Шлейермахер трактовал психологическое толкование как единство анализа и дивинации, Дильтей отождествляет понимание только с дивинацией. Анализ в качестве метода познания индивидуальности автора Дильтей исключает. «Познать человека, по Дильтею, – значит проникнуть в его мотивы, идеалы, представления, в его целостный духовный мир, и единственным средством такого проникновения может служить только эмпатическое вживание, симпатизирующая идентификация с другим, своеобразное перевоплощение» [Косиков 1978, 17]. В связи с этим Дильтей ставит под сомнение веру Шлейермахера в возможность адекватной интерпретации произведения, достижимой посредством применения правил толкования, и не желает практиковать метод герменевтического круга.

Другой аспект модификации учения Шлейермахера у Дильтея касается понимания *характера деятельности герменевта*. Шлейермахер, напомним, считал, что субъективность герменевта препятствует пониманию и оттого нуждается в сознательной (со стороны герменевта) редукции. Дильтей выдвигает противоположную идею: субъективность герменевта не противоречит вживанию в автора, а наоборот, способствует ему, так как вживание сопряжено с переживанием герменевтом личности другого, того, чья психология является предметом понимания. Поскольку автор осознается герменевтом как носитель абсолютно уникальной психологии, его собственная душевная организация обретает такой же статус. Это, в свою очередь, обостряет понимание неповторимости чужой индивидуальности. Кроме того, понимание, по Дильтею, формирует и обогащает индивидуальную субъектив-

ность герменевта и становится фактором его «самопонимания». Ведь вживание в другого позволяет ему «в воображении пережить все то, в чем отказали ему его собственная современность и его личная судьба; в пределе – пережить совокупный опыт всего человечества» [Косиков 1987, 19].

Итак, в философской системе Дильтея интерпретация – это, с одной стороны, сугубо психологический (а не интеллектуально-психологический, как у Шлейермахера) акт, а с другой стороны, акт индивидуально-личностный (а не порывающий с субъективностью герменевта, как у Шлейермахера).

Практической реализацией метода Дильтея стала *«описательная психология»*. Так Дильтей называет способ познания духовной жизни автора, при котором его внутренний мир, нашедший свое выражение в произведении, «не промысливается, а переживается» (т. е. не объясняется, не выводится логически из совокупности фактов, а понимается посредством вживания). Результатом применения этой методики в отношении литературы становятся в творчестве Дильтея биографии авторов. Дильтей пишет о Гёте, Петрарке, Лессинге, Новаллисе, Диккенсе. Биографический очерк при этом подается как способ установления связи между текстом и духовным миром автора, где текст рассматривается в качестве воплощения авторского переживания. Как и в критическом творчестве Сент-Бева, понимание смысла произведения подменяется у Дильтея пониманием авторской эмоции.

Помимо данного недостатка, общую слабость романтической герменевтики составляет очевидная недооценка исторического контекста: литературное творчество в ее рамках рассматривается как автономное от историческо-

го процесса. Впрочем, в случае с Дильтеем эта позиция является принципиальной, потому что свой метод он противопоставлял методу культурно-исторической школы, заложившей основы новой критической парадигмы в зарубежном литературном знании – парадигмы социологической.

## Литература

Сент-Бев О. Литературные портреты. М., 1970.

Сент-Бев О. Из работ разных лет // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Шлейермахер Ф. Герменевтика. СПб., 2004.

Дильтей В. Описательная психология. СПб., 1996.

Дильтей В. Введение в науки о духе. Сила поэтического воображения // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Вольский А.Л. Ф. Шлейермахер и его герменевтическая теория // Шлейермахер Ф. Герменевтика. СПб., 1996.

Габитова Р.М. «Универсальная герменевтика» Шлейермахера // Герменевтика: история и современность. М., 1985.

Гучинская Н.О. Hermeneutica in mice: Очерк филологической герменевтики. СПб., 2002.

Косиков Г.К. Современное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Михайлов А.В. Историческая поэтика и герменевтика. М., 2001.

# Тема 2. Формирование социологической парадигмы

## § 1. Культурно-историческая школа: в полемике с романтической герменевтикой

Становление социологической парадигмы в зарубежном литературоведении связано с формированием культурно-исторической школы, возникшей во французской критике в середине XIX в. Основоположником и главным теоретиком школы является французский философ-позитивист **Ипполит Тэн** (1828—1893).

**Теоретическое понимание произведения** в критическом творчестве представителей данной школы прямо противоположно тому, на котором настаивают представители романтической герменевтики и в первую очередь Сент-Бев. Если Сент-Бев понимал произведение как документ, в котором нашла свое тотальное выражение индивидуальная психология автора, то культурно-историческая школа рассматривает произведение как документ, в котором нашла свое выражение психология народа в определенный исторический момент его развития. «Произведение литературы, – пишет И. Тэн во введении к «Истории английской литературы», – не просто игра воображения, своевольная прихоть пылкой души, но снимок с окружающих нравов и свидетельство известного состояния умов» [Тэн 1987, 72]. Произведение в трактов-

ке Тэна есть «лишь слепок, подобный ископаемой раковине, отпечаток, схожий с тем, что оставлен на камне некогда жившим и умершим животным». Продолжим этот знаменитый пассаж: «В раковине жило животное, в документе отразился человек. Зачем изучаете вы раковину, если не затем, чтобы представить себе животное? Точно так же документ вы изучаете для того, чтобы узнать человека. И раковина, и документ не более, чем мертвые обломки, чья ценность только в том, что они указывают на целостное и полное жизни существо» [Тэн 1987, 73].

На почве понимания произведения как «слепок» с эпохи и оформляется цель литературоведения в понимании И. Тэна: «по литературным памятникам... судить о том, как чувствовали и мыслили люди много веков назад» [Тэн 1987, 72]. А реконструкция того, как «чувствовали и мыслили» люди, создававшие литературу прошлого, в свою очередь, позволит установить некие объективные закономерности, которым подчиняется в своем развитии «история нравственного развития человечества» [Тэн 1987, 95]. Поэтому методологически культурно-историческая школа противопоставляет себя в первую очередь поэтике. Как пишет И. Тэн в трактате «Философия искусства», она «не навязывает правила, а констатирует законы» [Тэн 1996, 8]. На поиск законов (или, по И. Тэну, «естественных причин»), детерминирующих развитие культуры, и нацелена критическая деятельность данной школы.

Такая методологическая установка сложилась под влиянием философии позитивизма. В рамках позитивизма XIX в. размышления о человеке как культурном существе базировались на достижениях современного ему естествознания – науки, нацеленной на поиск факторов, управляющих миром природы. Позитивизм, пишет Г.К.

Косиков, «не видя качественного различия между природой и культурой», полагал, что культура «полностью подпадает под действие абсолютных детерминант, всеобщих "естественных сил", которые не только не зависят от воли и сознания людей, но и определяют их» [Косиков 1987,15]. Принципы естествознания, таким образом, переносились в область исследования феноменов, которые являются не природными объектами, а продуктами культурной деятельности человека. «Подобно тому, как в минералогии все кристаллы... происходят от нескольких простейших форм тел, точно так же и цивилизации в истории, при всем их разнообразии, происходят от нескольких простейших форм духа», – пишет И. Тэн, полностью уподобляя науку о культуре естествознанию.

В соответствии с данной методологической установкой И. Тэн обнаруживает три объективных фактора, *три «естественных»* (т. е. объективных, природных) *причины*, детерминирующих развитие каждого народа. Перечислим их.

Первая причина, как определяет ее И. Тэн, – «раса». В данном случае философ имеет в виду «врожденные, наследственные склонности, которые появляются на свет вместе с человеком» и детерминированы его принадлежностью к тому или иному народу. При этом сами расы определяются как «естественные разновидности человека, подобные породам быков и лошадей» [Тэн 1987, 82].

Второй объективный фактор, детерминирующий культуру, – «среда, в которой обитает раса», т. е. географические, климатические и социальные условия и обстоятельства.

Третий фактор – «момент». В данном случае имеется в виду конкретный период в жизни нации, его историческое содержание.

С точки зрения позитивиста Тэна эти причины целиком и полностью определяют развитие культуры. В обнаружении этих «великих изначальных пружин», детерминирующих жизнь нации во всех ее проявлениях, и должна помочь литература. Ведь она, по Тэну, «превосходит все иные документы, представляющие нашему взору чувства прошлых поколений» [Тэн 1987, 94]. Произведение, таким образом, ценится только в качестве «замечательного, необычайно чувствительного прибора» изучения жизни нации (наподобие тех приборов, которые используют физики для измерения «самых слабых... изменений тел»). «Как много можно почерпнуть из литературного памятника, – восклицает И. Тэн. – Мы можем раскрыть в нем психологию души его создателя, зачастую – психологию века, а иногда и психологию целой расы» [Тэн 1987, 94].

В связи с этим автор в системе Тэна рассматривается исключительно как представитель национальной психологии и носитель того воздействия, которое на него оказывают среда проживания и исторический момент. Индивидуальный характер автора, его идеалы, ценности, представления, т. е. все то, что в рамках романтической герменевтики называлось внутренним, духовным миром автора, для И. Тэна самоценного интереса не представляют. Более того, с его точки зрения, индивидуальных характеров вообще не существует. Культуру каждой нации, по Тэну, представляет так называемый «господствующий характер», сформированный «расой» и «сре-

дой» в первую очередь. Авторский же характер является его непринципиальной вариацией.

По аналогии с дарвиновской концепцией природы И. Тэн трактовал и закономерности развития самой литературы. С его точки зрения, литература развивается в соответствии с законом, подобным закону естественного отбора. Его действие виделось Тэну в том, что смена литературных форм (одни умирают, другие «размножаются») происходит в полном соответствии с действием таких «естественных причин», как «среда» и «момент».

Недостатки культурно-исторического метода очевидны. Во-первых, это *недооценка индивидуального начала в искусстве*. Подтвердим эту установку выразительным мнением другого представителя культурно-исторической школы, Эрнеста Ренана. По поводу дискуссии, которая шла во французском литературоведении XIX в. относительно авторства «Песни о Роланде», Ренан высказывается следующим образом: «Думаете ли вы, что возвысите национальную эпопею, если откроете имя жалкого индивида, который ее сочинил. Что мне за дело до этого человека, который становится между человечеством и мной. Что значат для меня незначительные слоги его имени? Это имя ложно, подлинный автор не он, а нация, работавшая в определенное время и в определенном месте. Прекрасно только человечество, гении – только исполнители его внушений» [пит. по: Косиков 1987, 14].

Во-вторых, слабость метода составляет *позитивистская установка на прямолинейное причинное изучение культурных фактов*. Против такого естественно-научного объяснения культуры и выступил В. Дильтей, который настаивал на необходимости дифференцирования «наук о духе» и «наук о природе». Напомним, что он отверг не

только практику изучения произведения человеческого духа по аналогии с природными явлениями, но и сам метод объяснения, если он применяется в отношении культурной жизни. Тэн и практиковал метод генетического, причинного объяснения явлений человеческого духа. В. Дильтей, имея в виду эту сферу – сферу духа, методу объяснения противопоставил метод понимания. Невозможно, пишет Дильтей в сочинении «Введение в науки о духе», «вывести всю ту совокупность страстей, поэтических образов, творческого вымысла, которую мы называем жизнью Гёте, из строения его мозга и из свойств его тела» [Дильтей 1987, 117].

Другого рода упрек по адресу культурно-исторической школы выдвигает Флобер после прочтения «Истории английской литературы» И. Тэна. Это упрек в том, что культурно-исторический метод *игнорирует эстетическое измерение литературы*, оставляя за рамками анализа художественное своеобразие произведения и по этой причине не отличая «шедевр» от «гнусности». «Очень тонко анализируется среда, породившая [произведение], причины, которые привели к тем или иным выводам. – пишет Флобер. – А где же <...> поэтика? <...> Где композиция, стиль, точка зрения автора? Этого нигде нет... Меня возмущает, что на одну доску ставится шедевр и любая гнусность... Ничего не может быть глупее и аморальнее» [цит. по: Литературная энциклопедия терминов и понятий, 425].

Впрочем, произведение как эстетический феномен и не рассматривалось культурно-исторической школой в качестве предмета исследования, его исключительная ценность, повторим, связывалась с тем, что оно «отражает» нравы прошлых эпох.

## **§ 2. Марксистская критика: социология в синтезе с герменевтикой**

Если в рамках культурно-исторической школы литература рассматривалась как явление, детерминированное национальной психологией автора и его принадлежностью к определенному физико-географическому и историческому контексту, то в рамках марксистской критики как явление, детерминированное социальной, классовой принадлежностью автора.

Марксистская критика сложилась в последней трети XIX в. под влиянием концепции искусства, выдвинутой К. Марксом. Развитие общества, по Марксу, определяют экономические отношения. Они составляют базис, основу общества. Все остальные проявления человеческой культуры представляют собой надстройку над экономическим базисом. Таким образом, искусство мыслится как производное от экономики, а его развитие – как детерминированное экономическим состоянием общества. В истории человеческой цивилизации Маркс выделяет несколько социально-экономических формаций (древность, феодализм, капитализм, социализм), каждой из которых соответствует своя форма искусства. В рамках каждой формации общество не является однородным: оно состоит из противоборствующих классов (групп людей, выделяющихся по характеру их отношения к средствам производства), каждому из которых свойственна определенная идеология. Человек, по Марксу, непременно является носителем идеологии той социальной группы, к которой он принадлежит. Идеология класса формирует сознание человека, навязывая ему ту картину мира, в которой класс

заинтересован. Человек, таким образом, рассматривается как носитель ложного сознания – сознания, ограниченно-го его классовой принадлежностью, которая управляет его существованием и самосознанием. Носителем ложного сознания, детерминированного классом, является и автор, создатель литературного произведения.

В рамках такой концепции авторского сознания **произведение литературы понимается** как выражение идеологии того класса, к которому принадлежит автор. В тексте всегда закодирована та картина мира, в неосознаваемой зависимости от которой находится автор. Помимо его воли произведение фиксирует ту идеологию, которая детерминировала его сознание.

В связи с таким пониманием произведения методологию марксистской критики образует установка на расшифровку скрытого в произведении классового содержания, бессознательно отразившейся в нем классовой идеологии. Марксистская критика стремится обнаружить идеологическую установку автора, скрытую от него самого, и таким образом разоблачить социальное содержание произведения, его подлинный классовый смысл.

Следовательно, если в теоретическом плане марксистская критика социологична (смысл произведения она выводит из фактора социальной принадлежности автора), то в методологическом плане она представляет собой вариант герменевтики (так как нацелена на расшифровку неявного смысла, выразившегося в произведении независимо от воли автора).

Обратимся к персоналиям. Первым марксистским историком литературы считается немецкий исследователь **Франц Меринг** (1846—1919). Его критические работы посвящены в первую очередь развитию немецкой лите-

ратуры. Их пафос образует марксистский тезис о том, что экономическое развитие общества определяет развитие литературы. Так, говоря о влиянии на немецкую драматургию английского и французского театра, Меринг характеризует Шекспира как «поэта обуржуазившейся аристократии» (именно она в эпоху Ренессанса была господствующим классом), а Мольера – как художника становящейся буржуазии. В книге «Легенда о Лессинге» (1893) Меринг ставит развитие немецкого классицизма в прямую зависимость от экономической структуры прусской монархии Фридриха Великого, препятствовавшей формированию буржуазных отношений. Классовый смысл произведений Лессинга Меринг и связывает с выражением идеологии буржуазии, стремящейся к эмансипации. Таким образом, творчество Лессинга трактуется исключительно как отражение определенной социально-исторической тенденции.

Крупнейшим представителем марксистской критики во Франции был **Поль Лафарг** (1842—1911). Руководствуясь марксистским по своей сути положением о том, что произведение есть «автобиография класса», Лафарг в работе «Происхождение романтизма» (1885—1896) определяет романтизм как «классовую литературу». Его классовое содержание состоит в том, что в нем парадоксальным образом сочетается идеология «испугавшегося якобинских ужасов дворянства» с идеологией самого якобинства. Классовые корни романтизма, таким образом, определяются как двойственные: частично они восходят к дворянству, использующему новое литературное течение «для классовой самообороны», частично – к буржуазии, «использующей романтизм как орудие классового господства». Такие особенности романтизма, как культ чувства, увлечение экзотикой, мистицизм объясняются у

Лафарга дворянской реакцией на материализм и рационализм революции. Индивидуализм же романтической литературы Лафарг возводит к буржуазной идеологии.

В работе «Легенда о Викторе Гюго» (1885) предметом рассмотрения становится классовое содержание сознания французского романтика, отразившееся в его творчестве. Гюго, в трактовке Лафарга, оказывается носителем типично буржуазной энергии приспособленчества, так как, «подобно хамелеону», он попеременно менял «дворянско-роялистскую окраску» на республиканскую.

Подобным образом Лафарг описывает и натурализм: как литературу определенной общественно-экономической формации, а именно формации, которая характеризуется появлением на исторической арене крупного промышленного пролетариата. Конфликт между пролетариатом и буржуазией, с точки зрения Лафарга, и составляет содержание творчества представителей натурализма. При этом неявное содержание творчества Э. Золя Лафарг связывает с выражением интересов буржуазии.

## **Литература**

Тэн И. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Тэн И. Философия искусства. М., 1996.

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: в 2 т. М., 1976.

Меринг Ф. Избранные труды по эстетике: в 2 т. М., 1985.

Лафарг П. Литературно-критические статьи. М.; Л., 1964.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

Литературная энциклопедия. М., 1929—1939.

Косиков Г.К. Современное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

# Тема 3. Англоязычная новая критика: возвращение поэтики

Формирование англо-американской новой критики приходится на начало XX в. – время, в рамках которого отчетливо обозначился кризис гуманитарных наук, и в частности литературоведения [Косиков 1987, 22]. Кризисное состояние литературоведения на рубеже XIX—XX вв. обнаруживается в первую очередь в том отношении к художественному произведению, которое отличает подавляющее большинство критических методологий, сформировавшихся к этому времени. Произведение рассматривается не как самостоятельный объект критического анализа, а как средство реконструкции тех или иных культурных феноменов. Так, в рамках биографической критики Сент-Бева произведение рассматривается как выражение авторской психологии, в рамках культурно-исторической школы – как выражение нравов ушедшей эпохи, в рамках марксистской критики – как выражение классово-идеологии автора. Казалось бы, Шлейермахер рассматривает произведение в совокупности разных аспектов: и в качестве носителя оригинальной семантики, заданной спецификой авторской речи и авторского мышления, и в качестве особым образом организованного эстетического феномена. Однако В. Дильтей, предпринимая модификацию учения Шлейермахера в рамках полемики с культурно-исторической школой, вновь возвращается к пониманию произведения как формы выражения авторского переживания.

Англо-американская новая критика и осуществляет обновление литературоведческих стратегий. В острейшем конфликте с герменевтикой и социологией XIX в. она возрождает поэтику – ту критическую парадигму, в рамках которой произведение рассматривается в качестве самостоятельного эстетического объекта.

Школа новой критики возникла в первые десятилетия XX в. в США. На протяжении последующих пятидесяти лет ее методология была господствующим направлением англоязычного литературоведения и единственным критическим методом, который преподавался в высшей школе в первой половине XX в. Это, в частности, связано с тем, что основоположниками новой критики были университетские преподаватели: метод неокритического анализа они внедряли в свою непосредственную преподавательскую практику.

Представители данного критического направления объединились вокруг южно-американского журнала «The Fugitive» («Беглец»). Посредством метафоры бегства от современной буржуазной цивилизации фьюджитивисты выражали протест против индустриализации юга. Они выступали за сохранение в южных штатах традиционного патриархального уклада. Приверженность фьюджитивистов традиции имела философскую основу и была связана с их стремлением способствовать становлению идеального искусства, в рамках которого можно было бы преодолеть главную беду современного человека, оторвавшегося от традиции – «распад цельности мировосприятия». *Теория «утраты (или распада) цельности мировосприятия»* составляет философскую основу литературоведческого ньюкритицизма. Фьюджитивисты позаимствовали ее у известного американского поэта Т. Элио-

та, который в 1914 г. переехал в Англию и впоследствии принял британское подданство.

В статье «Метафизические поэты» (1921) Элиот трактует цельность мировосприятия как сопричастие и взаимодействие в опыте двух начал: чувства и мысли. Синтез чувства и мысли был характерен, с точки зрения Элиота, для средневекового мировосприятия, сложившегося на базе христианско-католического взгляда на мир. В качестве примера Элиот ссылается на Данте как на поэта, обладавшего цельным интеллектуально-чувственным мировосприятием. В поэзии Данте цельность мировосприятия выразилась в том, что в его поэтическом слове мысль «претворяется в чувство». Такую же цельность мировосприятия Элиот находит и у поздних елизаветинцев, например у Дж. Донна, который умел «почувствовать мысль непосредственно, как запах розы». Но со второй половины XVII в. цельность мировосприятия начинает распадаться, «мысль отделяется от чувства»: в XVII и XVIII вв. господствует рационализм, а в XIX в. – чувствительность. В первом случае Элиот имеет в виду классицистический и просветительский культ разума, во втором – сентименталистский и романтический культ сердца.

Опираясь на теорию Элиота, фьюджитивисты пришли к идее о том, что распад цельности мировосприятия является пагубным для искусства и что критика может способствовать становлению такого искусства, в рамках которого возможно преодоление разрыва между чувствами и мыслями. Именно поэтому в новую критику возвращаются нормативизм и оценочность, ранее (на рубеже XVIII—XIX вв., в период кризиса аристотелевской поэтики) отвергнутые литературоведением. Однако ньюкритицисты дают поэтам рекомендации не потому, что возвращаются к аристотелевской идее нормы в сфере твор-

чества, а потому, что таким образом они надеются осуществить реформирование поэзии. Результатом такой реформы и явилось бы искусство, способное быть и формой выражения цельного мировосприятия, и способом его формирования.

Так как ньюкритицизм – это реакция на кризис литературоведения XIX в., в основе его деятельности лежит тотальная полемика со всеми предшествующими направлениями литературной критики. Обозначим основные направления этой полемики, выделив вслед за ньюкритицистами три группы ошибок, которые, с их точки зрения, допускало предшествующее литературоведение.

*Первая группа* – это ошибки в определении природы художественного произведения. В терминологии новой критики, это такие ошибки, как «заблуждение относительно выразительной формы» и «ересь парафразы». Под первой ошибкой подразумевается отношение к произведению как состоящему из двух элементов: формы и содержания. В рамках этого заблуждения форма осмысливается как то, что «выражает» содержание и, следовательно, является вторичным по сравнению с ним. На базе этого заблуждения и возникает «ересь парафразы» – ошибочное представление о том, что сущность произведения может быть адекватно передана в пересказе его содержания.

Данной группе ошибок новая критика противопоставляет **взгляд на произведение** как единое органическое целое, обладающее сложно-организованной структурой, где форма «не выражает содержание», а находится в единстве с ним.

*Вторая группа ошибок* предшествующего литературоведения, выделяемая новой критикой, – ошибки, свя-

занные с определением ценности произведения. Это, во-первых, «ересь коммуникации» (ошибочное представление о том, что ценность произведения состоит в том, что оно сообщает некий смысл). Во-вторых, это «аффективное заблуждение» – заблуждение, в рамках которого ценность произведения связывается с тем эмоциональным воздействием, которое оно производит на читателя. В-третьих, это «позитивистская ересь» – заблуждение, в рамках которого ценность произведения выводится из его способности адекватно отражать действительность.

Анализ вышеперечисленных ошибок «старой» критики позволяет ньукритицистам настаивать на самоценности художественного произведения. В новокритической трактовке ценность поэзии состоит не в том, что она передает какой-то смысл, возбуждает эмоциональный отклик или отражает реальную действительность. Ценность поэзии состоит в самом факте ее существования. Поэтическое произведение есть «самоценный эстетический объект», обладающий «онтологическим статусом», как пишет лидер школы Дж. К. Рэнсом, т. е. статусом объективно существующего уникального объекта.

*Третья группа* – это «ошибки, связанные с переоценкой внетекстовых факторов», а именно «заблуждение в отношении намерения и биографии автора», «заблуждение относительно генетических сведений» и «ересь критического релятивизма». Данная терминология подразумевает такие ошибки, как убеждение в необходимости изучать биографического автора, изучать происхождение тех или иных элементов произведения и влияние на него со стороны литературного процесса, а также убеждение в том, что семантика текста множественна и ее реконструкция зависит от субъективности читателя, от конкретной ситуации прочтения текста. Данному ком-

плексу критических представлений новая критика противопоставляет взгляд на произведение как внутренне закрытый, самодостаточный и автономный объект. Это означает, что произведение рассматривается новыми критиками, во-первых, как существующее *отдельно от автора*: подобно тому, как отдельно от ювелира существует созданная им брошь, произведение отделяется от автора в тот момент, когда он завершил работу над ним, и «обретает самостоятельную жизнь и силу воздействия, не зависящую от субъективных намерений автора» [Косиков 1978, 22]. Во-вторых, произведение рассматривается как существующее *отдельно от других текстов* и, в-третьих, как существующее *отдельно от читателя*: будучи совершенно независимо от акта восприятия, оно предполагает «единственно правильное прочтение».

Итак, в рамках новой критики поэтическое произведение понимается, с одной стороны, как «единое органическое целое», обладающее сложноорганизованной структурой, и, с другой – как «самоценный эстетический объект», существующий изолировано от других эстетических объектов, от автора и от читателя. Эти положения находят свое теоретическое обоснование в ряде новокритических теорий. Последовательно их рассмотрим.

Во-первых, это **теория поэзии как знания**, авторство которой принадлежит одному из руководителей школы Джону Кроу Рэнсому. В рамках этой теории, изложенной Рэнсомом в статье, название которой образовало название всей школы («Новая критика»), поэзия провозглашается как специфическая форма знания, категорически отличная от того знания, которое формирует наука. Если наука дает возможность увидеть мир только схематически, предлагая «лишь выхолощенные, обедненные, упрощенные копии подлинного мира» [Рэнсом 1987, 178],

то поэзия представляет мир в целостности, единстве и нерасторжимости его начал, и, следовательно, она превосходит науку глубиной постижения мира.

То особое знание, которое содержит в себе поэтическое произведение, запечатлено, по Рэнсому, не в его содержании, а во всей его сложной структуре. При этом структура поэтического произведения трактуется как представляющая собой нерасторжимое единство двух начал – «логической структуры» и «свободной индивидуальной фактуры»: «Поэтическое произведение есть, – пишет Рэнсом, – открытая логическая структура со свободной индивидуальной фактурой» [Рэнсом 1987, 177]. «Логическая структура» (или, иначе, «семантическая структура») стихотворения – это то высказывание, которое оно содержит в себе и которое можно пересказать другими словами. По определению Рэнсома, это «проза стиха», «изначальный», логически выстроенный смысл [Рэнсом 1987, 178, 181]. «Индивидуальная фактура» (или, иначе, «фонетическая структура») стихотворения – это его подтекст, логически неупорядоченный «дополнительный смысл» произведения, который не подлежит пересказыванию. Его формируют размер, ритм, эвфония, т. е. ритмико-фонетическая сторона поэзии. Эти аспекты поэтической речи «добавляют к высказыванию нечто онтологически важное» (Д. Рэнсом). Таким образом, исследуя структуру произведения в единстве «семантической» и «фонетической» структуры, т. е. в единстве тех элементов, которые формируют и высказывание, и его подтекст, можно выявить то специфическое знание, которое транслирует поэтический текст. Выявление этого знания в поэтическом произведении и представляется Рэнсому главной задачей критики.

Идею внутренней целостности и нерасторжимого единства всех элементов произведения поддерживает также **теория органической формы**, изложенная в работе Клинта Брукса и Роберта Пенн Уоррена «Понимание поэзии» (1938). Концепция органической формы в теории этих критиков сложилась под влиянием эстетики Кольриджа, чьи лекции о Шекспире были опубликованы в США в 30-е годы XX в. Одна из важнейших идей Кольриджа состоит в уподоблении произведения живому организму, в котором все элементы подчинены друг другу и находятся в нерасторжимом единстве друг с другом. Такого рода взаимосвязанность элементов художественного произведения Кольридж называет органической целостностью, или целостностью живого организма. Новокритическая теория органической формы настаивает на необходимости рассматривать произведение как органическую систему, все элементы которой находятся в отношениях взаимозависимости. «Отдельные элементы произведения связаны между собой не как цветы в букете, а как части цветущего растения, как цветки на разных ветках одного дерева, для чего необходима и крона, и стебель, и невидимые глазу корни», – пишет Брукс в работе «Ирония как принцип структуры» (1937) [цит. по: Западное литературоведение XX века, 290].

В то же время органическая целостность произведения осмысливается в рамках новой критики «не как продукт вдохновенного индивидуального произвола автора, а как результат реализации объективных законов самого искусства» [Косиков 1987, 22]. Объективным законам, действующим в сфере поэтического искусства, посвящена **теория имперсональной поэзии Т. Элиота**, разработанная им в статье «Традиция и индивидуальный талант» (1917). Настаивая на том, что помимо авторской воли

жизнь искусства определяют и наиндивидуальные, безличностные механизмы, Элиот рассматривает автора не как единовластного создателя произведения, а как «медиума», который в своем творчестве «отнюдь не выражает свою личность» [Элиот 1987,174], а бессознательно транслирует литературную традицию. «Сознание поэта – это своеобразный сосуд, собирающий и хранящий в себе бесчисленные чувства, фразы, образы, и они пребывают в нем, пока не соберутся все частицы, необходимые для создания нового целого» [Элиот 1987, 174]. Поэтому творчество, по Элиоту, есть «непрерывное самопожертвование, непрерывное погашение индивидуального начала», постоянный «процесс деперсонализации» [там же, 172] и подчинение традиции.

Речь идет о том, комментирует Г.К. Косиков, что «в произведении есть такие элементы содержания и формы, которые достаточно непосредственно выражают замысел и сознательную волю автора, а есть и такие (связанные с законами ритма и рифмы, законами литературного рода и жанра, правилами сюжетосложения и т. п.), которые отнюдь не возникают заново в каждом новом произведении, но достаются писателю как бы по традиции» [Косиков 1987, 22]. При этом чем «совершеннее поэт», пишет Элиот, тем в меньшей степени он «использует свои эмоции» [Элиот 1987, 173]. «Поэзия есть не свободный поток эмоций, а бегство от эмоций; она не выражение индивидуальности, а бегство от индивидуальности» [там же, 176].

Конкретизацию того, как осуществляется творческий акт в ситуации «бегства от эмоций», Элиот представляет **в теории объективного коррелята**, которую излагает в статье «Гамлет и его проблемы» (1919). Анализируя трагедию Шекспира, Элиот доказывает, что ан-

глийский драматург передает отчаяние Гамлета не прямо, а используя закрепленный в литературной традиции «объективный коррелят» этой эмоции. Таковым в «Гамлете» является определенная сюжетная ситуация – ситуация убийства отца и нового замужества матери. В литературной традиции уже до Шекспира она была закреплена как форма выражения отчаяния. Через воспроизведение традиционной ситуации Шекспиру и удастся смоделировать переживание своего героя, не используя индивидуальный эмоциональный опыт – «нежелательный», как пишет Элиот, в поэзии.

Прокомментированные идеи новой критики о структурном единстве и органической целостности произведения и о наличии в поэтическом искусстве имперсональных механизмов обусловили **характер новокритической методологии**. Ее пафос определяют установка на выявление структуры произведения (в соответствии с вышеописанным ее пониманием), на строгую научность и подавление субъективного фактора в анализе поэтического произведения, на отказ от учета какого-либо контекста (авторской биографии, историко-литературного контекста, контекста восприятия). Именно такую критику Рэнсом назвал «онтологической», имея в виду, что в ее рамках произведение рассматривается как автономный эстетический объект, имеющий онтологический статус. При таком понимании предмета исследования критика осуществляет перенос внимания «с источников литературы <...> на объективное бытие самой литературы („с поэта на поэзию“, по выражению Т. Элиота)» [Косиков 1987,22].

Свое конкретное воплощение принципы онтологической критики получили в *методике «пристального чтения»*, т. е. чтения аналитического, в рамках которого ни од-

на деталь формальной организации не считается незначимой для выражения общего смысла произведения. Ее *образец* рассмотрим на примере анализа стихотворения Китса «Ода греческой урне», предпринятого Клинтом Бруксом («Хорошо сработанная урна», 1947). В основе анализа лежит идея Брукса о том, что разные элементы поэтической структуры соотносятся друг с другом по принципу парадокса. Парадокс, по Бруксу, – основной принцип поэтического искусства. Парадоксальное сочетание самых несовместимых начал в поэтическом произведении и является источником его многозначности. Например, на лексическом уровне поэтический парадокс состоит в том, что в стихотворении общеупотребительные слова теряют свое словарное значение и «начинается бесконечная игра смыслов». Когда Брукс обращается непосредственно к оде Китса, в центре его внимания оказывается не только парадоксальное словоупотребление, но и ряд других парадоксов, в частности, парадокс сюжетный. Брукс имеет в виду то, что мертвое в оде Китса представлено как живое: урна изображена как повествующий субъект, а нанесенные на ее поверхность фигуры – как ожившие. Реконструкция и анализ этого парадокса позволяют Бруксу настаивать на «единственно верном» прочтении заключительных слов оды Китса («Красота есть правда») и всего стихотворения в целом.

Новая критика сложилась как аналитика поэтического текста. Однако позднее, в 40—50-е годы XX в., в сфере ее внимания оказалась и проза. **Новая критика прозы** связывала свою задачу с анализом повествовательной структуры. Ее научный инструментарий образуют, главным образом, две категории: точка зрения и форма повествования.

Разработка категории «точка зрения» принадлежит Перси Лаббоку, который и считается основоположником новой критики прозы в США. В работе «Искусство прозы» (1921) он развивает то учение о точке зрения, которое первоначально было предложено Генри Джеймсом. В трактате «Искусство прозы» (1884), название которого было позаимствовано Лаббоком, Джеймс назвал точкой зрения ту позицию, с которой ведется повествование. Лаббок впервые дал описание разных типов повествования в соответствии с тем, что собой представляет та точка зрения (точки зрения), сквозь призму которой (которых) ведется повествование.

Первый тип – «картинное» (или «панорамное») повествование. Такое повествование выстраивается в форме рассказа о событиях, что достигается посредством доминирования монологической точки зрения. В данном случае повествование ведется с точки зрения всезнающего автора, который стоит над своими героями и монологически оценивает каждый их поступок. К такому типу повествования, по Лаббоку, тяготели Л.Н. Толстой, Ч. Диккенс, У. Теккерей, Ф. Стендаль. «Панорамное повествование» Лаббок оценивает как устаревшую повествовательную форму в связи с тем, что она чревата гипертрофией субъективного начала, преобладанием эмоции над мыслью, а такого рода формы в искусстве, когда одно начало опыта доминирует над другим, только поддерживают распад цельности мировосприятия и оттого являются «нежелательными».

Другой тип – «сценическое» (или «драматическое») повествование. Это повествование, в основе которого лежит показ событий, а не рассказ о них, что достигается посредством привлечения целой совокупности разных точек зрения. В этом случае автор уподобляется драматур-

гу: отказываясь от прямого монологического слова в отношении изображенного события, он строит повествование о нем сквозь призму точек зрения своих героев, не оценивая их слова и поступки, а беспристрастно показывая их. Такой тип повествования Лаббок находит в творчестве Флобера (основоположника безличной прозы), Д. Джойса, В. Вулф.

*В качестве иллюстрации* аналитики повествовательного материала сошлемся на разбор П. Лаббоком повествовательной структуры романа Толстого «Война и мир». Определив тип повествования в романе как картинный, Лаббок сетует на то, что Толстой выбирает точку зрения «наугад»: при картинном повествовании точка зрения должна быть монологическая, а Толстой периодически нарушает монологическую подачу материала, включая в повествование фрагменты, выполненные сквозь призму точки зрения того или иного персонажа (так, в эпизоде на Аустерлицком поле повествование ведется сквозь призму взгляда князя Андрея). В романе панорамного типа, пишет Лаббок, «спутались множественные точки зрения». Поэтому структура романа Толстого представляется Лаббоку нецелостной, неорганичной, что, с его точки зрения, неизбежно воспрепятствует усвоению содержания романа со стороны читателя. Так как читатель не улавливает структуры романа, его «смысл растрачивается впустую». Данный анализ вновь проявляет ту оценочность новокритического подхода к тексту, о которой мы говорили выше.

Другая важнейшая категория, выработанная новой критикой прозы, – *«форма повествования»*. Ее создатель – Джозеф Фрэнк. Под влиянием П. Лаббока и М. Бахтина Фрэнк выделил две формы повествования: временную и пространственную. *Временная форма* повествования

предполагает, что рассказ о событиях ведется в соответствии с их временной последовательностью: образы и ситуации в повествовании такого рода выстраиваются последовательно, линейно, одни за другими, подразумевая наличие причинно-следственной связи между событиями. Такой тип повествовательной организации в литературе XX в., по Фрэнку, сменяется другим типом – *пространственным*. При пространственной форме повествования событие представляется в его пространственном единстве, когда все элементы сцены воспринимаются реципиентом во взаимосвязи, одновременно. Пространственная форма, по Фрэнку, выразительно предстает, например, в сцене сельскохозяйственной выставки из романа Г. Флобера «Госпожа Бовари». Фрэнк считает, что при такой форме организации повествования центр тяжести переносится с причинной логики на целостное смысловое содержание события. Именно этот тип художественного видения, по Фрэнку, отличает современную ему литературу – литературу первых десятилетий XX в., возникшую на почве кризиса европейского гуманизма.

Таким образом, новая критика представляет собой вариант формально-эстетического подхода, в рамках которого произведение рассматривается как автономный эстетический объект, обладающий сложной внутренней структурой, на выявление ее и направляет свои усилия ньюкритицизм, освободив свой анализ от внимания к какому-либо контексту.

## **Литература**

Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант // За рубежом эстетика и теория литературы. XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Рэнсом Д.К. «Новая критика» // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Джеймс Г. Искусство прозы // Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 1.

Brooks C. The Well Wrought Urn: A Study in Structure of Poetry. N.Y., 1974.

Косиков Г.К. Современное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Цурганова Е. А. История возникновения и основные идеи неокритической школы в США // Теории, школы, концепции: Художественный текст и контекст реальности. М., 1977.

Цурганова Е.А. «Новая критика» романа // Литература США. М., 1973.

Урнов Д.М. Литературное произведение в оценке англо-американской новой критики. М., 1982.

Ильин И.П. «Новая критика»: история эволюции и современное состояние // Зарубежное литературоведение 70-х гг. М., 1984.

Козлов А.С. Эстетическая критика. «Новая критика» // Литературоведение Англии и США. М., 2004.

# **Тема 4. Развитие герменевтики в XX веке: новые интерпретационные технологии в рамках классической теории**

После кризиса герменевтического знания в конце XIX в. развитие герменевтики XX в. первоначально идет по пути обогащения ее методологии разнообразными технологиями толкования. На этой почве в первой половине XX столетия возникают такие варианты герменевтического подхода, как психоаналитическая критика, юнгианская критика и мифокритика. В рамках данных школ сохраняется характерное для герменевтической классики понимание произведения как объективной смысловой данности: в рамках и психоаналитического, и юнгианского, и мифокритического литературоведения произведение мыслится как носитель объективно присутствующего в нем, но глубоко скрытого смысла, доступного для понимания только с использованием особых дешифрующих процедур. Рассмотрим эти критические варианты.

## **§ 1. Психоаналитическая герменевтика**

Основы психоаналитического литературоведения заложил основоположник психоанализа Зигмунд Фрейд.

Фрейдовская теория творчества и искусства выступает закономерным продолжением его размышлений относительно *устройства человеческой психики*. Напомним, что, по Фрейду, человеческую психику образует взаимодействие трех элементов: «Я» (ego), «Оно» (id) и «Сверх-Я» (super-ego). Под «Я» Фрейд подразумевает сознание, под «Оно» – бессознательное начало психики, под «Сверх-Я» – ту часть психики, которая формируется под действием культурных запретов и норм. При этом «Я», по Фрейду, находится в зависимости и от «Оно», и от «Сверх-Я». Со стороны «Оно» на него воздействует сила влечений, со стороны «Сверх-Я» – сила культурных запретов, в рамках которых те или иные влечения оцениваются как аморальные и асоциальные. «Оно» требует удовлетворения влечений, а «Сверх-Я» ограничивает это требование посредством механизмов совести и вины. «Я», в свою очередь, пытается сделать «Оно» приемлемым для культуры, отказывая ему в удовлетворении желаний. На этой почве, по Фрейду, происходит невротизация личности и возникает «недовольство культурой» – специфическое переживание культуры как препятствия на пути реализации личностью своих индивидуальных устремлений.

В свою очередь *структура бессознательной сферы* (структура «Оно») описывается у Фрейда как образованная двумя группами влечений, а именно влечениями первичными и вытесненными. *Первичные*, т. е. изначально присущие человеку, – это влечения сексуальные (Эрос) и разрушительные (Танатос). Первые проявляют себя в разных формах сексуального поведения, вторые – в разных формах агрессии. Другую группу образуют влечения *вытесненные*, или устраненные из сферы сознания как несоответствующие требованиям культуры (так называемые комплексы). Решающее значение в формировании

мужской психики Фрейд придавал, напомним, Эдипову комплексу – так он обозначил бессознательное переживание мальчика, содержание которого образует влечение к матери и неприязнь к отцу, воспринимаемому в качестве соперника.

*Вытеснение* Фрейд описал как основной защитный механизм, используемый «Я» в ситуации двойного диктата, которому оно подвергается, во-первых, со стороны культуры и, во-вторых, со стороны неудовлетворенных и требующих удовлетворения влечений. Кроме осуждаемых культурой влечений, вытеснению в сферу бессознательного со стороны «Я» подвергается и тот травматический опыт, с переживанием которого сознание не может справиться. Помимо вытеснения, «Я», по Фрейду, использует и другие защитные механизмы, в частности, такие, как *сублимация* (преобразование влечения в различные виды творческой деятельности) и *символизация* (замещение объекта влечения символом и перенесение на него соответствующего отношения).

На базе аналитики защитных механизмов, определяющих работу человеческой психики, и складывается психоаналитическая теория **художественного творчества**. Творчество («фантазирование», в терминологии Фрейда) трактуется основоположником психоанализа как продукт деятельности психики «неудовлетворенного», «несчастливого» человека. «Никогда не фантазирует счастливый, а только неудовлетворенный», – знаменитая формула из работы Фрейда «Художник и фантазирование». Именно в процессе фантазирования, по Фрейду, художник находит возможность удовлетворить те желания, осуществить которые в реальности ему не представляется возможным. Творчество, таким образом, рассматривается Фрейдом как патогенный процесс, в основе которого

лежит тот или иной защитный механизм: либо сублимация бессознательной либидозной энергии, либо замещение реального, но недостающего объекта иллюзорным, выдуманным (символизация), либо вытеснение потаенной травмы.

В связи с этим автор определяется у Фрейда как гениальный невротик, обладающий особой способностью к сублимации, он подобен «играющему ребенку», который заменил игру фантазированием. В мире собственных фантазмов он компенсирует свою неполноту, или травму, и так избегает невроза. Поэтому само **художественное произведение рассматривается** в рамках психоаналитической критики как знаковая форма выражения бессознательного содержания невротизированной психики автора. На дешифровку этого содержания, присутствующего в произведении вне воли и сознательного намерения автора, и направлена **методология психоаналитической критики**. Толкование скрытого в тексте авторского переживания осуществляется посредством восстановления тайной биографии автора – биографии его травм и комплексов. Поэтому в искусствоведческом творчестве Фрейда и его ближайших последователей доминируют очерки биографического характера, где произведение рассматривается в качестве документа, отразившего симптоматику авторского невроза, и в качестве продукта, целиком и полностью обусловленного психологическим неблагополучием его создателя.

Знаменитую **иллюстрацию** фрейдовской герменевтики составляет статья «Достоевский и отцеубийство» (1925). Здесь выход к толкованию романа «Братья Карамазовы» осуществляется сквозь призму анализа эпилепсии Достоевского. Видя в заболевании писателя форму тяжелого невроза, Фрейд определяет его содержание

как «самонаказание за пожелание смерти ненавистному отцу». Этот вывод был сделан на основе следующего наблюдения: эпилептические припадки начались у Достоевского сразу после того, как был убит его отец, и, как пишет Фрейд, «было бы уместно считать», что они прекратились во время отбывания каторги в Сибири, хотя «доказать это невозможно». В основе этого предположения лежит идея Фрейда о том, что на каторге Достоевский «принял... наказание от батюшки-царя – как замену наказания, заслуженного им за свой грех по отношению к своему собственному отцу. Вместо самонаказания он дал себя наказать заместителю отца» [Фрейд 1995, 290].

На основе выявления эдипова содержания заболевания Достоевского Фрейд предпринимает толкование такого устойчивого мотива творчества писателя, как его «безграничная», «выходящая за пределы сострадания» «симпатия к преступнику». По Фрейду, она «напоминает благоговение»: «преступник для него – почти спаситель, взявший на себя вину, которую в другом случае несли бы другие». Таким образом, гуманизм Достоевского у Фрейда целиком выводится из невротического переживания им эдипова комплекса.

Предметом толкования у Фрейда является психопатология не только автора, но и литературного героя. Знаменитый пример – трактовка бездействия Гамлета в работе «Толкование сновидений» (1900). Характеризуя Гамлета как носителя эдипова комплекса, Фрейд объясняет его медлительность в осуществлении мести Клавдию тем, что он, дескать, бессознательно отождествляет себя с убийцей своего отца, материализовавшим его тайное желание – желание смерти отца. На этой почве у

Гамлета возникает сильнейший комплекс вины и выраженное стремление к смерти.

Фрейдовская герменевтика оказала значительное влияние на развитие европейского и американского литературоведения, превратившись в самостоятельный метод интерпретации художественного произведения. В то же время на почве полемики с фрейдовским психоанализом складываются новые методологические варианты глубинной интерпретации литературных произведений. Из них наибольшее значение на развитие литературоведческой герменевтики оказала теория швейцарского психиатра К. Г. Юнга, сначала ученика, а потом критика З. Фрейда.

## § 2. Юнгианская герменевтика

**Юнговская теория творчества** складывается в полемике с фрейдизмом. Фрейдовскую концепцию искусства Юнг определяет как «уничтожающий приговор культуре»: в ее свете последняя выглядит «пустым фарсом, болезненным результатом вытесненной сексуальности». По Юнгу, психоаналитическая методология малоприменима в качестве литературоведческого инструментария в силу ряда следующих причин.

Во-первых, психоанализ имеет своим объектом «болезненную и искаженную психическую структуру» [Юнг, 1987, 217]. Однако, пишет Юнг, «творчество – не болезнь» и потому «требует... не врачебно-медицинской интерпретации» [там же, 220], а интерпретации, которая бы учитывала эстетическую природу художественного произведения. Поэтому произведение нужно рассматривать не как симптом душевного неблагополучия, а «как образотворчество» [там же, 221].

Во-вторых, тайна внутренней жизни автора не может быть ключом к смыслу произведения, так как, по Юнгу, оно не является результатом личного авторского сочинительства, а представляет собой наиндивидуальный феномен. Юнг уподобляет произведение «живому существу», которое «произрастает в душе» художника, «как дерево в почве, из которой оно забирает нужные ему соки» [там же, 223]. «Оно есть самосущность, которая употребляет человека и его личные обстоятельства просто в качестве питательной среды, распоряжается его силами в согласии с собственными законами и делает себя тем, чем само хочет стать» [там же, 221], «на правах высшей инстанции мобилизуя Я [художника] на службу себе» [там же, 223]. Поэтому творчество представляется Юнгу принудительным: художник не является свободным создателем произведения, он находится «в плену у своего создания», которое использует его как инструмент, орган своего осуществления.

Таким образом, по Юнгу, произведение не есть результат сознательной деятельности автора. Кроме того, оно не является и исключительно результатом деятельности личного бессознательного художника, на реконструкцию которого был направлен фрейдистский анализ. Источник его нужно искать в сфере коллективного бессознательного.

Вводя понятие «коллективное бессознательное», Юнг дифференцирует открытую Фрейдом сферу бессознательного, выделяя в ней бессознательное двух видов: «личное» и «коллективное». Личное бессознательное, о котором только и писал Фрейд, формируется на основе сугубо индивидуального опыта и представляет собой вместилище вытесненных из сознания травм и влечений, неприемлемых в культуре. Коллективное бессознатель-

ное не формируется на основе личного опыта, оно «наследуется с прадревних времен... в структуре головного мозга» [там же, 229]. Это особо глубокий уровень бессознательного, который аккумулирует общечеловеческий опыт «в виде определенной формы... образов» [там же, 229]. Комментируя эту идею, Юнг в одной из работ сравнил психику человека с многоэтажным зданием, фундамент которого закладывался в первобытные времена, а этажность возводилась на протяжении последующих эпох. Сам человек обитает на верхних этажах уже современной застройки и не подозревает о той архаической кладке, на которой покоится все здание [см.: Сурова 2001, 275]. Единицы коллективного бессознательного Юнг назвал архетипами. Это структурные элементы коллективного бессознательного, которые возникли на самой ранней стадии развития человечества и сохранились в психике человека и по сей день. Юнг обосновывает следующие характеристики архетипов:

1. Смысловая и ценностная нейтральность: архетипы – это пустые формы, пустые модели человеческих представлений, однозначное смысловое содержание в них отсутствует. «Сам по себе архетип не является ни добрым, ни злым», – пишет Юнг. Не обладая конкретным, фиксированным этическим значением, архетип в процессе человеческой жизни может быть наполнен любым содержанием.

2. Универсальность, «вездесущность», «транстемпоральность». По Юнгу, архетипы обладают свойством вечной устойчивости, и оттого они с необычайным постоянством повторяются в мифологиях самых разных народов, в бредовых состояниях психически больных людей и в художественном творчестве.

3. Сuggestивность: архетипы обладают огромной силой внушения, они способны «впечатлять, внушать, увлекать».

На этой характеристике архетипа как пустого, априорного, универсального и сuggestивного элемента человеческой психики основана юнговская **концепция творчества**. Творчество, по Юнгу, «вырастает из глубин бессознательного», оно есть бессознательная репродукция архетипов – нейтральных и пустых схем, присутствующих в коллективном бессознательном. Художник воспроизводит их в силу особой чувствительности к этому «прадревнему» пласту своей психики, наполняя их тем или иным оригинальным содержанием. В его творческой деятельности «коллективное бессознательное прорывается к переживанию», обретая образную фиксацию.

Поясним данную идею на примере юнговского анализа романа Д. Джойса «Улисс». Статья Юнга об «Улиссе» представляет собой попытку объяснения того парадокса, который отличает восприятие романа Джойса. С одной стороны, «Улисс» «оскорбляет все устоявшиеся привычки чтения» и «издевается» над всеми попытками читателя понять его смысл, отчего чтение его неизбежно вызывает у читателя «недобрую скуку» и раздражение. Но, с другой стороны, роман обрел необычайную популярность. Юнг объясняет этот парадокс тем, что Джойс в «Улиссе» выразил «бессознательное психического бытия своего времени», «открыл тайны духа своей эпохи», а именно: скепсис, религиозный нигилизм, душевную растерянность. Выражение «тайн духа» своего времени удалось Джойсу посредством привлечения архетипической формы: он использовал схему мифа об Одиссее, поселив в нее, однако, «нового жильца» [Сурова 2001, 268]. Но Блум «не годится в Одиссеи» [там же, 268]. Через выяв-

ление отличия человека современной Джойсу кризисной эпохи от мифологического героя и обнаруживается суть коллективной психологии, характерной для эпохи модернизма – «эпохи душевной растерянности, нервозности, замешательства и мировоззренческой дезориентированности» [Юнг, цит. по: Сурова 2001, 269].

«Улисс» Джойса представляет собой сознательное обращение автора к мифологической схеме. Но и в том случае, когда произведение не содержит в себе никакой явной отсылки к архетипическим формам, в системе Юнга оно также рассматривается как знаковое выражение архетипического содержания человеческой психики, бессознательно, вне воли автора проявившегося в нем. На его расшифровку и направляются герменевтические усилия критика.

Герменевтическая **методология Юнга** касается, во-первых, расшифровки архетипической семантики литературных образов, а во-вторых, расшифровки архетипической семантики сюжетов.

Обратимся к **юнговской методологии глубинного анализа литературных образов**. В ее основе лежит реконструкция архетипического содержания образа того или иного персонажа, т. е. поиск тех архетипических моделей, которые нашли свое конкретное выражение в образах конкретных литературных героев. Юнг называет эти модели «архетипы-персоналии». Они символизируют разные аспекты жизни человеческой психики, обретая в литературном произведении как позитивную, так и негативную манифестацию. Перечислим основные архетипы-персоналии.

*Архетип Матери.* Этот архетип-персоналия символизирует само коллективное бессознательное в психике че-

ловека, а также его истоки, то производящее начало, к которому он принадлежит. В словесности этот архетип реализуется в образах богинь, а также хтонических существ женского пола (мойры, норны, парки и т. д.). Кроме того, манифестацию данного архетипа представляют собой и образы семьи, родного дома, родового гнезда, которые в истории героя могут играть как положительную, так и негативную роль. Например, в романе Гончарова «Обломов» такого рода архетипическую основу можно обнаружить в образе Обломовки.

*Архетип Ребенка*, по Юнгу, символизирует такой аспект жизни человеческой психики, как пробуждение индивидуального сознания, выделение индивидуальной психики из коллективного бессознательного. В литературе этот архетип манифестируется в образе персонажа, который является носителем центрального события: героя или антигероя.

*Архетип Персоны (или Маски)*. Данный архетип символизирует ложную реализацию личности, а именно ту роль, с которой идентифицирует себя человек в процессе социализации. В литературном произведении данный архетип реализуется, как правило, в образах персонажей-двойников центрального героя, которым он подражает или от которых он пытается дистанцироваться. В романе Гончарова, например, этот архетип можно обнаружить в образах чиновников петербургской конторы, в которой начинал свою столичную карьеру Обломов, когда покинул Обломовку, и из которой он сбежал, разочаровавшись в службе и общественной жизни.

*Архетип Тени*, по Юнгу, символизирует вытесненную часть психики, т. е. то ее содержание, которое по тем или иным причинам не было допущено в сознание, было

подавлено. Причем Тень не обязательно символизирует способность человека к чему-то злему и темному. Теневое существование могут вести и положительные качества человека. Например, если он живет ниже собственного уровня, теневое существование ведут положительные стороны его натуры, тенью становится доброе начало личности. Тень такого рода, например, описал Гончаров в образе Обломова: в его истории именно хорошие качества оказываются вытеснены на периферию сознательной жизни, и «в сознательную минуту» он чувствует, что в нем, «как в могиле, зарыто хорошее, светлое начало». В литературном произведении персонаж, манифестирующий архетип Тени, как правило, является оппонентом героя. Это либо друг и помощник (Штольц в «Обломове»), либо искушитель, демонический двойник героя (Мефистофель в «Фаусте»).

*Архетип Анимы.* Это элемент мужского бессознательного, а именно бессознательные представления мужчины о женщине, которые, по Юнгу, формируются в психике мужчины под влиянием материнских установок и оценок. Анима может иметь как положительное, так и отрицательное действие на психику и историю мужчины. Позитивная анима в литературе находит свою манифестацию в образах женских персонажей, которые настраивают мужчину в унисон с истинными ценностями, открывают ему путь к его собственному внутреннему миру (Беатриче в «Божественной комедии», Полина в «Шагреневой коже», Соня Мармеладова в «Преступлении и наказании», г-жа де Реналь в «Красном и черном»). Злая анима, наоборот, находит выражение в образах, которые играют в истории героя деструктивную роль: навязывают ему иллюзии, уводят от реальности (ведьмы в «Макбете», Кармен в новелле Мериме, Феодора в «Шагреневой

коже», Матильда де Ла Моль в «Красном и черном», сказочные принцессы, загадывающие загадки, ценой разрешения которых является жизнь героя).

*Архетип Анимуса* – элемент женского бессознательного, определяющий тот образ мужчины, который сформировался в женской психике под влиянием отца. Позитивный анимус находит свое художественное выражение в образах благородного принца, заколдованного жениха, возлюбленного героини, в союзе с которым она обретает счастье (Рочестер в «Джейн Эйр»). В истории Ольги Ильинской анимус очевидно раздваивается между Обломовым и Штольцем (первый – носитель «чистой прозрачной души» и «голубиной нежности», второй – носитель энергии и рационального взгляда на вещи). Негативное действие анимуса на женскую психику находит свое выражение в трагических аспектах женских историй. Такой анимус часто воплощается в образах грабителей, убийц, злых советчиков и т. д. (Синяя Борода, мистер Риверс в истории Джейн Эйр).

*Архетип Духа.* В системе Юнга данный архетип символизирует высший духовный синтез в психике человека – синтез сознания и бессознательного – и, следовательно, оптимальную самореализацию личности. В литературе этот архетип находит выражение в образах мудрых наставников, за поддержкой к которым герой обращается в кризисную минуту. Кроме того, этот архетип определяет структуру образа сверхординарного человека: Спасителя, короля, пророка, правителя, святого.

Итак, герменевтическая стратегия Юнга в отношении фольклорных, мифологических и литературных образов состоит в выявлении их архетипического содержания, которое, в свою очередь, связывается с выражением

в образе того или иного аспекта психической жизни человека.

**Методологию глубинного анализа сюжетной стороны произведения** составляет реконструкция ее архетипического содержания. Она покоится на юнговской теории жизни человеческой психики. По Юнгу, психика вовсе не является чем-то статичным и неизменным, ее жизнь динамична и задается драматическими отношениями между сознанием и бессознательным. С одной стороны, сознание и бессознательное находятся в напряженной конфронтации друг с другом, а с другой, в психике действует тенденция к снятию внутреннего конфликта, к гармонизации отношений между сознанием и бессознательным. Выравнивание отношений между ними достигается посредством двух механизмов. Первый механизм – вытеснение – был описан З. Фрейдом. Напомним, что под вытеснением подразумевается устранение нежелательного психического элемента из сферы сознания в сферу бессознательного. Вторым механизмом – интеграция. Он, наоборот, представляет собой включение в сознание того или иного бессознательного элемента и признание его частью психики. Этот механизм описал именно К.Г. Юнг, назвав его также «встречей с архетипом».

Результаты встречи с архетипом могут быть разными. Позитивный вариант предполагает, что индивид осознает архетип как элемент собственного бессознательного. В этом случае происходит *дистанцирование от архетипа* и архетип теряет власть над психикой человека. При негативном варианте дистанцирования от архетипа не происходит, наоборот, человек *идентифицирует себя с архетипом*, подчиняется его власти.

Процесс урегулирования отношений между сознанием и бессознательным и осознания человеком своей собственной сущности Юнг называет *индивидуацией*. Индивидуация имеет несколько обязательных этапов. На каждом из них происходит встреча с тем или иным архетипом коллективного бессознательного, интеграция его в психику, а дальше – либо дистанцирование от архетипа, либо идентификация с ним. Рассмотрим содержание процесса индивидуации подробнее. Напомним, что пробуждение индивидуального сознания Юнг символизирует архетипом Ребенка. В процессе высвобождения Ребенка из-под власти семейного круга (т. е., в системе Юнга, из-под власти коллективного бессознательного) начинается формирование личности, в процессе которого человек проходит следующие этапы индивидуации.

*Первый этап индивидуации* – это испытание жизнью в обществе, испытание социализацией. На этом этапе происходит встреча с архетипом Персоны (Маски). При негативном варианте человек отождествляет себя с Персоной: он принимает предзаданную социумом общественную роль, подчиняется стандартным требованиям относительно собственной функции в общественной жизни. В этом случае происходит вытеснение архетипа обратно в сферу бессознательного, и процесс индивидуации прерывается.

При позитивном развитии процесса человек, наоборот, осознает Персону как необходимый этап собственного личностного формирования, не отождествляя себя с той социальной функцией, которую ему навязывает актуальный для него социальный контекст. Происходит дистанцирование от архетипа Персоны и признание его ча-

стью собственной психики, что является непременным условием осуществления нового этапа индивидуации.

*Второй этап индивидуации* – испытание самосознанием, а именно встреча с собственной Тенью и интеграция ее в психику. При негативном развитии процесса происходит идентификация с архетипом Тени и последующее вытеснение его в сферу бессознательного: человек, будучи потрясен своей темной стороной, вытесняет ее обратно в бессознательное. Подавление мучительного нравственного опыта, в свою очередь, прерывает индивидуацию.

При позитивном варианте происходит признание Тени частью собственной личности и дистанцирование от нее: понимая и принимая Тень как отдельный элемент собственной психики, человек отличает себя от архетипа, что является залогом продолжения индивидуации.

*Третий этап индивидуации* – встреча с Анимой, или Анимусом, т. е. испытание любовью. При негативном варианте представления о партнере переживаются не как функция собственного бессознательного, а как имеющие статус неоспоримых истин. Поэтому человек выстраивает отношения с другим соответственно своим бессознательным представлениям о том, кем тот является, не осознавая конвенциональности и относительности этих представлений. Происходит идентификация с архетипом Анимы (Анимуса): подчиняясь архетипу, человек остается во власти иллюзий, принимая их за реальность, и срастается с тем, кто для него персонифицирует образ идеального партнера. В результате индивидуация – процесс осуществления себя как суверенной личности – обрывается.

При позитивном процессе человек осознает архетип в качестве структуры собственной психики, которая определяет те или иные его качества, реакции, фантазии, поступки, имеющие место в ситуациях выбора партнера и взаимодействия с ним. Понимая, что означает архетип Анимуса (Анимы) в его внутренней жизни, человек преодолевает власть срастания с любимым и дистанцируется от архетипа, благодаря чему осуществляется переход на следующую стадию индивидуации.

*Четвертый этап индивидуации* – встреча с архетипом Духа и интеграция его в сознание. Это стадия испытания знанием. При негативном варианте происходит идентификация с архетипом: у человека возникает представление о том, что он является обладателем исключительного знания о жизни и носителем сверхчеловеческого величия. По Юнгу, идентификация с архетипом Духа – это неизбежный этап индивидуации, который в случае позитивного развития процесса непременно преодолевается. В рамках такого варианта (дистанцирования от Духа) бессознательное утрачивает власть над человеком, в психике происходит гармонизация сознания и бессознательного, и человек обретает Самость. Самость, по Юнгу, является целью процесса индивидуации. Она означает целостность психики, единство сознания и бессознательного, преодоление конфликта между ними и, следовательно, оптимальную самореализацию личности.

По Юнгу, индивидуация составляет глубинный сюжет повествовательной литературы. В основе его, в соответствии с идеей Юнга, всегда лежит универсальная архетипическая матрица, связанная с историей человеческого самоосуществления.

С целью демонстрации методологического потенциала данной идеи используем ее для глубинной интерпретации сюжета романа Гончарова «Обломов». В рамках юнгианской методологии очевидно, что в образе Обломова реализован архетип Ребенка, находящегося в процессе индивидуации. Индивидуация Обломова начинается, когда он покидает Обломовку и поступает на службу в петербургскую контору. Следуя юнгианской стратегии, данный эпизод в истории Обломова должно отождествить с этапом встречи героя с архетипом Персоны. Обломов примеряет определенную социальную роль, но, к счастью, понимает, что деятельность чиновника неадекватна его индивидуальной природе («А когда же жить-то?»). Покидая службу, он таким образом дистанцируется от Персоны.

Следующий этап индивидуации – встреча героя с Тенью – описан в конце 8-й главы романа, где изображается «сознательная минута» в жизни Обломова, когда он задумывается о причинах собственной «остановки в нравственном развитии». Однако, пережив мучительное чувство стыда, Обломов засыпает, погружаясь в сладкий сон об Обломовке (9-я глава). Во сне происходит вытеснение мучительной эмоции стыда, возникшей при встрече с Тенью, и временное возвращение к тому этапу личной истории, когда в психике доминировала стихия коллективного бессознательного, а личностное сознание еще отсутствовало. Индивидуация тем не менее не обрывается – благодаря Штольцу и Ольге Ильинской, которые пытаются вывести из тени позитивные качества Обломова.

Любовь Обломова к Ольге, однако, завершается разрывом, причину которого в рамках юнгианской методологии легко связать с тем, что Ольга не соответствует Аниме Обломова, сформировавшейся по образу и подо-

бию его заботливой матушки. Встречу с архетипом Анимы символизирует союз Обломова с Агафьей Пшеницыной, которая выведена в романе как откровенный субститут матери Обломова. Брак с ней очевидно символизирует идентификацию героя с архетипом Анимы и неостановимое возвращение героя на стадию, предшествовавшую началу индивидуации. Таким образом, в рамках юнгианской герменевтики роман Гончарова может быть истолкован как трагическая история о человеке, не сумевшем осуществить индивидуацию под влиянием того патриархального контекста, из которого он вышел.

Юнг, связав достижение Самости с внутренней деятельностью сверхординарной личности, обратил внимание на то, что в литературе описание Самости встречается редко. Думаем, что вполне возможно в качестве примеров литературного освоения Самости сослаться на образы следующих литературных героев: Базаров (в эпизодах ухода из жизни), Жюльен Сорель (в эпизодах тюремного заключения и суда), Татьяна Ларина (в эпизоде отказа Онегину: «Ей внятно все»). Каждый из этих героев, отказываясь от иллюзий, принимает сознательное решение относительно дальнейшего хода своей жизни.

Описывая те архетипические формы, в которые облекается изображение индивидуации в литературе, Юнг также выделяет *архетипы-трансформации*. Это те универсальные сюжетные элементы, в которые выливается встреча героя с тем или иным архетипом, – архетипические события, ситуации или коллизии. Например, встреча с Тенью может быть в повествовании представлена такими архетипами-трансформациями, как утрата пути, превращение, путешествие, битва с драконом и др. Встреча с Анимой (Анимусом) часто изображается в словесности как участие героя в соревнованиях, принуждение его к

разгадыванию загадок, нарушение запрета и т. д. Обретение героем Самости, по Юнгу, в словесности часто воплощается в событии свадьбы, глубинное символическое содержание которого – это гармонизация отношений между сознанием и бессознательным.

Заслужив упрек в интуитивизме и ограниченной (только в отношении фабульных произведений) применимости, юнгианская методология оказала огромное влияние на последующее развитие литературоведческой герменевтики, в частности, на формирование мифокритической теории.

### **§ 3. Мифокритическая герменевтика**

**Теоретическую базу** мифокритики составляет идея генетической связи между мифологией и литературой. В рамках этой идеи древний миф трактуется как непосредственный источник всей последующей художественной словесности: его содержательные и структурные элементы рассматриваются как «строительный материал» произведения, а их выявление в нем превращается в главный метод дешифровки глубинного смысла произведения.

Мифокритика возникла в рамках британского литературоведения. Методология ее оформлялась постепенно, в связи с чем в развитии английской мифокритики выделяется два этапа [См.: Козлов 2004].

Первый этап связан с деятельностью так называемой *ритуальной школы*, которая сложилась при Кэмбриджском университете. Представители ритуальной критики были последователями Джеймса Фрейзера – англий-

ского этнолога, выдвинувшего идею о том, что источником мифологии является ритуал.

В двенадцатитомном труде «Золотая ветвь» (1890—1915) **Фрейзер** описывает ритуал как явление первобытной культуры. Для первобытного человека была характерна вера в то, что в мире царствуют великие безличные силы природы, на которые можно воздействовать с помощью магического ритуала. При этом Фрейзер замечает, что ритуал всегда разыгрывается как подражание желаемому результату: например, желая смерти врагу, маг наносит увечья его изображению, или, желая женщине благополучного родоразрешения, он имитирует сам процесс родов. В связи с этим Фрейзер трактует магический ритуал как инсценировку ожидаемого события. Из ритуала, по Фрейзеру, и возникает миф. Это происходит в тот момент, когда ритуал получает словесное закрепление. Таким образом, миф рассматривается Фрейзером как форма словесного выражения ритуала, а ритуал – как его источник.

Особенное значение для формирования мифологии Фрейзер придавал сезонным ритуалам, в которых разыгрывался ежегодный цикл в жизни природы, а именно увядание растительности осенью и ее новый рост весной. Этот ритуал, по Фрейзеру, получил свое словесное выражение в мифах об умирающих и возрождающихся богах. Истории о таких богах, олицетворяющих природный цикл, Фрейзер обнаруживает в мифологиях самых разных народов, трактуя их, повторим, как словесное закрепление календарного ритуала. В греческой мифологии это, например, Дионис, в скандинавской – Бальдр, в египетской – Осирис, в библейской – Христос.

Если Фрейзер выводит из ритуала мифологию, то его последователи – кэмбриджские критики – из ритуала выводят все другие формы духовной деятельности человека: религию, философию, искусство и, в частности, литературу. Концепцию происхождения литературы в теории ритуальной критики можно выразить в следующей схеме:

Ритуал —> Миф —> ХП.<sup>[3]</sup>

Поясним: из ритуала формируется мифология, а отдельные элементы мифа затем воспроизводятся в литературе, становятся ее строительным материалом. Миф, таким образом, выполняет посредническую функцию между ритуалом и литературой. Те элементы мифа, которые воспроизводятся в последующей литературе, ритуалисты обозначили понятием «мифологема», имея в виду мифологические образы, мифологические сюжеты, мифологические мотивы, мифологические темы.

Соответственно данной концепции, главным **методологическим принципом** ритуальной критики становится принцип выявления ритуальной основы произведения. Приведем примеры.

**Гилберт Мерей**, в работе «Становление героического эпоса» (1907) исследуя ритуальную основу «Илиады», обнаруживает ритуальные источники для целого ряда сюжетных ситуаций. Так, похищение Елены он выводит из свадебного ритуала похищения невесты, а смерть и оплакивание Ахилла трактует как воспроизведение сезонного ритуала. В другой работе этого представителя ритуальной критики – «Гамлет и Орест» (1914) – ритуал

---

<sup>3</sup> ХП – художественное произведение.

очистительной жертвы обосновывается в качестве праосновы греческой трагедии и трагедии Шекспира.

В работе **Джесси Уэстон** «От ритуала к роману» (1920) предметом ритуального исследования становится куртуазный роман и, в частности, роман о Святом Граале. Опровергая распространённое мнение о том, что этот тип средневекового романа вырос из христианской легенды о священной чаше, исследовательница возводит его корни к древней ритуальной традиции инициации, которая, в свою очередь, непосредственно связывается ей с культом умирающего и воскресающего бога.

Очевидная уязвимость ритуальной методологии состоит в том, что она опирается на недоказуемые положения: 1) о том, что миф возник из ритуала, и 2) о том, что любое художественное произведение имеет ритуальную основу. Наличие ритуальной основы обосновано наукой только в отношении драматургии, а именно в отношении трагедийного жанра. Трагедия, как известно, родилась из сезонного обряда, связанного с празднествами в честь бога Диониса, основой которых было жертвоприношение козла.

Сами ритуалисты слабость своей методологии связали с невозможностью проследить, как происходит процесс трансформации древних ритуалов и мифов в те или иные элементы литературных произведений. Если превращение ритуала в миф они трактовали по Фрейзеру (как обретение ритуалом словесной формы), то механизм воспроизведения тех или иных элементов мифа в последующей литературе оставался непроясненным. Разрешению этого вопроса поспособствовало обращение английских мифокритиков к концепции Юнга и, конкретнее, к его идее о том, что существуют бессознательные способы

передачи опыта – посредством архетипов, универсальных структур человеческой психики. По Юнгу, напомним, художник бессознательно извлекает архетипы из коллективного бессознательного, наполняя их пустые формы оригинальным содержанием. Опираясь на идею Юнга о том, что архетипы находят свое непосредственное выражение в мифе, ритуалисты отождествили юнговские архетипы с мифологическими образами, мифологемами.

В результате обращения ритуальной критики к теории архетипов формируется *юнгианское направление* английской мифокритики. Его деятельность образует второй этап в ее развитии. В рамках данного направления теория происхождения литературного произведения корректируется следующим образом: ритуал в результате словесной фиксации превращается в миф, миф транспортирует архетипы в коллективное бессознательное, художник бессознательно воспроизводит их в своем творчестве, извлекая из коллективного бессознательного. Схематически данная концепция может быть представлена так:

Ритуал —> Миф —> КБ<sup>[4]</sup> —> ХП.

Соответственно данной теоретической концепции меняются и методологические принципы британской мифокритики: начиная с 30-х годов XX в. ее содержание образует установка не на поиск ритуальной основы произведения, а на поиск в произведении мифологических архетипов.

Главная фигура в юнгианской английской критике – **Мод Бодкин** («Архетипы в поэзии», 1934). Будучи по

---

<sup>4</sup> КБ – коллективное бессознательное.

первой специальности психологом, М. Бодкин изучает поэтическую образность, служащую для выражения тех или иных эмоций. Обнаружив, что самые разные поэты (в том числе и создатели Библии) для выражения одних и тех же психологических состояний используют одни и те же метафоры, исследовательница приходит к выводу, что эти устойчивые и повторяющиеся образы и являются архетипами – универсальными моделями, которые поэты бессознательно актуализируют в своем творчестве. На базе данного умозаключения, Бодкин создала, «первую значительную типологию литературных архетипов», как пишет Е.М. Мелетинский, в книге которого предпринят подробный разбор концепции исследовательницы [Мелетинский 1995]. В частности, Бодкин выделила в поэзии архетипы ада и рая.

Идея архетипов ада и рая была рассмотрена Бодкин на базе сопоставительного анализа евангельской образности и образности поэмы Кольриджа «Баллада о Старом Мореходе». В ходе сопоставления исследовательница обнаружила, что для описания одних и тех же элементов человеческого опыта в обоих текстах используется одна и та же метафорика. Так, драматическая ситуация, связанная с ошибкой героя или с его падением, символизируется в том и другом тексте образами мрачных пещер, пропастей и ущелий; а благополучный исход ситуации в обоих текстах связывается с образами цветущих садов и гор. Первую систему образов Бодкин назвала архетипом ада, а вторую – архетипом рая.

Кроме того, Бодкин выделила архетипы Бога, дьявола и героя. Образы литературных героев, символизирующих высший порядок или какую-то авторитетную инстанцию, изображаются в литературе всегда соответственно одному и тому же архетипу, который Бодкин на-

звала архетипом Бога. Его присутствие представляется исследовательнице очевидным, например, в фигурах Зевса, Карла Великого или короля Артура. Архетип Дьявола, символизирующий силу хаоса, в литературе манифестируется в образах злых персонажей, а архетип героя, с точки зрения Бодкин, лежит в основе образов тех персонажей, которые колеблются в выборе между добром и злом, вступают в противоборство с силами высшего порядка (Прометей Шелли, например).

Еще одной методологической проблемой, которая решается в рамках юнгианской мифокритики, является *проблема поиска мономифа*. Это тот первоначальный миф, который, с точки зрения мифокритической теории, лежит в основе всей литературы. Напомним, что, по Юнгу, универсальное содержание литературы связано с бессознательным воспроизведением процесса индивидуации. Британские последователи Юнга, теоретики мономифа, стремятся вывести литературу из некоего первичного мифа.

Так, **Ф. Рэглан** («Герой: исследование традиции, мифа и драмы», 1936) первичным мифом – источником всей последующей литературы – считает обнаруженный Фрейзером в мифологиях самых разных народов миф об умирающем и возрождающемся боге. В версии другого мифокритика, **Колина Стила**, таковым является история духовного падения и возрождения героя, которую критик связывает не с аграрным мифом об умирании и возрождении сезонного божества, а с мифом евангельским, в полемике с Фрейзером отказываясь причислять последний к календарной мифологии («Вечная тема», 1936).

Оригинальная теория мономифа была предложена **Робертом Грейвсом** («Белая богиня», 1948): в рамках

его версии первичным мифом является миф о противоборстве Солнца и Луны. В литературе этот миф нашел свое выражение в противоборстве мужского и женского начал, которые Грейвс рассматривает в качестве глобальных архетипов человеческой культуры. Архетип «мужское», по Грейвсу, символизирует интеллектуальное начало и происходит из ритуалов, посвященных богу Солнца Аполлону, архетип «женское» символизирует интуитивное, иррациональное, поэтическое начало и происходит из ритуала обожествления Луны. Конфликт этих двух архетипов, по Грейвсу, определяет развитие всей европейской литературы. Так, в Средневековье господствовала поэзия, основанная на языке лунарных мифов, это поэзия трубадуров, которую Грейвс архетипически возводит к ритуалу обожествления Луны. В XVII—XVIII вв. в литературу приходит солярный миф, выражением чего является культ рацио в искусстве классицизма и Просвещения. В литературу романтизма вновь возвращается миф Луны, что проявляется в интимной тематике и субъективизме романтической поэзии.

Обратимся к *американскому варианту мифокритической теории*. Динамика оформления школы в США была прямо противоположна той, которую мы наблюдали в Англии. Если британская мифокритика вышла из ритуализма, который потом соединился с юнговской методологией, то в американской мифокритике, наоборот, первые работы опираются на юнгианскую методологию и ориентированы на поиск архетипов, а знакомство с фрейзеровской концепцией происходит позднее и выливается в обогащение архетипической методологии вниманием к ритуальной основе произведения. Синтез фрейзеровской и юнгианской стратегии лежит в основе методологии **Нортропа Фрая** – канадского филолога, чей труд «Ана-

томия критики» (1957) оказал серьезное влияние на развитие последующей мифокритической теории. (Его подробный анализ см. в книге Е.М. Мелетинского [Мелетинский 1995, 109—121].)

**Центральное положение теории Н. Фрая** составляет идея литературы как системы архетипических моделей. Автор, по Фраю, не является создателем оригинальных образов, он бессознательно воспроизводит «универсальные формулы», повторяющиеся в словесности испокон веков, начиная с древней мифологии. Эти повторяющиеся простые универсальные формулы Фрай отождествляет с архетипами. Литература при этом уподобляется языковой системе, единицей которой является архетип: по Фраю, все литературные произведения создаются с помощью одних и тех же архетипических образов и моделей, подобно тому, «как английская литература создана посредством одного и того же английского языка».

В связи с этим задача литературной критики видится Фраю *в обнаружении, описании и систематизации тех архетипических формул*, на которых, с его точки зрения, базируется вся литература. Такая систематизация осуществляется на почве учения Фрейзера о сезонных ритуалах как источнике мифологии. Заимствуя фрейзеровскую идею о том, что отдельным фазам сезонного цикла соответствуют конкретные ритуалы, Фрай выводит из них не только те или иные мифы, но и архетипические формы литературы: сюжеты, темы и жанры. Рассмотрим логику, посредством которой Фрай связывает времена года (фазы сезонного цикла) с теми или иными литературными формами.

Первая фаза сезонного цикла – весна. Весенний ритуал инсценирует рождение растительности, символизи-

руя при этом рождение вообще. Из этого ритуала произошли, по Фраю, космогонические мифы, этиологические мифы и мифы о рождении героя. В их сюжетах обязательно действуют такие персонажи, как отец, мать и герой. По мысли Фрая, эти мифы составляют архетипическую основу жанров дифирамба и приключенческого романа. Последний Фрай непосредственно называет «мифом весны».

Летний ритуал, инсценируя цветение и плодоношение, символизирует «триумф жизни» и является источником мифологических сюжетов о путешествии героя, свадьбе, посещении рая, об обретении героем сакрального знания или волшебного предмета. Постоянные персонажи таких сюжетов – герой, его спутник, его невеста. По Фраю, из этих мифов произошли такие жанры, как пастораль, идиллия и комедия («миф лета»).

Осенний ритуал, разыгрывая умирание растительности, символизирует умирание вообще. Он нашел свое закрепление в мифах об умирающем боге, о насильственной смерти, о жертвоприношении, об изгнании героя. Повторяющийся персонаж данных мифов – предатель, искуситель (искусительница). Из этих мифов Фрай выводит жанры элегии и трагедии («миф осени»).

Зимний ритуал, инсценируя смерть растительности, символизирует смерть вообще и является источником эсхатологических мифов – о гибели богов, героев, триумфе темных сил и возвращении хаоса. В них действуют демонические существа и чудовища. Эти мифы Фрай трактует как архетип сатиры и иронии («миф зимы»).

Опираясь на идею происхождения сюжетов из сезонных ритуалов, Фрай трактует «Сонеты» Шекспира. Прочитируем аннотацию его интерпретации из книги А.

Козлова: «Лирический герой [сонетов] видится критику в качестве умирающего божества, передающего свою силу молодому наследнику. Умирающий герой связывается с осенью и зимой, молодой же – с весной. С первого по девяносто седьмой сонет, по мысли Фрая, Шекспир изображает картину человеческой жизни – от рождения до смерти (полный естественный цикл), а затем начинает звучать тема возрождения (начало повторного цикла)» [Козлов, 132].

Разрабатывая сезонную теорию, Фрай заметил, что из сезонных мифов складывается единое повествование об отъезде героя на поиски приключений («the quest-myth»). Сезонные мифы при этом трактуются как отдельные элементы этого повествования о поисках: весенний миф повествует о рождении героя, летний – о событиях его путешествия, осенний – о непреодоленных испытаниях и других трагических событиях его истории, зимний – о его гибели. Миф поисков Фрай трактует как «мономиф» – единый первоначальный миф, из которого развивается вся последующая литература.

Итак, из сезонных ритуалов, по мысли Фрая, происходят элементы единого первомифа о поисках, а из его отдельных эпизодов – определенные литературные жанры, а также все прочие литературные формы и элементы. Таким образом, миф о поисках уподобляется своего рода биологической клетке, из которой развивается вся литература. Отдельное внимание Фрай уделяет *происхождению универсальной литературной образности*. Рассмотрим этот аспект его теории.

По Фраю, миф поисков, бессознательно воспроизводимый автором в повествовательном произведении, может получить как комическую, так и трагическую реали-

зацию. Комическая реализация первомифа подразумевает достижение героем желаемого результата, трагическая – поражение и (или) смерть героя. В произведениях одного типа завершения мифа о поисках образность идентична, универсальна: осуществляя комическую или трагическую реализацию первомифа, авторы используют одни и те же образы. Так, при комическом варианте в произведении преобладают образы дружбы, любви, порядка, человек изображается как носитель гармонического единства души и тела, боги изображаются в антропоморфном обликах, используется пасторальная (овны, ягнята, голуби) и райская образность (сады, парки, спокойно текущие реки) и т. д.

При трагической реализации мифа доминирует «демоническая» образность: человеческий мир изображается как мир хаоса, где бушуют разрушительные страсти; боги выводятся в неантропоморфном обликах, как враждебные человеку; если автор привлекает образы животных, то это, как правило, образы хищников и хтонических чудовищ (дракон, тигр, волк, змея, паук, скорпион); растительная образность представлена образами страшного леса или пустыни и т. д. Так литература в трактовке Фрая превращается в систему универсальных образов и моделей, имеющих архетипический характер и бессознательно воспроизводимых авторами.

Помимо систематизации тех архетипических форм, на которых базируется литература, Фрай предлагает оригинальную *концепцию исторического развития художественной словесности*. По Фраю, «подлинная», «тотальная», «чистая» история литературы – это внутренняя ее история, т. е. история литературных форм, никак не связанная с историческим содержанием эпохи. Соответственно этой идее, Фрай выделяет пять литературных

модусов, выбрав в качестве критерия классификации характеристику героя, а именно его «способность к действию», которую Аристотель в «Поэтике» определил как большую, меньшую или приблизительно равную нашей [Фрай 1987,232]. Для литературы каждого исторического модуса характерны свои доминирующие жанры, темы и сюжеты. Так, в литературе первого модуса («мифического») доминирует герой, который «превосходит людей... по качеству», т. е. является божеством, и «рассказ о нем представляет собой миф в обычном смысле слова, то есть повествование о боге» [Там же].

Литература «романтического модуса» обращается к герою, который «превосходит людей и свое окружение по степени»: «поступки его чудесны, но сам он изображается человеком» [Там же, 233]. «Чудеса доблести» такого героя являются предметом изображения в сказании, легенде, героической эпопее.

Герой литературы следующего периода (в терминологии Фрая, литературы «высокого миметического модуса») – это герой, который превосходит других людей по степени, но зависит от условий земного существования, не обладая магическими качествами, он обладает «властью, страстностью и силой выражения, намного превосходящими наши собственные» [Там же]. Это герой трагедии и поэмы.

Следующий модус в развитии литературы – «низкий мимесис», представленный такими жанрами, как комедия и реалистический роман. Герой этой литературы характеризуется как «один из нас».

«Иронический модус» Фрай связывает с модернизмом, характеризуя его как литературу о герое, который «ниже нас по силе и уму, так что у нас возникает

чувство, что мы свысока наблюдаем зрелище его несвободы, поражений и абсурдности существования» [Там же]. Усиливающаяся в литературе XX в. тенденция иронического изображения действительности, по Фраю, оборачивается возвращением к сказанию и мифу. Следовательно, в исторической концепции Фрая развитие литературных форм оказывается круговым, циклическим: в литературе XX в. происходит возрождение мифического модуса. Причем Фрай имеет в виду не только те произведения, в которых обращение к мифу входит в сознательный авторский проект (как «Улисс» Джойса, например). С его точки зрения, «мифологический код» обязательно присутствует в самом современном произведении, являясь следствием не авторской воли, а такой объективной закономерности развития литературы, как «возврат иронии к мифу». Фрай приводит следующие свидетельства сближения модернистской литературы (литературы иронического модуса) с мифом: изображение событий, происходящих с героем, «вне причинно-следственной связи с особенностями его характера», «абсолютный объективизм и отказ от любых открытых моральных оценок» [Там же, 240, 239].

В связи с такого рода ремифологизацией литературы особая задача литературной критики (наряду с задачей описания и систематизации архетипических форм) связывается Фраем с *дешифровкой скрытого мифологического содержания литературного произведения*. Решению этой задачи посвящена работа Фрая о библейских цитатах и аллюзиях в английской литературе XIX—XX вв. «Великий код: Библия и литература» (1981). В книге «Анатомия критики» также представлены образцы такого рода дешифровки. Например, произведения Кафки Фрай рассматривает как «серию комментариев к книге Иова с

введением в нее современных типов трагического героя – „маленьких людей“, художников, грустных клоунов в духе Чаплина» [Там же, 241].

Уязвимые стороны ритуально-мифологического и юнгианского подхода хорошо обозначил Г.К. Косиков. Это «сознательное преуменьшение индивидуального начала в искусстве, сведение его к общему и повторяющемуся, <...> мифологический редукционизм и, главное, забвение того очевидного факта, что любые сверхличные символы и трансисторические архетипы способны быть только «языком» искусства, а не его непосредственной, целенаправленной «речью», что, как ни суди, помимо конкретного автора – с его внутренним миром, сознанием и волей – произведение возникнуть не может и что прямым и основным импульсом к возникновению этого произведения является не стремление вневременных и бессознательных сил найти себе выход, а сознательное намерение автора поставить вопросы современности и осмыслить окружающую действительность» [Косиков 1987, 26].

## Литература

Фрейд З. Царь Эдип и Гамлет. Жуткое. Художник и фантазирование. Воспоминания Л. да Винчи о раннем детстве. Достоевский и отцеубийство. Неудобства культуры. Мотив выбора ларца // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995.

Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественно-му творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX в. М., 1991.

Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый. Историческая критика: Теория модусов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост. и предисл. Г.К. Косикова. М., 1987.

Фрай Н. Критическим путем. Великий код: Библия и литература // Вопросы литературы. М., 1991. № 9/10.

Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.

Фрейзер Дж. Золотая ветвь. Любое издание.

Аверинцев С.С. Аналитическая психология Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М., 1972. Или: Вопросы литературы. 1970. № 3.

Старобинский Ж. Психоанализ и познание литературы // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. М., 2002.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995.

Мелетинский Е.М. Мифологические теории на Западе // Вопросы философии. 1971. №7.

Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. М., 1984.

Козлов А.С. Литературоведение Англии и США. М., 2004.

# **Тема 5. Развитие герменевтики во второй половине XX века: новый взгляд на объект и ситуацию интерпретации**

В рамках всех выше представленных форм герменевтического знания произведение универсально осмысливается как носитель некоего глубинного смысла, объективно присущего ему. При этом если Фрейд глубинное содержание литературного произведения связывал с особенностями авторской психологии, вне воли автора воплотившимися в нем, то юнгианская и мифокритическая герменевтики отрывают понимание произведения от понимания личности автора, трактуя произведение как безличный феномен, глубинная семантика которого может быть выявлена вне какого-либо знания об авторе.

Последующая герменевтика не только окончательно порывает с интересом к авторской личности, но и предпринимает совершенно новую трактовку произведения, полемизируя с предшествующей герменевтикой по вопросу об объективности присутствия в произведении определенного глубинного смысла, поддающегося рациональной дешифровке. Такого рода полемика связана с именами М. Хайдеггера и Г.-Г. Гадамера.

# § 1. Онтологическая герменевтика М. Хайдеггера

М. Хайдеггер, отказавшись видеть в литературе выражение авторской личности, определил художественное произведение как выражение «истины бытия». Литературное произведение, понимаемое как «облик истины бытия», по Хайдеггеру, должно быть объектом особого типа исследования, который Хайдеггер называет *«герменевтическим»*, противопоставляя его *«метафизическому»* подходу. Под «метафизическим» подходом Хайдеггер подразумевает установку на научное, рационально-логическое постижение произведения искусства. Именно к такого рода рассмотрению художественных феноменов и тяготела предшествовавшая герменевтика, исключая, правда, ее романтический вариант. Напомним, что в системах Ф. Шлейермахера и В. Дильтея, основоположников романтической герменевтики, было обосновано и неизбежное присутствие субъективного элемента в акте понимания, и то важнейшее значение для толкования произведения, которым обладает интуиция герменевта. Однако герменевтика XX в. была преимущественно сциентистски ориентированной: психоанализ, юнгианство и мифокритика мыслили себя сугубо научными формами критического знания, нацеленными на выявление исключительно объективного результата. Поэтому в рамках оригинальной хайдеггеровской терминологии они вполне могут рассматриваться как варианты «метафизического» подхода к произведению искусства.

Продолжая идею противопоставления герменевтики и метафизики, Хайдеггер предметом «метафизического» подхода к явлениям действительности называет *«сущее»*.

Под «сущим» Хайдеггер понимает то содержание наличной действительности, которое вполне поддается научному познанию.

Герменевтический же подход направлен на *«бытие»*. В книге «Бытие и время» (1927), которая является центральным произведением раннего периода творчества немецкого философа, бытие определяется как то таинственное, сокровенное содержание действительности, которое доступно человеческому пониманию только в аспекте переживания, но не в аспекте познания: рациональному объяснению и научному исследованию оно не подлежит.

По Хайдеггеру, современные европейцы утратили способность переживать таинственный смысл вещей и «забыли бытие ради сущего». Потеря уважения к таинственному аспекту действительности в свою очередь оборачивается стремлением подвергнуть ее исключительно рациональному исследованию – с тем чтобы затем выразить в понятной схеме и «подчинить целям человеческой пользы» [Косиков 1989, 27]. По Хайдеггеру, это качество европейского ума содержит в себе опасность, которая может обернуться для европейской цивилизации полной утратой духовности. Поэтому, пишет он, нужно «вернуться к бытию», к способности переживать действительность в ее нерасторжимой целостности, к пониманию того, что в жизни присутствует таинственный смысл, доступный человеку не в промысливании, а только в ощущении. Этому-то и должна научить изобретенная Хайдеггером онтологическая герменевтика – герменевтика бытия, ориентированная на постижение таинственного, сокровенного содержания жизни. Противопоставляя онтологическую герменевтику рациональному познанию действительности, Хайдеггер трактует ее как форму интуи-

тивного понимания, т. е. понимания, не опосредованного анализом и рефлексией. Недаром свой метод Хайдеггер называет методом «опрашивания» бытия и «вслушивания» в него.

По Хайдеггеру, сферой, в которой «хранится» бытие, является язык, слово и, следовательно, словесное произведение искусства. В соответствии со знаменитыми максимами Хайдеггера, язык – это «дом бытия», «хранилище бытия», «лоно всей человеческой культуры», «в обители» которой «живет человек». Поэтому само **художественное произведение** и **определяется** Хайдеггером как «весть бытия», как «устойчивый облик истины бытия».

На основе такого понимания произведения в философском творчестве Хайдеггера складывается оригинальная **теория творческого акта**. В рамках этой теории главная роль в творчестве присваивается языку: в произведении, по слову Хайдеггера, «правит» язык, а не авторская воля. Автору при этом отводится роль «органа языка», медиума, через речевую деятельность которого и выражает себя бытие. Язык, по Хайдеггеру, приносит художнику «весть бытия», и тот оформляет ее облик в акте создания произведения. Поэтому поэт определяется Хайдеггером как «вестник бытия», «пастырь» («пастух») бытия и его «хранитель»: он «пасет» бытие, прислушивается к нему и выражает услышанное в слове. Таким образом, посредством авторской языковой интуиции вбирая в себя «весть бытия», произведение «свершает» его «истину».

Поскольку поэтическое произведение, по Хайдеггеру – это одновременно и творчество языка, и творчество поэта, его семантика складывается из двух групп смыслов.

Первую группу образуют смыслы, которые входят в состав *авторского замысла*, вторую – смыслы, которые несет язык: они выговариваются в произведении сами собой, вне намеренной воли автора, осуществляя «*замысел языка*» по трансляции «истины бытия». Первую группу смыслов Хайдеггер метафорически обозначает словом «мир», потому что они образуют явственную семантику: они принадлежат автору, и тот стремится сделать их очевидными, открытыми и для читателя. Вторую группу смыслов Хайдеггер обозначает словом «земля»: это скрытые смыслы, образующие «тайну» произведения и оттого невнятные ни автору, ни читателю. Эта сокровенная семантика произведения уподобляется у Хайдеггера «земле»: данному образу он присваивает символическое значение недоступности, закрытости, противостояния попыткам внедриться внутрь себя, сохранения тайны. В этом плане «мир» трактуется как образ с противоположным символическим содержанием: открытости и доступности.

Названные две группы смыслов, по Хайдеггеру, в произведении находятся в отношениях вечного спора. «Спор земли и мира» – это спор «открытости» и «сокрытости» семантики произведения: произведение, с одной стороны, предлагает некий смысл, а с другой, хранит в себе «тайну», выражающую неисчерпаемую смысловую полноту бытия. Используя метафору спора «явленности» и «тайны» в литературе, Хайдеггер, по сути, ведет разговор о принципиальной смысловой многозначности любого произведения искусства: в нем всегда сокрыто бесконечное множество смыслов («тайна бытия»), приблизиться к пониманию которых можно только на почве интенсивного переживания.

Такое понимание литературного произведения и определяет оригинальность той **критической методологии**, которую Хайдеггер называет онтологической герменевтикой.

Задача онтологической герменевтики связывается Хайдеггером с истолкованием «истины» («вести») бытия, выраженной в произведении языком помимо сознательной воли автора. При этом Хайдеггер отвергает возможность интерпретации, которая была бы адекватна всей смысловой целостности произведения. В рамках его критической концепции произведение не может быть понято полностью, в совокупности всех своих смыслов: интерпретация всегда относительна, абсолютно адекватно реконструировать всю семантическую полноту произведения невозможно. Понимание герменевтом этого факта является непреложным условием толкования: герменевт должен помнить, что в произведении есть нечто принципиально непроницаемое и оттого не поддающееся интерпретации. Если герменевт не сохранит уважения к таинственному аспекту художественного смысла, то истолкование обречено быть ложным, искажающим художественный смысл.

Выдвигая данную идею, Хайдеггер полемизирует с предыдущей герменевтикой. И романтический, и марксистский, и психоаналитический, и юнгианский, и мифо-критический варианты герменевтического знания исходили из веры в то, что даже самые глубинные пласты художественного смысла можно декодировать, если последовательно придерживаться выдвигаемой совокупности правил и технологий. По Хайдеггеру, никакие правила не могут гарантировать полное проникновение мысли герменевта в сокровенную суть произведения. Целиком исчерпать художественный смысл в процедуре интерпре-

тации нельзя, прежде всего потому, что в произведении всегда присутствует не декодируемый смысл и оно стремится к «утаиванию» его.

Но есть и другая причина относительности любой интерпретации: она связывается Хайдеггером с «историчностью бытия». По Хайдеггеру, человеческое бытие исторично, во-первых, в том плане, что оно детерминировано принадлежностью человека к определенному историческому контексту. В работе «Бытие и время» Хайдеггер актуализирует эту идею в термине «Da-Sein» (тут-бытие, тут-присутствие). Принадлежа к определенной исторической ситуации, человек не может занять вневременную позицию, ускользнуть от исторических детерминант и преодолеть историчность своего понимания. Понимание всегда исторически обусловлено.

Во-вторых, историчность бытия понимается у Хайдеггера как его обусловленность не только контекстом большой истории, но и экзистенциальным опытом человека. Экзистенциальный опыт, в частности, включает в себя знание человека о том, что его бытие помещено в определенные хронологические рамки и, следовательно, «конечно». Это знание, в свою очередь, является источником понимания человеком того, что вневременная позиция невозможна, что «время и будущее ему неподвластны», что он всегда мыслит только соответственно собственному опыту. Приступая к пониманию какого-либо феномена, понимающий уже обладает «предпониманием», т. е. тем предварительным интуитивным пониманием предмета, которое обусловлено историческим и экзистенциальным контекстом.

Так Хайдеггер обосновывает относительность любого понимания. В рамках его подхода интерпретация все-

гда субъективна, причем это деятельность, субъектом которой собственная ограниченность понята и принята.

Такая трактовка понимания приводит Хайдеггера к *новой концепции герменевтического круга*. Напомним, что для Шлейермахера, который верил в возможность абсолютного понимания произведения во всей совокупности его смыслов, было характерно негативное отношение к герменевтическому кругу, и он искал способы преодоления последнего. По Хайдеггеру, герменевтический круг принципиально непреодолим, так как интерпретация, адекватная всей смысловой полноте произведения, неосуществима. Поэтому выход из круга невозможен и, более того, он не нужен. Круговая структура понимания во все не является препятствием для него. Наоборот, циклическое движение мысли герменевта от дивинации в отношении смысла произведения к анализу частей, его составляющих, – это, по Хайдеггеру, онтологическое качество понимания. Всякое понимание, настаивает он, имеет бесконечную круговую структуру, ибо целое можно понять только через анализ его частей, а часть – только через ее принадлежность к целому. Поэтому проблема, по Хайдеггеру, состоит не в том, чтобы найти выход из круга, а в том, чтобы в него правильно зайти, т. е. правильно выделить те части в составе целого, которые будут предметом толкования.

Для Хайдеггера главной «частью» художественного произведения является слово (или завершённое высказывание): именно оно несет в себе «весть бытия», следовательно, на него и должна быть направлена мысль герменевта в своем стремлении к выяснению смысла всего произведения. Поэтому часто Хайдеггер начинает толкование с вычленения из текста произведения тех высказы-

ваний и слов, которые представляются ему носителями скрытого смысла.

Рассмотрим конкретные способы дешифровки онтологического содержания слова в критике Хайдеггера. Во-первых, с целью выявления «изначального бытийного» значения слов Хайдеггер часто использует этимологическую интуицию. Посредством этимологической реконструкции, с его точки зрения, только и возможно дешифровать те смыслы, которые составляют в произведении таинственный «замысел языка», не внятный самому автору. В качестве примера сошлемся на хайдеггеровскую интерпретацию немецкого слова «Wahrheit» (истина): Хайдеггер настаивает на том, что оно произошло от древнегерманского слова «wahr», что означает «защита», «охрана». Такая этимология поддерживает хайдеггеровскую концепцию произведения как «истины бытия», ведь оказывается, что «изначальное бытийное» значение слова «истина» – это то, что скрыто и находится под защитой языка.

Во-вторых, в отношении конкретных произведений Хайдеггер реконструкцию «бытийного» смысла осуществляет путем выявления скрытого символического потенциала слов или путем их откровенной символизации. В качестве примера остановимся на хайдеггеровском разборе стихотворения Георга Тракля «Зимний вечер», выполненном в статье «На пути к языку» (1959). Приведем стихотворение полностью, но иллюстрацию аналитики Хайдеггера ограничим материалом первой строфы.

Ein Winterabend

Wenn **der Schnee** ans Fenster fällt.

Lang **die Abendglocke** läutet.

Vielen ist **der Tisch** bereitet  
Und **das Haus** ist wohlbestellt.  
Mancher auf der Wanderschaft  
Kommt ans Tor auf dunklen Pfaden.  
Golden blüht der Baum der Gnaden  
Aus der Erde kühlem Saft.  
Wanderer tritt still herein:  
Schmerz versteinerte die Schwelle.  
Da erglänzt in reiner Hell  
Auf dem Tische Brot und Wein.

Зимний вечер  
В час, когда метель – навзрыд.  
Колокол не молкнет дальний.  
Станет светлый дом печальней —  
Стол для путника накрыт.  
Кто устал, кто жил вдали,  
Темною пришел дорогой.  
Золотое древо Бога  
Бродит соками земли.  
Входит странник, тих и слеп,  
Боль порога – твердый камень.

Осиянны, чистый пламень,

На столе – вино и хлеб.

*Пер. А. Прокопьева*

Выявляя в стихотворении те смыслы, которые составляют «замысел языка», Хайдеггер выделяет в первой строфе четыре слова, которые, с его точки зрения, символически называют «первоначальные истины бытия» (эти слова выделены жирным шрифтом). Так, *der Schnee* (снег) трактуется как «весть о небе»: снегопад, пишет Хайдеггер, «переносит людей под проклинаящее небо». *Die Abendglocke* (колокол) – это весть о Боге, так как «звон колокола ставит людей как смертных перед божественным». *Das Haus* (дом) – это весть о смертном уделе, так как дом – это временное пристанище человека. *Der Tisch* (стол) – это весть о земле, так как его накрывают дарами земли. Семантически объединяя слова «снег» и «колокол», Хайдеггер трактует их как «весть о божественном», при этом слова «дом» и «стол» интерпретируются как носители вести о земном, смертном, человеческом. В результате анализа в стихотворении Тракля обнаруживается семантика единства таких аспектов бытия, как земное и небесное, человеческое и божественное. Эта семантика и составляет «замысел языка», она нашла свое выражение в тексте помимо воли самого автора, будучи проговорена языком.

В качестве другого примера сошлемся на статью Хайдеггера «Слова Ницше "Бог умер"» (1943). При толковании знаменитой формулы Ницше Хайдеггер вновь выявляет смыслы, которые входили в интенцию самого Ницше, и те смыслы, которые сказались сами собой, вне намерения Ницше. Сознательный замысел философа Хай-

деггер связывает с выражением мысли об абсолютном отпадении современного человека от веры. С этой точки зрения «Бог умер» означает «Бога нет». Однако этим смыслом формула Ницше не ограничивается, так как язык несет и другие смыслы. Во-первых, это мысль о вине людей в смерти Бога. С этой точки зрения «Бог умер» следует читать как «Мы убили Бога». Во-вторых, Хайдеггер обнаруживает в словах Ницше и выражение мысли о сострадании людей умерщвленному Богу и, следовательно, о переживании ими вины и раскаяния. С этой точки зрения слова «Бог умер» следует читать как «Мы сопереживаем умершему Богу, мы оплакиваем его смерть, мы мучаемся своей преступностью». По Хайдеггеру, эти смыслы, повторим, не входили в сознательный замысел Ницше, а были проговорены самим языком.

Впрочем, и сама эта реконструкция, согласно Хайдеггеру, вовсе не является объективно достоверной: в системе немецкого философа любая интерпретация субъективна, относительна и интуитивна. Именно это положение хайдеггеровской теории и вызывает больше всего сомнений. «Открывая пути для множества толкований и интерпретаций искусства (в том числе и произвольных), методология Хайдеггера по самому своему духу бесповоротно закрывает дорогу для его аналитического исследования», – пишет Г.К. Косиков [Косиков 1987, 29]. И далее: «Встать на точку зрения Хайдеггера – значит провозгласить смерть науки об искусстве» [там же, 29]. По выражению А. Компаньона, это равносильно «превращению филологии в химеру».

## § 2. Философская герменевтика Г.-Г. Гадамера

Невозможность интерпретации, которая была бы адекватна всей смысловой полноте художественного произведения, еще больше акцентирована в критической теории ученика Хайдеггера – Ганса-Георга Гадамера. «Смысл никогда не может быть исчерпан полностью», «приближение к смыслу бесконечно», – пишет он, вслед за Хайдеггером критикуя веру сциентистской герменевтики в возможность исчерпывающего понимания художественного смысла.

Относительность любой интерпретации Гадамер обосновывает, во-первых, особенностями бытия художественного произведения, а во-вторых, особенностями мыслительной деятельности понимающего сознания. Остановимся на первом аспекте и рассмотрим **содержание учения Гадамера о художественном произведении.**

В определении произведения Гадамер вступает в полемику с предшествующей герменевтикой, в рамках которой произведение рассматривалось как объективная наличная данность, скрывающая в себе некую совокупность готовых смыслов, предназначенных для интерпретационного выявления. С точки зрения Гадамера, произведение не есть нечто завершенное, застывшее, готовое, объективно данное. Оно представляет собой становящийся, динамический феномен, проходящий в своем развитии несколько стадий и обладающий собственной историей.

Так, произведение обладает *прошлым*: его создал определенный человек в рамках определенного истори-

ческого контекста. Поэтому любому произведению присущ некий «изначальный универсум смыслов», некая изначальная семантика, непосредственно связанная с биографической и культурно-исторической ситуацией его творца. Но когда процесс создания произведения завершен, оно отрывается и от своего создателя, и от контекста своего создания. Порывая со своим прошлым, оно вступает *в стадию ожидания*. По мысли Гадамера, произведение «ожидает» своей *реализации*, которую оно обретает только в момент своего ситуативного понимания со стороны конкретного читателя. Таким образом, в «жизни» произведения выделяются следующие стадии: стадия его создания, стадия ожидания им собственной реализации и стадия непосредственной реализации, совпадающая с конкретным актом «исполнения» произведения.

Идея Гадамера о стадильности в развертывании произведением своего жизненного цикла делает очевидным вывод о том, что семантика произведения не исчерпывается только авторскими смыслами, сознательно или бессознательно проявившимися в нем. По Гадамеру, определенный элемент художественной семантики вкладывает каждый читатель, каждый, как пишет Гадамер, «исполнитель произведения». А так как произведение может быть исполнено бесчисленное количество раз и по-разному, в зависимости от того, что представляет собой конкретная ситуация исполнения и конкретный исполнитель, то оно и рассматривается у Гадамера как принципиально открытый, незавершенный феномен, по природе своей предполагающий множественное количество смысловых реализаций.

Поскольку произведение не дано читателю в качестве готовой данности объективно заложенных в него

смыслов и осуществляет себя только в момент встречи с ним, Гадамер делает вывод, что для понимания произведения факторы его создания не имеют принципиального значения: культурно-исторический контекст и события жизни автора, особенности его психологии, его социальная принадлежность могут не приниматься в расчет в рамках установки на понимание художественного смысла. Значимостью в акте понимания обладает только одно – ситуация интерпретатора (а таковым является любой читатель, ибо чтение всегда интерпретативно), потому что именно он (читатель-интерпретатор) и обеспечивает произведению его непосредственное воплощение, «вызывая его из небытия».

Так как понимающая деятельность интерпретатора является основополагающим фактором осуществления произведения, следующий аспект теории Гадамера представляет собой **философскую рефлексию о понимании.**

Напомним, что понимание как специфическая мыслительная деятельность до Гадамера было предметом размышлений у Ф. Шлейермахера, В. Дильтея и М. Хайдеггера. Шлейермахер трактовал понимание как деятельность, соединяющую анализ и интуицию: с его точки зрения, оно совмещает в себе дивинационные предположения с осуществлением определенных аналитических процедур в процессе применения универсальных правил толкования. Дильтей поставил под сомнение наличие рационального, аналитического элемента в акте понимания, отождествив его с интуитивным вживанием герменевта в авторское переживание. Хайдеггер, исходя из идеи историчности бытия герменевта, акцентировал индивидуально-субъективный характер понимания.

Гадамер, вступая в полемику с Шлейермахером, отказался рассматривать понимание как рациональную методологию. Понимание трактуется Гадамером не как система правил, а как фундаментальное свойство и способ человеческого бытия, коль скоро человек живет только в режиме понимания, только подвергая интерпретации события своей жизни. Вне понимания, пишет Гадамер, нет бытия.

С другой стороны, вслед за Хайдеггером Гадамер рассматривает понимание как деятельность индивидуально-субъективную, детерминированную целой совокупностью факторов. Помимо фактора историчности, о котором говорил Хайдеггер, настаивая на обусловленности человеческого бытия историческим контекстом и экзистенциальным опытом, Гадамер вводит два новых фактора, детерминирующих понимание.

Первый из них – это *«культурная традиция»*. По Гадамеру, герменевт укоренен в своей собственной культурной традиции, что и детерминирует его понимание, не позволяя ему занять вневременную позицию. Мысль о том, что любая интерпретация есть *«бессильное начинание перед лицом историчности нашего бытия»*, Гадамер конкретизирует в *учении о предрассудке*, которое он создает, развивая идею Хайдеггера о предпонимании. Напомним, что, по Хайдеггеру, герменевт всегда подходит к тексту, уже имея его *«предварительное понимание»*. Это интуитивное, предвосхищающее анализ понимание задается той исторической ситуацией, к которой принадлежит герменевт. В процессе герменевтического углубления в текст он все время корректирует свое предварительное понимание, но полностью преодолеть зависимость от него герменевт не в состоянии. То, что Хайдеггер называл *«предпониманием»*, Гадамер определил как *«предрассу-*

док». Этот термин у Гадамера не обладает оценочно-негативным содержанием. Под ним подразумевается не ложное суждение, а то, что предшествует суждению, т. е. та дорефлексивная установка сознания, которая обусловлена актуальной культурной традицией герменевта.

Во-вторых, понимание детерминировано *рецептивными навыками герменевта, его эстетическим опытом*. Эта идея развивается Гадамером в *учении об узнавании*. Его основное положение сводится к тому, что понимание всегда осуществляется в опыте узнавания. Гадамер имеет в виду три формы узнавания, возможные в акте эстетического восприятия.

Первая форма узнавания предполагает, что читатель узнает в некоем образном комплексе произведение искусства. Чтобы понимание состоялось, произведение искусства должно быть опознано в качестве такового, а этого может и не произойти, если эстетический опыт понимающего субъекта исключает воспринимаемый объект из разряда художественных.

Вторая форма узнавания – это встреча читателя с самим собой: наполняя произведение собственными представлениями, неизбежно возникающими на почве восприятия художественного произведения, читатель узнает в нем самого себя. Как и в предыдущем случае, этот процесс является сугубо субъективным, так как характер узнавания себя в образе героя зависит от целого ряда факторов, действующих только в рамках «истории» конкретного читателя.

Третья форма узнавания – это «узнавание чего-то существенного» в процессе постижения содержательной стороны произведения. Данная форма узнавания, как и две предыдущих, глубоко индивидуальна, потому что

представление о сущностном зависит от личностной ситуации и личностных характеристик читателя.

На базе учения о культурной традиции и учения об узнавании Гадамер приходит к выводу о том, что интерпретация есть сугубо индивидуальный акт: ее единственным инструментом является сознание герменевта, обусловленное культурной традицией, историческим контекстом и уникальностью его экзистенциального и эстетического опыта. В рамках такого рода рефлексии очевидным становится, что смысл произведения выступает по-разному навстречу каждому новому интерпретатору и все прочтения одного произведения неизбежно отличны друг от друга. Каждое из них представляет собой исключительно оригинальную реализацию того «изначального универсума смыслов», которым произведение обладало в момент своего создания. Следовательно, никакой реконструкции смысла (как думал Шлейермахер) в акте интерпретации не происходит, происходит всегда его конструкция, его новое творение.

На почве этой теории складывается центральный **методологический принцип** герменевтики Гадамера – принцип учета множественности потенциальных смысловых реализаций произведения. Методика, которая позволит герменевту придерживаться данного принципа, именуется у Гадамера *«диалог с традицией»*. Данную методику Гадамер противопоставляет методике вживания в автора, описанной в рамках романтической герменевтики. Напомним, что у Шлейермахера принцип вживания герменевта в автора (или принцип «уравнения герменевта с автором») означал, что герменевт должен усилием воли и воображения уничтожить историческую ди-

станцию, которая отделяет его от автора, и таким образом уравниваться с ним в знании жизни и языка.

По Гадамеру, этот принцип неосуществим: историческая дистанция, культурные и личностные различия между автором и герменевтом непреодолимы. Интерпретатор, наоборот, должен культивировать дистанцию, отделяющую его от времени создания произведения и его автора. Осознанное признание герменевтом собственной принадлежности к принципиально иному историко-культурному контексту представляется Гадамеру продуктивным фактором понимания. «Отмирание живых связей» между произведением и интерпретатором только способствует пониманию – но не пониманию того единственного смысла, который якобы скрыт в произведении, а понимание того, что произведение содержит в себе некий «изначальный универсум смыслов», который неизбежно получает во времени бесконечное множество реализаций. В этом случае «произведение явится интерпретатору во всей своей инаковости, обретя возможность защитить свою истину от наших предмнений», – пишет Гадамер в статье «О круге понимания».

Итак, задача герменевтики, по Гадамеру, состоит в том, чтобы показать «инаковость» произведения по отношению к «нашим предмнениям», защитить его от присвоения ему определенной семантики, продемонстрировав ту смысловую множественность, которой оно может обладать. В связи с этим Гадамер рассматривает понимание не как научную форму знания, а как *игровое* раскрытие смысловых возможностей художественного произведения. Занимаясь толкованием, герменевт, по Гадамеру, ведет осознанную игру, так как исходит из признания возможности неограниченного количества интерпретаций. При этом все герменевтические варианты признаются у

Гадамера равноправными реализациями смысла произведения. Более того, сама возможность вариативного понимания произведения трактуется Гадамером как следствие той игры, которую ведет с нами художественное произведение: произведение «играет смыслами», и эта игра представляет собой единственный модус его существования.

Таким образом, литературная критика оказывается у Гадамера формой игровой (не научной) деятельности, призванной продемонстрировать игровую природу произведения и игровую природу самого понимания. В рамках такой концепции исключаются какие бы то ни было объективные критерии понимания: все интерпретации являются равноценными, и ни одна из них не достоверна. Таким образом, развитие герменевтики как *науки* о толковании в рамках философско-критической деятельности Хайдеггера и Гадамера завершается очевидным кризисом.

Выход из данного методологического кризиса западное литературоведение находит, с одной стороны, в дальнейшем развитии антисциентистской тенденции в критике (феноменология), а с другой стороны, в развитии новых форм литературоведческого сциентизма (структурализм).

## Литература

Хайдеггер М. Вещь и творение // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993.

Хайдеггер М. Исток художественного творения // За рубежом эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Рильке Р.М. Прикосновение // Хайдеггер М. Петь – для чего? М., 2003.

Хайдеггер М. Разъяснение к поэзии Гельдерлина. СПб., 2003.

Хайдеггер М. Георг Тракль: уточнение поэтического строя // Тракль Г. Избранное. М., 1994. Или: Базиль О.Г. Тракль. Екатеринбург, 2000.

Гадамер Г.-Г. Историческая преамбула. Основные черты теории герменевтического опыта // Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988.

Гадамер Г.-Г. О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.

Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция. СПб., 1999.

Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. М., 1997.

Марков Б. Герменевтика Dasein и деструкция онтологии у М. Хайдеггера // Герменевтика и деконструкция. СПб., 1999.

Васильева Т.В. Стихослагающая герменевтика М. Хайдеггера // Васильева Т.В. Семь встреч с М. Хайдеггером. М., 2004.

Михайлов А.В. Историческая поэтика и герменевтика. М., 2001.

Малахов В.С. Философская герменевтика Гадамера / / Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.

# Тема 6. Феноменология в литературоведении

Феноменология – наука о сознании. Ее основоположником является немецкий математик и философ Эдмунд Гуссерль. Главный предмет его размышления – это вопрос о том, как работает сознание и, в частности, что представляет собой понимание. Основные положения концепции сознания в философии Гуссерля составляют следующие идеи.

1. Сознание – это не замкнутая в себе субстанция, не нечто данное и статичное, а бесконечный *поток*.

2. Главная характеристика сознания – *интенциональность*, т. е. его направленность на предмет: сознание всегда направлено на что-либо, оно всегда есть сознание о чем-то.

3. Единицами сознания являются *феномены* – те субъективные формы, в которых человеку является мир. Именно с феноменами собственного сознания имеет дело человек, а не с предметами реального мира. Мысль о том, что мир является человеку только в совокупности феноменов его сознания, а не воспринимается им в своей объективной данности, Гуссерль выразил в знаменитой максиме: «Без субъекта нет объекта». Данная формула также акцентирует мысль о том, что, воспринимая предмет, человек всегда наполняет его «своим» содержанием, а это, в свою очередь, означает, что смысл предмету присваивает только человеческое сознание.

На почве данной концепции складывается общий методологический принцип феноменологических иссле-

дований. Он гласит: *изучать вещи как объективно существующие, без учета того, что они являются нам как феномены нашего сознания, нельзя. Изучать вещи нужно с учетом того факта, что они существуют только в опыте воспринимающего сознания.* При такого рода методологической установке в процессе феноменологического исследования предполагается отказ принимать во внимание все то, что не входит в опыт воспринимающего сознания, что не имеет отношения к его работе. Этот методологический принцип получил название феноменологической редукции.

Опора литературной критики на феноменологическую философию породила оригинальную теорию произведения и оригинальную методологию работы с ним. **В основе универсальной феноменологической теории литературы** лежит представление о произведении, полемичное по отношению к дохайдеггеровской герменевтике: произведение не есть самостоятельный, замкнутый в себе и объективно данный эстетический объект, якобы в себе самом скрывающий всю полноту смыслов, произведение есть феномен сознания, продукт и результат его деятельности. Иными словами, произведение не есть вещь, оно представляет собой субъективный феномен, порожденный индивидуальным сознанием, и вне учета этого факта оно изучению не подлежит.

В качестве субъектов сознания, с деятельностью которых в феноменологической критике связывается конституирование произведения, выступают автор (носитель творящего сознания) и читатель (носитель воспринимающего сознания). Так, *если произведение изучается как феномен авторского сознания,* тогда исследуется то, как мир является сознанию автора и какой переработке авторским сознанием он подвергается в акте художествен-

ной деятельности. В данном случае изучаются акты авторского сознания, которые обеспечивают создание литературного произведения, такие как фантазирование, воображение, воспоминание, подражание, восприятие мира и самовосприятие и т. п.

*Если же произведение изучается как феномен читательского сознания, тогда исследуется то, как произведение является читателю, какой обработке (или переработке) оно подвергается в акте чтения и что при этом происходит с самим читателем. В данном случае изучается совокупность актов сознания, которые обеспечивают художественное восприятие. Это, например, воображение, эстетическая реакция, понимание, идентификация с героем и т. п.*

В рамках литературоведческой феноменологии можно выделить четыре критических направления. Каждому из них мы посвятим самостоятельный параграф. В качестве критерия для классификации будем подразумевать тип и характер деятельности того сознания, носителю которого приписывается (в рамках конкретного направления в феноменологической критике) конституирование литературного произведения.

## **§ 1. Произведение как феномен авторского сознания: Ж.-П. Сартр, Ж. Старобинский**

Начало этой ветви в литературоведческой феноменологии положил **Жан-Поль Сартр**, а именно его анализ творческого сознания, с одной стороны, и анализ авторской экзистенции – с другой. Последовательно рассмотрим эти аспекты критической деятельности Сартра.

**Аналитика творческого сознания** была предпринята Сартром в работе «Воображаемое: психология феноменологии воображения» (1939), в которой он характеризует творческое сознание как сознание воображающее: воображение составляет его главную особенность. Размышляя о характере деятельности воображающего сознания, Сартр приходит к выводу о том, что посредством воображения художник «неантиципирует» мир (франц. le neant – ничто). Неантиципацией, уничтожением Сартр называет суть той переработки, которой подвергается мир реальных вещей в деятельности художника. По Сартру, изображая мир, художник лишает его материальных характеристик и превращает его в «мир ирреальных квази-объектов». «Магический мир», созданный в произведении, не имеет ничего общего с миром объективных материальных вещей: в акте творчества они превращаются в образы, в ирреальные художественные феномены.

**Сартровская аналитика авторской экзистенции** вырастает из знаменитой идеи Сартра о свободе как главной характеристике человеческого существования. Свобода, по Сартру, проявляет себя в акте проектирования человеком самого себя. Сартр выделяет две формы человеческого проекта. Первая – это так называемый фундаментальный, т. е. универсальный, общечеловеческий, проект. Он состоит в стремлении каждого человека обрести «тотальность», т. е. преодолеть свою недостаточность и неполноту посредством единения с другими людьми. Вторую форму человеческого проекта образует так называемый индивидуальный (или изначальный) выбор, совершаемый человеком в детстве и определяющий всю его судьбу.

Обращаясь к фигуре автора, Сартр рассматривает его судьбу как результат им самим осуществленного из-

начального выбора. При этом задачу критики он связывает с выявлением того самого жизненного сценария, который бессознательно был спроектирован самим автором и который определил характер и содержание его творчества. Свой метод Сартр называет *методом экзистенциального психоанализа*. Его предметом являются не только бессознательные механизмы авторского творчества (как и во фрейдовском психоанализе), но и, шире, – сама судьба автора, рассматриваемая как результат его «индивидуального выбора». Следует уточнить, что экзистенциальный психоанализ Сартра направлен не на сам смысл текста, а на «выявление бытия» художника, нашедшего в тексте свое зашифрованное выражение.

Первый объект экзистенциального психоанализа Сартра – Шарль Бодлер («Бодлер», 1947). Жизненную трагедию Бодлера Сартр выводит из его непоследовательности в осуществлении собственного изначального проекта. Изначальный проект Бодлера, по Сартру, – «другость»: Бодлер еще в детстве решил быть не таким, как все, одиноким, гордым, пренебрегающим моральными нормами общества. Сартр выводит такое содержание индивидуального проекта Бодлера из известной ситуации его разлуки с матерью. На почве материнского «предательства» и возникает, по Сартру, «окаянный образ жизни» юного Бодлера. Гипотеза Сартра заключается в том, что соответствовать своему собственному изначальному выбору Бодлер оказался не способен в силу мазохистского склада личности. Сартр подкрепляет свою идею обращением к поэзии Бодлера. С его точки зрения, покаянные мотивы, мотивы стремления к смерти и отдельные образы «Цветов зла» непосредственно свидетельствуют о желании поэта освободиться от бремени индивидуальной свободы. Непоследовательность Бодлера в воплощении

индивидуального проекта Сартр оценивает как экзистенциальное преступление. При этом в трагической судьбе поэта он видит закономерную расплату за отказ от последовательного утверждения своего выбора.

Другой объект экзистенциального психоанализа Сартра – Флобер. Сартр исследует судьбу («пережитое») Флобера в трехтомной книге «Идиот в семье: Флобер с 1821 по 1857 год» (1954—1972). С его точки зрения, Флобер, в отличие от Бодлера, сумел до конца осуществить свой изначальный выбор. Таковым Сартр считает сопротивление Флобера любым формам социальной детерминации. Позиция «маргинала, повернувшегося спиной к обществу», в экзистенциальной ситуации Флобера складывается, по Сартру, на почве детского невроза, как и в случае Бодлера. Но если невроз Бодлера – это невроз разлуки с матерью, то невроз Флобера – это невроз общения с письменным словом. В детстве Флобер испытывал серьезные трудности при обучении чтению, что вылилось в переживание письменного слова как принуждающего фактора, насильственно детерминирующего речь. «Борьба с письменным словом» обернулась не только фанатическим отношением к стилю собственного письма, но и противоборством любым формам социальной зависимости. На этой почве, по Сартру, и оформляется флюберовская позиция ухода «в башню из слоновой кости», а также культ искусства, свободного от буржуазной ангажированности.

Среди иных вариантов этой ветви феноменологической критики обратим внимание на **Женевскую школу критики сознания**, лидером которой является Жан Старобинский. В рамках данной школы произведение также рассматривается как феномен авторского сознания, как «зашифрованный опыт автора» (Ж. Старобинский). Оно

представляет собой выражение авторской воли, авторского переживания, авторского чувства, авторского взгляда на мир и себя в мире. Воссоздание авторского мировосприятия на основе анализа текста и лежит в основе методологической «декларации» данной школы. Так, читая, например, Стендаля, Ж. Старобинский предпринимает реконструкцию его мировидения на основе выявления сквозных мотивов, ситуаций и образов. Их универсальная повторяемость представляется исследователю достоверным критерием выявления специфических особенностей сознания французского романиста. Поиск в тексте такого рода «ментальных следов» сближает критику сознания с романтической и психоаналитической герменевтикой.

## **§ 2. Произведение как феномен диалога сознаний: Ж.-П. Сартр и Р. Ингарден**

Идею о том, что произведение представляет собой феномен сотрудничества сознания автора и читателя, одним из первых высказал **Жан-Поль Сартр**. В соответствии с этой идеей, произведение рождается из совместных усилий автора и читателя в результате двустороннего творческого соучастия. Понимание чтения как коммуникативного события, как процесса коммуникации авторского и читательского сознаний у Сартра возникает на почве глубоко пессимистической идеи о том, что в практической жизни подлинная коммуникация между людьми невозможна. На практике («оптически») человек всегда стремится упразднить свободу другого, рассматривая последнего не как самостоятельную свободную личность, а как средство достижения своих собственных целей. По-

этому, по Сартру, сотрудничество между людьми в реальной жизни невозможно, межличностные отношения принципиально конфликтны, их содержание образует не взаимодействие, а «борьба экзистенций».

Единственная сфера, в рамках которой может осуществиться способность человека к подлинному общению с другим, – это искусство. Сартр прежде всего имеет в виду коммуникацию между автором и читателем. В процессе диалога сознаний автора и читателя в акте чтения не происходит отчуждения свободы одного за счет свободы другого. Наоборот, художественная коммуникация утверждает и «умножает бытие» и автора, и читателя, она «выгодна» и для того, и для другого. Недаром в работе «Что такое литература» (1947), на страницах которой и разворачивается сартровская теория эстетической коммуникации, чтение определяется как «пакт благородства (великодушия)» между читателем и писателем.

*«Выгода», которую извлекает автор,* рассчитывая на диалог с читателем, состоит в том, что в деятельности читателя собственно и осуществляется реализация образно-смысловой стороны произведения. Литература, по Сартру, существует только «с помощью другого», произведение «возникает к бытию» только в акте его восприятия. (Точки соприкосновения этого аспекта теории Сартра с теорией Гадамера очевидны: Гадамер также писал о том, что произведение реализует себя только в акте восприятия, до момента которого оно существует в режиме ожидания, «взывая» к читательскому сознанию.)

*«Выгода» читателя* при этом определяется как получение «эстетической радости», «утверждение свободы», «способ приближения к идеалу события, к человеческой тотальности». Сартр имеет в виду, что литература может

дать читателю «тотальность» видения мира – то, что в мире реальной действительности невозможно, так как каждый человек находится в уникальной «ситуации» по отношению к миру. «Эта ситуация, – комментирует Г.К. Косиков идею Сартра, – с одной стороны, делает неповторимой ту перспективу, в которой жизнь является личности, а с другой – придает этой перспективе ограниченный характер, состоящий <...> в том, что ни один человек в принципе не может пережить внутренний опыт другого как свой собственный: по отношению к другому он всегда находится в положении внешнего наблюдателя. Поэтому всякая личностная истина о мире есть истина «детотализированная» и «частичная», <...> поверхностная, <...> отчасти даже ущербная в той мере, в какой она не приводит к экзистенциальному слиянию различных "я"» [Косиков 1987, 30].

По Сартру, именно в акте художественной коммуникации читатель приближается к чужой экзистенции, получает возможность прожить чужую ситуацию, получить опыт «бытия-вне-себя» и так преодолеть «замкнутость» и одиночество своего существования. Чтение «позволяет читателю полностью (пусть иллюзорно, на время) забыть себя и свою «ситуацию» и начать жить в том воображаемом мире, который создан чужим опытом и чужой ситуацией – ситуацией писателя» [Косиков 1987, 30].

Чтение как эстетическую коммуникацию, коммуникацию сознаний также рассматривает польский философ **Роман Ингарден**. При этом он в большей степени сосредотачивает внимание на самом механизме коммуникации автора и читателя.

В основе его оригинальной концепции лежит *понятие «схематичности художественного произведения»*. По

Ингардену, произведение схематично в том плане, что никакое описание и никакое повествование не может дать исчерпывающего представления о предмете или событии. Исчерпывающее изображение предмета или события невозможно в силу ряда причин. Во-первых, предмет или событие обладают бесконечным числом неповторимых индивидуальных черт, вся совокупность которых неосуществима в изображении. Во-вторых, в распоряжении автора находится только ограниченное количество выразительных средств: это единицы языка, посредством которых невозможно воспроизвести всю специфику изображаемого предмета или события. Поэтому, делает вывод Ингарден, всякое описание и всякое повествование семантически неполноценны, всегда отличаются неполнотой, недостаточной завершенностью, в них всегда присутствуют «места неполной определенности». Это качество произведения Ингарден и называет «схематичностью», или «смысловой неопределенностью».

В рамках процесса восприятия схематичность произведения обладает важными функциями: она стимулирует воображение читателя и акцентирует его внимание только на существенном и эстетически значимом для данного автора аспекте. Ввиду схематичности произведения чтение его неизбежно превращается в *конкретизацию*. Идея конкретизации как единственного способа чтения художественного произведения составляет следующую важную идею теории Ингардена. Чтение как конкретизация произведения означает, что читатель всегда «дополняет» произведение, «устраняя места недостаточной определенности» посредством «населения» их своими субъективными смыслами. В отдельных случаях конкретизация осуществляется по пути «изменения» и даже «искажения» произведения. Но в любом случае чтение

всегда осуществляется как конкретизация произведения в силу такого качества воспринимающего сознания, открытого в рамках феноменологии, как его интенциональность.

На основе этих идей в критике Ингардена складывается новое объяснение, почему существует множество разных прочтений одного и того же произведения. Множественность прочтений обусловлена не только тем, что читатель всегда является носителем уникального культурного, исторического и экзистенциального опыта (о чем писали Хайдеггер и Гадамер), но и тем, что воспринимающее сознание интенционально, а произведение принципиально неконкретно и схематично: до акта взаимодействия с читателем оно представляет собой «немой скелет», ожидающий своей реализации в сознании читающего субъекта.

Однако, отмечает Ингарден, *произведение также обладает качеством интенциональности*, ведь оно является продуктом авторского сознания, оно задумано и реализовано конкретным субъектом в соответствии с его собственной интенцией. Произведение, пишет Ингарден, есть «интенциональный объект»: оно обладает «заданной интенцией», исходящей от автора и адресованной читателю. Интенция произведения требует от последнего особой «направленности на себя», особого ракурса собственной реализации: произведение «инициирует интенциональность сознания» читателя, принуждая его к соответствующей реакции.

Следовательно, пишет Ингарден, в акте чтения сознание читателя вступает в коммуникативные отношения с некой эстетической сущностью, которая произведена другим сознанием, сознанием автора, и которой сознание

автора присвоило специфический заряд воздействия на сознание воспринимающего субъекта. Ингарден называет ее «оригинальной сущностью» произведения, настаивая на том, что она объективно присутствует в произведении. В данном случае Ингарден вступает в прямую полемику с Гуссерлем, своим непосредственным учителем. Гуссерль, напомним, считал, что вне восприятия предмет не обладает реальностью, семантику ему присваивает только воспринимающий субъект («Вне субъекта нет объекта»). По Ингардену, Гуссерль преувеличивает значение воспринимающего сознания: объект существует и вне его деятельности, т. е. объективно. Так, эстетический предмет (произведение искусства) обладает объективной сущностью и до акта восприятия, это та его реальная основа, которая была «задана», присвоена ему авторской интенцией. Другое дело, что реализация данной сущности возможна только при участии воспринимающего сознания, только в акте чтения.

На почве данных размышлений Ингарден делает вывод о том, что среди множества разных типов конкретизации произведения существует такой, который более всех других соответствует его «оригинальной сущности». При этом все другие конкретизации оказываются более или менее отклоняющимися от «единственной сущности оригинала». Задача литературной критики и заключается, по Ингардену, в обнаружении этой оригинальной сущности произведения. Такая установка позволяет Ингардену поставить проблему адекватности интерпретации и предложить методологию, в рамках которой можно было бы отделить прочтения, соответственные оригинальной сущности произведения от несоответственных ей.

Выработанная Ингарденом методология получила название структурной феноменологии. Она представляет

собой стратегию послойного, поуровневого анализа произведения. В соответствии с ней произведение рассматривается как многоуровневая структура, как «полифоническая гармония» некоего множества структурных элементов. Структурная многослойность произведения есть способ существования его «оригинальной сущности», и, следовательно, анализ структуры произведения есть единственный способ выявления этой сущности.

Структурную основу произведения, по Ингардену, как минимум образуют четыре слоя (уровня):

1. фонетический (уровень звучаний);
2. семантический (уровень значений);
3. предметный (уровень содержания);
4. наглядных образов (уровень явленности объектов).

Впрочем, в анализе конкретных литературных текстов Ингарден многократно увеличивал количество возможных слоев (в отдельных случаях – до 12).

По методологическому замыслу Ингардена, исследователь ищет оригинальную сущность произведения на каждом из выделенных уровней. При условии, что результаты анализа каждого уровня совпадают, возможно, по мысли философа, настаивать на том, что выявлен тот вариант прочтения, который и соответствует оригинальной сущности произведения, его «заданной автором интенциональности».

Таким образом, концепция Ингардена доказывает познаваемость художественного произведения, вновь открывая возможность для аналитического исследования литературы – возможность, отмененную Хайдеггером и

Гадамером, в критических системах которых критическая деятельность характеризовалась как принципиально субъективная, а произведение – как принципиально непознаваемое.

### **§ 3. Произведение как феномен читательского сознания: американская рецептивная критика, школа критиков Буффало**

Рассмотрим теперь те феноменологические школы, в рамках которых, наоборот, был актуализирован тезис Гуссерля о том, что предметы внешнего мира объективным смыслом не обладают, существуют только как объекты сознания воспринимающего субъекта и обретают свою семантику исключительно в его деятельности. Если речь идет об эстетическом предмете – литературном произведении, оно признается несуществующим вне процесса его чтения и рассматривается как становящееся только в акте восприятия. Во-первых, обратим внимание на **американскую рецептивную критику (школу реакции читателя)**. Лидер школы – Стенли Фиш, автор знаменитых работ «Читатель в „Потерянном рае“» (1967), «Самопоглощаемые артефакты: восприятие литературы XVII века» (1972), «Литература в читателе: аффективная стилистика» (1970).

**Теоретическое понимание произведения** выстраивается у С. Фиша в полемике с англо-американской новой критикой, а именно с тезисом последней о том, что произведение представляет собой автономный, самостоя-

тельный, замкнутый в себе эстетический объект, никак не связанный с ситуацией восприятия. Фиш, наоборот, рассматривает художественное произведение как «*процесс*, создающийся в акте восприятия посредством чтения» [Цурганова 2004, 348]. До акта чтения произведение не обладает никаким стабильным смыслом, смысл его конституируется только в субъективной деятельности читателя: по выражению Фиша, смысл – это не то, что «заключается в произведении», а то, что «случается в акте чтения», и, следовательно, литература – это «не то, что написано писателями, а то, что прочитано читателями».

По Фишу, в процессе чтения литературного произведения читатель переживает определенные впечатления, «аффекты», которые вызывает у него художественный язык. Параллельно аффективному переживанию текста читатель предпринимает его семантизацию: в зависимости от собственного языкового, эстетического и жизненного опыта он приписывает то или иное значение словам и образам произведения. Следовательно, смысл произведения образуется только в процессе его временного восприятия конкретным читателем и существует в бесконечной совокупности реакций разных читателей на текст.

Критическая **методология**, возникшая на почве данной теории, получила название «**аффективной стилистики**». Она состоит в описании тех аффектов (впечатлений, откликов и реакций сознания), которые возникают у читателя в рамках самого процесса восприятия текста. «В основе метода [аффективной стилистики], – пишет С. Фиш, – лежит анализ временного потока возникающих при чтении впечатлений», «анализ последовательных реакций читателя на слова по мере их появления во времени» [Фиш, цит. по: Цурганова 2004, 349]. На основе описания читательских реакций предполагается

выявление «структуры читательского отклика» (но не структуры произведения!), т. е. тех элементов, соотношение которых образует читательскую реакцию (это контекст читателя, его опыт, его знания, его эстетический багаж, ассоциативность его мышления и др.). Смысл самого произведения в рамках аффективной стилистики, повторим, не представляется объективно существующим, его возможное выявление связывается только с деятельностью читателя.

Другой вариант внутри данного феноменологического направления представляет **американская школа критиков Буффало**. Школа получила свое название по названию города, при университете которого она оформилась. В рамках данной школы произведение также рассматривается не как реальный объект, а как продукт, образующийся в деятельности воспринимающего субъекта. Одним из лидеров данной школы является Норман Холланд, автор книг «Динамика литературного отклика» (1968), «Стихотворения в субъектах» (1973), «Пять читательских прочтений» (1975), «Я» (1985).

Оригинальность критического подхода Холланда связана с тем, что **произведение рассматривается** им не как продукт читательского *сознания* (как в рецептивной критике), а как продукт *бессознательных* психических реакций читателя на текст. По Холланду, смысл произведения оформляется читателем бессознательно – в соответствии с его собственным и сугубо индивидуальным психологическим опытом и в соответствии с его потребностью «символизировать», «воссоздавать» самого себя в процессе чтения.

В связи с этим **методология** Холланда выстраивается как описание психических реакций читателя на

текст с опорой на методы фрейдовского психоанализа. Как пишет Е. Цурганова, в процессе описания того, как читатель «воссоздает» свою личность в акте чтения, Холланд выделяет три универсальные фазы реагирования читателя на текст:

1. стремление к удовольствию и боязнь боли;
2. активизация воображения;
3. замена фантазии осознанием морального, интеллектуального, социального, эстетического единства [Цурганова 2004, 463].

Итак, в рамках данной ветви феноменологических исследований художественное произведение мыслится как целиком и полностью зависящее от воспринимающего сознания и потому не подлежащее объективному изучению.

## **§ 4. Произведение как феномен диалога сознания читателя с текстом: Констанцская школа**

Данное направление феноменологической критики представлено в первую очередь деятельностью **немецкой рецептивно-эстетической школы** (другое название: Констанцская школа, по названию города, при университете которого она сложилась). В рамках ее разработок, как считается, был осуществлен окончательный поворот литературоведения к фигуре читателя, начатый Хайдеггером, Гадамером и Ингарденом. В трудах главных представителей данной школы – Ганса-Роберта Яусса и Вольфганга Изера – читатель рассматривается как полноправный субъект литературного творчества, деятель-

ность которого, наряду с авторской, состоит в производстве художественных смыслов. При этом представителям данного направления удалось избежать абсолютизации роли читателя, которая была характерна, например, для рассмотренных выше американской рецептивной критики и школы критиков Буффало, деятельность которых приходится на это же время – 60—70-е годы XX в. Признание читателя полноправным участником литературного процесса в данном случае не обернулось идеей невозможности объективного изучения литературного текста.

Преодоление подобного радикализма немецкая рецептивно-эстетическая теория осуществляет на почве идеи коммуникативной природы литературного творчества. В рамках этой идеи читатель рассматривается как адресат, получатель того сообщения, которым является произведенный автором-адресантом текст. В этом случае оказывается возможным акцентирование того факта, что в акте чтения *читатель вступает в коммуникацию с текстом*, а не с автором (именно так, как диалог читателя с автором представлялась художественная коммуникация тем философам, которые ввели в контекст зарубежного литературоведения идею литературы как коммуникативной системы, – Сартру и Ингардену).

Рассматривая чтение как коммуникацию читателя с текстом, Изер выдвигает *теорию «перевода текста в произведение»*. С его точки зрения, авторский текст в процессе его восприятия читателем обретает новый статус: он становится произведением. Именно читатель осуществляет перевод текста в произведение, индивидуально декодируя то сообщение, которое он (текст) содержит.

До оформления немецкой рецептивной теории дифференциация понятий «текст» и «произведение» не имела теоретического закрепления. Как правило, данные понятия использовались в качестве синонимичных обозначений результата, продукта *авторской* деятельности: «текст» и «произведение» – это, дескать, разные наименования того, что «соткано», «произведено» автором. Изер разводит эти понятия: «текст» – то, что произведено автором, а «произведение» – то, что произведено читателем в акте восприятия продукта авторского труда. В этом плане «текст» существует только в единственном варианте, представляя собой «смысловой потенциал», знаковый код, ожидающий своей реализации, до акта которой он обладает только виртуальным, «фиктивным» (по слову Изера) смыслом. «Произведение» – это то, что возникает в акте рецепции – в результате читательской деятельности по реализации смыслового потенциала текста – и существует во множестве рецептивных вариантов.

Благодаря этой дифференциации немецкая рецептивно-эстетическая школа вслед за Гадамером обосновала такое качество текста, как его *открытость*. Под открытостью текста в рамках данной теории подразумевается его настроенность на множественную смысловую реализацию. Текст, следовательно, рассматривается не в качестве замкнутого самоценного объекта, а в качестве феномена, открытого для читательского творчества, поддающегося переосмыслению, подвижного и вариативного в смысловом плане, т. е., по выражению Г.-Р. Яусса, не как «монумент», а как «партитура».

Сам процесс развертывания смыслового потенциала текста в акте рецепции и является предметом изучения в рамках Констанцской школы. Художественная рецепция

при этом становится предметом разно-аспектного рассмотрения.

Во-первых, рецепция изучается *в аспекте воздействия текста на читателя*. В рамках данного аспекта изучается то, как осуществляется взаимодействие текста и читателя и что происходит с читателем в акте чтения, какого рода события переживает его сознание при обращении к литературному тексту. Это направление рецептивной теории получило наименование *«теории читательского отклика»*.

Во-вторых, рецепция изучается *в аспекте ее исторической изменчивости*. В данном случае изучается то, что происходит с самим текстом в исторической перспективе его функционирования, как меняется содержание его смысловой реализации в разные исторические эпохи. Это направление в немецкой рецептивной теории получило название *«рецептивной эстетики»*.

Последовательно остановимся на данных ракурсах в изучении рецепции.

Размышляя о том, как осуществляется взаимодействие текста с читателем, констанцы выдвигают следующую идею: в самом тексте есть структуры, которые регулируют читательское восприятие. Это качество текста Яусс называет *«стратегией текста»*, подразумевая под ней содержащуюся в нем модель собственной смысловой реализации, своего рода совокупность «инструкций» читателю, «программу» собственного восприятия. Текст, таким образом, рассматривается как направляющий восприятие и формирующий «нужную» ему эстетическую реакцию, «принуждающий» читателя читать на его условиях и в соответствии с его коммуникативными заданиями.

На этой почве делается важнейший вывод методологического плана: если текст в самой своей внутренней структуре содержит совокупность факторов воздействия на читателя, значит, он предполагает наличие более или менее адекватного способа своего прочтения. Так теория читательского отклика обосновывает возможность адекватного прочтения, вступая в полемику с мнением Гадамера о том, что прочтение не может не быть субъективным. При том что прочтение всегда субъективно, оно, тем не менее, осуществляется не произвольно, а в соответствии с интенцией самого текста, который регулирует восприятие и препятствует произвольным трактовкам.

Свою стратегию текст осуществляет благодаря самым разным способам воздействия на читателя. Среди них в рамках рецептивной теории подробно описываются такие, как коммуникативная определенность и коммуникативная неопределенность текста.

Такое качество текста, как *«коммуникативная определенность»*, по Изеру, складывается на почве авторских указаний и комментариев. Они непосредственно формируют «нужный» тексту вектор понимания, причем не только посредством дидактического высказывания автора, но и посредством иронической провокации в тексте читательского несогласия.

Противоположный способ осуществления текстом своей стратегии – *«коммуникативная неопределенность»*. Она складывается на почве так называемых пустых мест, пробелов (В. Изер). До Изера наличие в тексте смысловых лакун («мест неполной определенности») было описано Ингарденом в теории принципиальной схематичности художественного произведения. Их функция – стимулировать творческое чтение. Читатель заполняет эти ла-

куны в соответствии с уровнем своей эстетической компетентности и в то же время в соответствии с условиями, заданными текстом.

Всю совокупность способов, посредством которых текст осуществляет регулирование читательского восприятия, Изер называет *«имплицитным читателем»*. Это понятие и подразумевает наличие в тексте желаемой модели рецепции, его специфической адресной направленности. В зарубежной критике идея запрограммированного текстом адресата и запрограммированного текстом типа читательских реакций получила самые разные терминологические обозначения: *«подразумеваемый»* или *«воображаемый»* читатель, *«абстрактный читатель»* (Я. Линтвельт). *«образцовый читатель»* или *«модель читателя»* (У. Эко), *«архичитатель»* (М. Риффатер) и т. д.

В рамках рецептивной теории было описано не только то, как текст воздействует на читателя, но и то, как читатель реализует текстовое воздействие, какие акты его сознания обеспечивают эту реализацию. Развивая идею Ингардена о том, что чтение всегда осуществляется как конкретизация, рецептивно-эстетическая теория выделила разные типы читательской конкретизации текста, акцентировав идею того, что любая конкретизация есть результат взаимодействия текста с воображением читателя. С одной стороны, конкретизация может осуществляться в форме *«актуализации»*. Это такой способ конкретизации, при котором читатель, осуществляя стратегию текста, актуализирует его коммуникативные требования, читает в той или иной степени соответствия с его адресной направленностью. Другой тип конкретизации — это *«идентификация»*, иллюзорное самоотождествление читателя с миром читаемого произведения.

Описывая механизмы взаимодействия читателя с текстом, Г.-Р. Яусс актуализирует также гадамеровское понятие «горизонт ожидания». Напомним: мысль о том, что текст «ожидает» своей смысловой реализации, принадлежит именно Гадамеру. Опираясь на эту идею, Яусс описывает рецепцию как процесс взаимодействия «горизонта ожидания текста» и «горизонта ожидания читателя». «Горизонт ожидания текста» – это закодированные в тексте требования к читателю, т. е. те мыслительные процедуры, которые текст стимулирует у читателя и те эстетические результаты, на которые «рассчитывает» текст.

«Горизонт ожидания читателя» – это требования, которые предъявляются к тексту со стороны читателя. Они формируются на основе имеющегося у читателя эстетического опыта. Причем если горизонт ожиданий текста стабилен, то горизонт ожиданий читателя может изменяться в акте восприятия. Это происходит, когда текст предлагает неизвестный читателю эстетический опыт и требует от него смены ожиданий. Если читатель принимает это требование и выполняет труд по преодолению дистанции между горизонтом ожидания текста и своим первоначальным горизонтом ожидания, то может произойти «слияние горизонтов», что, по Яуссу, является залогом адекватного понимания.

Впрочем, слияние горизонтов может быть также изначальным пунктом восприятия, например, в ситуации рецепции массовой литературы, которая не предполагает особого труда, предлагая массовому читателю ожидаемый им эстетический опыт, потакая его вкусу.

Идея рецепции как взаимодействия горизонтов ожидания (текста и читателя) позволила Яуссу поставить

проблему исторической изменчивости рецепции. Эта проблема составляет главный предмет такого направления внутри рецептивно-эстетических исследований, как собственно рецептивная эстетика. Программным трудом рецептивной эстетики является работа Яусса «История литературы как вызов литературной теории» (1967). Главное ее содержание составляет обоснование нового проекта литературной истории. Яусс отталкивается от идеи о том, что рецепция всегда имеет исторический характер: горизонт ожидания читателя всегда задан тем временным, тем историческим контекстом, к которому читатель принадлежит. Следовательно, горизонт ожидания читателей, принадлежащих к разным поколениям, не может быть одинаковым, в исторической перспективе читательские ожидания меняются. Поэтому на протяжении рецепции одного и того же произведения горизонты читательских ожиданий сменяют друг друга, и произведение переживает череду разных, исторически обусловленных типов восприятия. В связи с этим задача критики, по Яуссу, состоит в реконструкции истории воздействия данного текста на разные поколения своих читателей. Только выстроив историю последовательных, исторически обусловленных рецепций текста, выявив то, как отличается прочтение первых читателей от прочтения читателей последующих, возможно понять смысл произведения.

При этом Яусс замечает, что рецептивные истории разных текстов отличаются друг от друга. Их отличие связано с характером стратегии текста, характером его адресного воздействия. Так, замечает Яусс, более стабильны в ходе своей рецепции классические произведения в силу того, что их текстовая стратегия подразумевает вневременного читателя. Наиболее подвижная рецептивная история у модернистских, авангардных произведе-

дений, так как их текстовая стратегия отрицает то, что в данный момент составляет традицию, и так разрушает привычный горизонт ожидания читателя.

Также принципиально отличны рецептивные истории литературы массовой и литературы серьезной – и тоже в связи с тем, что принципиально отличны их текстовые стратегии. В качестве примера Яусс приводит истории восприятия двух романов на тему буржуазного адюльтера: роман Э. Фейдо «Фанни» и роман Г. Флобера «Госпожа Бовари». Их рецептивные истории зеркально противоположны друг другу: легковесный роман Фейдо имел потрясающий успех у своих современников в отличие от романа Флобера, обвиненного в оскорблении общественной нравственности. Однако последующие поколения забыли роман Фейдо, а роман Флобера вошел в историю мировой литературы как безусловный шедевр.

В более поздней работе «Эстетический опыт и литературная герменевтика» (1977) Яусс дает определение разным историческим типам художественной рецепции. Таковых в истории европейской литературы он выделяет пять.

Самый ранний тип – ассоциативный, он сложился в рамках зрительской рецепции средневекового театрального представления. Средневековый зритель, ассоциируя себя с героем драмы, понимает условность происходящего на сцене и свою отстраненность от него.

Следующий тип моделирует героический эпос. Яусс называет его «адмиративным». В рамках этого типа реципиент чувствует себя отстраненным от героя, который представляется ему недостижимым идеалом.

В рамках сентиментализма и романтизма возник «симпатический» тип рецепции. В его рамках читателю делегируется сочувствие и подражание герою.

Литература реализма порождает катарсический тип восприятия, в рамках которого читатель принуждается к идентификации с героем.

Наконец, модернистская литература моделирует ироническое отстранение читателя от героя.

Таким образом, рецептивная эстетика, выявив историческую изменчивость понимания, все-таки обосновала наличие в произведении стабильной семантики, связанной с тем, что в тексте присутствуют структуры, управляющие восприятием. На путях отслеживания того, как текст руководит пониманием и как понимание меняется в исторической перспективе, оказывается возможным объективное исследование литературы.

## **§ 5. Автор и читатель как субъекты смыслопорождающей деятельности: феноменологическая герменевтика П. Рикера**

Новый подход в решении проблемы познаваемости/непознаваемости художественных феноменов предлагает французский философ **Поль Рикер** – автор такого направления в исследовании словесных феноменов, как феноменологическая герменевтика. В основе его теории лежит идея соединения герменевтики и феноменологии. Говоря о герменевтике, он имеет в виду ее дохайдеггеровское состояние, в рамках которого герменевтика

представляла собой систему рациональных правил и принципов толкования произведения. Говоря о феноменологии, Рикер имеет в виду тот ее литературоведческий вариант, в рамках которого была обоснована принципиальная субъективность восприятия и невозможность реконструкции объективного смысла произведения (вариант, который ведет свое начало от идей Хайдеггера и Гадамера). Именно о соединении этих двух подходов и говорит Рикер. Если, по его выражению, сделать герменевтике «феноменологическую прививку», можно избежать крайностей и того, и другого подхода: и герменевтической веры в объективное наличие в произведении готовой семантики, ожидающей дешифровки, и феноменологического «превращения литературоведения в химеру».

Результатом такого синтеза подходов, по Рикеру, станет *обоснование нового предмета толкования*. Таким для критики должен быть не текст как совокупность смыслов (объективно присущих или присваемых ему читателем), а особая деятельность субъекта, взаимодействующего с текстом. Рикер называет такую деятельность «повествовательной», под которой он подразумевает и деятельность по созданию повествования, и деятельность по его восприятию, т. е. писательство, рассказывание (устную форму текстопорождения) и чтение. Эти феноменологические акты и должны быть предметом герменевтического толкования (а не текст).

Причем в целевом плане повествовательная деятельность определяется Рикером как деятельность, направленная на самопонимание того субъекта, который ее производит. Цель любых форм повествования (письмо, рассказ, чтение), по Рикеру, всегда одна – стремление субъекта повествовательной деятельности (автора, рас-

сказчика или читателя) понять самого себя. В этом случае повествование (созданный текст) рассматривается как посредник на пути человека к самому себе. Создание текста или его рецепция есть, по Рикеру, необходимое условие понимания человеком самого себя: «Понимать себя, – пишет Рикер, – значит понимать себя перед текстом».

То, что Рикер называет *самопониманием субъекта*, трактуется им в совокупности трех аспектов. Первый аспект – «Arche», или «археология субъекта». В рамках этого аспекта самопонимание индивида связывается с его попыткой исследовать свое собственное становление как личности. В этом плане рефлексивное проникновение в собственное детство, период, когда формируются сознательное и бессознательное начала психики, сопоставляется Рикером с «археологией», изучением собственного происхождения.

Второй аспект – «Telos», или «Teleos», связывает процесс самопонимания с рефлексивным проникновением субъекта в свои собственные цели, в перспективный образ собственного будущего.

Третий аспект, вне которого самопонимание не будет целостным, – это «Sanctus», или «Священное», т. е. осознание индивидом своей собственной системы ценностей.

По Рикеру, осуществить самопонимание (т. е. разобраться в особенностях своего становления, своих целях и своих ценностях) субъект может только посредством повествовательной деятельности, ибо самопонимание не дано человеку непосредственно, а является результатом труда по созданию текста или по чтению его. Этот вид человеческой деятельности и является предметом фено-

менологической герменевтики. Раньше, пишет Рикер, разные его аспекты находились в поле зрения трех разных наук: археологию субъекта изучал психоанализ, телеологию – феноменология духа, а ценностное – феноменология религии. Рикер, понимая под субъектом исследования археологии, телеологии и священного самого их носителя, сводит все эти аспекты воедино как разные проявления единого по своей сути процесса самопонимания субъекта, обосновывая, таким образом, науку, называемую «феноменологической герменевтикой».

Осуществляя исследование повествовательной деятельности, феноменологическая герменевтика должна, по Рикеру, *«реконструировать работу текста»*, т. е. выяснить, в чем же состоит непосредственное участие текста в процессе самопонимания субъекта. Рассмотрим, как Рикер отвечает на этот вопрос в отношении деятельности автора и в отношении деятельности читателя.

Размышляя над вопросом о том, что представляет собой работа текста в повествовательной деятельности автора, Рикер разрабатывает *учение о повествовательной функции литературы*. Суть учения образует идея о том, что писательство оформляет («конфигурирует») жизненный опыт автора. Жизнь на самом деле представляет собой бессистемную смутную последовательность разнонаправленных событий, между которыми часто нет никакой причинно-следственной связи. Создавая фабулу и разрабатывая интригу, автор оформляет свой «смутный» и «немой» «временной опыт» и таким образом, через создание рассказа, приближается к пониманию собственной жизни.

Размышляя над вопросом о том, что представляет собой работа текста в повествовательной деятельности

читателя. Рикер разрабатывает *учение о повествовательной идентичности*. Его суть образует идея о том, что, только читая, человек обретает идентичность и ее понимание. Текст, по Рикеру, «поставляет» читателю «указания, как приблизиться к себе самому». В результате чтения читатель (подражая герою или дистанцируясь от него) вырабатывает новую жизненную позицию, меняет свое отношение к жизни, по-новому строит свою жизненную практику. Литература как бы «рефигурирует», преобразовывает, переоформляет жизненный опыт читателя. В акте чтения «я» субъекта становится доступным для него самого. Кроме того, текст поставляет читателю и нарративные формы, используя которые он может рассказать о себе, выразить свой опыт и таким образом вновь приблизиться к себе самому.

Теория Рикера о «работе текста», о значимости литературы в построении человеческой идентичности открывает целый спектр методологических возможностей. Она, во-первых, дает возможность изучения феномена авторского самосознания с опорой на текст (в рамках трактовки текста как выражения авторских усилий по самоидентификации). Во-вторых, теория Рикера методологически поддерживает изучение функционирования литературного текста в жизни читателя. Подчеркнем: предметом исследования в рамках феноменологической герменевтики является не сам текст, а его «работа», его функция в оформлении человеком собственного опыта.

## **Литература**

Сартр Ж.-П. Объяснение «Постороннего» // Называть вещи своими именами. М., 1986.

Сартр Ж.-П. Бодлер //Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1993.

Сартр Ж.-П. Что такое литература? М., 2003.

Старобинский Ж. Псевдонимы Стендаля // Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры: в 2 т. Т. 1. М., 2002.

Старобинский Ж. Монтень в движении // Там же. Т. 2.

Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.

Ингарден Р. Схематичность литературного произведения. Литературное произведение и его конкретизация / / Ингарден Р. Очерки по философии литературы. Благовещенск, 1999.

Яусс Г.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. Или: Современная литературная теория. М., 2004.

Изер В. Изменение функций литературы // Современная литературная теория. М., 2004.

Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. М., 2004.

Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции. М., 1995.

Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 1995.

Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. М., 1999. Т. 2. М., 2000.

Косиков Г.К. Ж.-П. Сартр: искусство как способ экзистенциальной коммуникации // Вестник МГУ. Серия «Филология». М., 1995. № 3.

Ржевская Н.Ф. Литературоведение и критика в современной Франции: основные направления. Методологии и тенденции. М., 1985.

Полторацкая Н.И. Меланхолия мандаринов. Экзистенциалистская критика в контексте французской культуры. СПб., 2000.

Стафецкая М.П. Герменевтика и рецептивная эстетика в ФРГ // Зарубежное литературоведение 70-х годов: направления, тенденции, проблемы. М., 1984.

Цурганова Е.А. Феноменологические школы критики в США // Зарубежное литературоведение 70-х годов: направления, тенденции, проблемы. М., 1984.

Цурганова ЕА. Школа критиков Буффало. Рецептивная критика // Западное литературоведение XX века: энциклопедия. М., 2004.

# Тема 7. Структурализм в литературоведении: новое возвращение ПОЭТИКИ

Возникновение литературоведческого структурализма представляет собой другую (наряду с развитием феноменологического литературоведения) реакцию на тот субъективизм, который Хайдеггер и Гадамер обосновали в качестве онтологического качества литературоведческого знания. Если феноменология настаивает на признании *субъективного* фактора в исследовании литературы, то структурализм, наоборот, стремится к созданию научного знания о литературе, опирающегося исключительно на *объективные* критерии анализа.

Структурализм складывается в 50—60-е годы XX в. на почве деятельности Парижской семиотической школы, в которую входили Р. Барт, А.-Ж. Греймас, К. Бремон, Ж. Женнет, Ц. Тодоров и др. Как теоретико-методологическое направление он оформился *в результате перенесения на литературу тех идей, которые были выработаны в отношении языка в рамках структурной лингвистики*. Это такие идеи, как

- разграничение языка и речи как универсальной знаковой системы и ее индивидуальной реализации;
- трактовка знака как единства между означающим и означаемым (Ф. Соссюр);

- выявление разных типов отношений, которыми в системе языка связаны между собой элементы, ее образующие, а именно отношений парадигматических (между сходными элементами) и синтагматических (между сочетающимися в потоке речи или тексте элементами);

- трактовка языка как уровневой системы;

- обоснование непрременной бинарности фонетических оппозиций, в соответствии с которым один фонетический элемент отличается от другого как носитель одного из двух признаков (Н. Трубецкой, Р. Jakobson).

В результате перенесения совокупности этих представлений о языке на литературу и складывается литературоведческий структурализм. **Его теоретическую базу** образует *идея литературы как знаковой, семиотической системы, аналогичной по своей внутренней структуре языку*. В рамках этой идеи литература трактуется как система отношений между отдельными элементами ее структуры. При этом отдельное произведение уподобляется речевому акту и рассматривается в качестве индивидуального авторского варианта использования универсального «литературного языка».

На этом основании делается следующий методологический вывод: если литература структурирована как язык, то в ее исследовании можно использовать лингвистические методы анализа. *Перенос лингвистических методов* на материал художественной литературы и знаменует формирование литературоведческого структурализма – направления, которое связывает свою цель с обнаружением глубинной универсальной структуры литературных явлений. В основе структурного подхода лежит, таким образом, обязательное различение двух уровней в тексте: явного, данного реципиенту в непосредственном

наблюдении, и неявного, глубинного, собственно и образующего структуру явления. Объяснение того, что представляет собой глубинная структура произведения, и составляет универсальный метод структурализма.

Последовательно разберем самые знаменитые структурные анализы словесного материала, выполненные в рамках данной методологии.

## **§ 1. Структурный анализ мифа: К. Леви-Стросс**

**Клод Леви-Стросс** считается отцом французского структурализма, так как он впервые применил лингвистическую методологию в отношении нелингвистического материала – жизни американских индейцев, их мифологии и системы родства. Анализ мифологии американских индейцев двадцати племен составил четырехтомный труд Леви-Стросса «Мифологиики» (1964—1971).

Леви-Стросс обосновывает в мифологии наличие логики бинарных оппозиций, которую считает основной логикой первобытного мышления, вопреки ранее высказанному мнению другого французского антрополога Леви-Брюля, считавшего, что первобытное мышление лишено способности к логическим операциям.

По Леви-Строссу, древний человек осмыслял мир в понятиях двоичных оппозиций: пространственных (верх/низ, далеко/близко, правое/левое), временных (давно/недавно, вчера/сегодня), осязательных (холод/тепло, мягкое/твердое, влажное/сухое), слуховых (тихо/громко), вкусовых (сырое/вареное), обонятельных (гниющее/нетленное), зрительных (зримое/незримое). Из осознания этих оппозиций, с точки зрения исследователя, и рожда-

ются древние мифы. Так, из оппозиции сырое/вареное складываются кулинарные мифы; из оппозиции влажное/сухое – мифы о происхождении меда и табака; из чувственных (зрительных, осязательных, слуховых и обонятельных) оппозиций, таких как зримое/незримое, гниущее/нетленное, мягкое/твердое, безмолвное/ издающее звуки – мифы о смерти. Миф, следовательно, покоится на логике бинарных оппозиций.

Таким образом, для анализа первобытного мышления Леви-Стросс применяет лингвистическую методологию выявления оппозиций – методологию, которая была введена лингвистами для различения элементов фонетического уровня языковой системы. На примере леви-строссовского анализа мифа об Эдипе, предпринятого в работе «Структура мифа» (1955), разберем, как «работает» эта методология.<sup>[5]</sup>

Предварительно приведем содержание мифа об Эдипе в совокупности тех эпизодов, которые стали предметом анализа Леви-Стросса.

*Кадм послан отцом на поиски сестры Европы, похищенной Зевсом. После долгих поисков обратившись к оракулу Аполлона, он получил указание прекратить поиски и основать город (Фивы) в указанном месте. Там он встретился с драконом и убил его камнями. По совету Афины Кадм засеял поле его зубами, из которых выросли вооруженные воины. Они тут же **вступили в едино-***

---

<sup>5</sup> Подробный разбор данной работы см. в работе Г.К. Косикова «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. Адресуя текст нашего учебника студентам, мы стремимся к наибольшей наглядности в презентации методологии Леви-Стросса.

**борство** друг с другом. Пятеро оставшихся в живых стали родоначальниками знатных фиванских родов.

От брака Кадма с Гармонией родился Полидор. Сын Полидора – **Лабдак**, погибший от рук вакханок. Сын Лабдака – Лай, которому оракулом предсказана смерть от собственного сына. Поэтому, проткнув сухожилия на лодыжках своего новорожденного сына Эдипа, Лай бросает его. Впоследствии **Эдип убивает Лая**. Он разгадывает загадку Сфинкса, сторожившего дорогу в Фивы (в более поздних версиях мифа **Эдип убивает Сфинкса**), и **женится на своей матери Иокасте**.

После разоблачения Эдипа его сыновья Этеокл и Полиник изгоняют отца из Фив. Антигона отправляется с ним в изгнание. **Этеокл и Полиник убивают друг друга**. Царь Фив запрещает хоронить Полиника, но **Антигона** нарушает запрет и **хоронит своего брата**. Креонт сажает ее в темницу, где она оканчивает жизнь самоубийством.

В своем синтагматическом изложении (т. е. в соответствии с хронологической последовательностью в описании событий) миф об Эдипе представляется Леви-Строссу лишенным смысла. Поэтому смысловую структуру мифа он стремится обнаружить в парадигматическом чтении мифа, т. е. чтении, в рамках которого исследователь уходит от хронологической последовательности и предпринимает сопоставление сходных повествовательных элементов мифа.

Воспроизведем алгоритм леви-строссовского анализа. Первоначально он выделяет в тексте мифа так называемые мифемы, т. е. фразы, в которых можно изложить суть элементарного эпизода (в рамках приведенного тек-

ста мифемы, выявленные Леви-Строссом, выделены жирным шрифтом). Леви-Стросс выписывает мифемы на карточки и располагает их таким образом, чтобы при сохранении синтагматических отношений между ними обнаружались бы и парадигматические связи. Для этого карточки со сходными мифемами Леви-Стросс располагает друг под другом. В результате получается таблица из четырех вертикальных столбцов, образованных четырьмя группами мифем, парадигматически соотносящихся друг с другом. Воспроизведем ее.

Кадм ищет свою сестру Европу, похищенную Зевсом			
		Кадм убивает дракона	

*Окончание таблицы.*

	Спартанцы уничтожают друг друга		
			Лабдак (сын Кадма) — «Хромой»
	Эдип убивает своего отца Лая		Лай (сын Лабдака) — «левша»
		Эдип убивает сфинкса	
			Эдип (сын Лая) — «пухлоногий»
Эдип женится на своей матери Иокасте			
	Этеокл убивает своего брата Полиника		
Антигона хоронит своего брата Полиника, нарушив запрет			

Далее Леви-Стросс характеризует отношения между мифемами каждой колонки, обозначая основания для их парадигматического объединения. Так, первую вертикальную колонку, по Леви-Строссу, образуют мифемы, которые, с его точки зрения, имеют очевидный общий смысл: «гипертрофия родственных отношений». В мифемах второй колонки речь, наоборот, идет об убийстве родичей, и, следовательно, их общий смысл – «недооценка кровного родства». Третью колонку образуют мифемы, смысл которых Леви-Стросс формулирует как «отрицание автохтонности человека», т. е. того, что человек произошел из земли и является хтоническим существом. По Леви-Строссу, глубинный смысл уничтожения Кадмом и Эдипом хтонических монстров состоит именно в отрицании родства с ними и утверждении того, что человека рождает не земля, а союз мужчины и женщины. Четвер-

тую колонку Леви-Стросс образует из имен, которые указывают на «трудность прямохождения». Данный физический недостаток Леви-Стросс трактует как своего рода «родовую травму», последствия которой и нашли, дескать, свое закрепление в именах и прозвищах героев. Эта травма является следствием рождения человека из земли, и, следовательно, мифемы этой группы «утверждают автохтонность человека».

Смысловой анализ парадигматических групп мифем делает очевидным характер отношений между ними: мифемы первой и второй групп, как и мифемы третьей и четвертой групп, находятся в отношениях оппозиции. При этом мифемы первой и третьей групп, так же как мифемы второй и четвертой групп, образуют отношения дополнительности: переоценка кровного родства в смысловом плане дополняется отрицанием автохтонности человека, а недооценка кровного родства семантически дополняется утверждением автохтонности человека.

Следовательно, глубинное содержание мифа об Эдипе может быть сведено к оппозиции между верой в автохтонное происхождение человека и утверждением происхождения человека от союза двух людей. Для древнего человека совместить эти два варианта происхождения человека (мифологический и естественный) крайне трудно, и он пытается разобраться в этой загадке, используя логику бинарных противоречий, на которой, как показывает Леви-Стросс, и держится вся глубинная структура мифа об Эдипе. Итак, по Леви-Строссу, глубинное содержание мифа об Эдипе связано с проблемой происхождения человека, а сам миф является своего рода логическим инструментом для разрешения противоре-

чия, которое терзало ум древнего мыслителя, – противоречия между верой и фактом.

Г.К. Косиков, обращая внимание на то, что Леви-Стросс опускает важнейшие эпизоды мифа (самоослепление Эдипа, самоубийство Иокасты, самоубийство Антигоны), объясняет этот факт тем, что они «не поддаются объяснению в терминах модели», связанной с познавательной проблематикой, а оттого оказываются за пределами внимания исследователя. Следовательно, «структура мифа оказывается оторванной от <...> его семантической полноты» и «не ведет к постижению его смысловой целостности» [Косиков 2000, 17, 18].

Структурный анализ Леви-Стросса почти исключительно был сосредоточен на мифологическом материале. Единственный художественный текст, в отношении которого им был предпринят структурный разбор, – это сонет Ш. Бодлера «Кошки». В рамках этого разбора, предпринятого Леви-Строссом в соавторстве с Р. Якобсоном, исследователями был выявлен ряд оппозиций, образующих строфический, лексический и синтаксический уровни стихотворения. Так, в качестве лексических оппозиций были предложены такие пары, как влюбленные/

ученые (или любовь/наука), дом/космос, дом/пустыня, жизнь/смерть. На основе обнаружения данных оппозиций исследователи делают вывод относительно неявной семантики стихотворения, которая, с их точки зрения, связана с осмыслением глубинных противоречий жизни.

Сомнение в отношении научных возможностей структурного анализа поэтического текста выразил М. Риффатер. Он заметил, что большинство оппозиций, о которых пишут мэтры структурализма, анализируя сти-

хотворение Бодлера, не замечается даже при самом внимательном чтении. С точки зрения Риффатера, это происходит потому, что структурный анализ рассматривает произведение в качестве объекта, статично существующего в пространстве, в то время как в процессе естественного восприятия стихотворения (при чтении) оно разворачивает свои смыслы во времени, постепенно и последовательно. Риффатерр, таким образом, связал слабое место структурализма с отказом учитывать тот факт, который был обоснован в рамках феноменологии: произведение осуществляет себя только в акте чтения.

## **§ 2. Структурный анализ повествования: французская нарратология**

На почве приложения лингвистической методологии к литературному материалу складывается и *структурная нарратология* – наука об универсальных объективных законах, по которым строится фабула повествовательного произведения. Представители Парижской семиотической школы связывали цель нарратологии с поиском той универсальной структуры, которая, в соответствии с их идеей, лежит в основе любого повествовательного текста, будучи бессознательно воплощаемой его автором. Недаром эту науку французские структуралисты отождествили с поэтикой: Цветан Тодоров дал своей книге именно такое название.

Сложилась нарратология в деятельности Ролана Барта («Введение в структурный анализ повествовательных текстов», 1966), Цветана Тодорова («Грамматика Декамерона», 1969), Клода Бремона («Логика повествова-

тельных возможностей», 1966), Альгирдаса-Жюльена Греймаса («Структурная семантика», 1966). Концепцию Греймаса мы и рассмотрим как иллюстрацию анализа.

Нарративная теория **Греймаса** складывается на почве переосмысления книги В.Я. Проппа «Морфология волшебной сказки» (переведена на английский язык в 1958 г., на французский – в 1965 г.). Напомним, что Пропп на основе анализа нескольких сотен волшебных сказок выделяет в сказочном повествовании два уровня: явный, собственно повествовательный, т. е. тот, с которым имеет дело читатель, и неявный абстрактный, глубинный. Последний образован такими конструктами, как «действующие лица» и «функции».

Действующие лица – это типы персонажей, которые, по Проппу, повторяются во всех волшебных сказках. Их семь: герой, ложный герой, вредитель, даритель, помощник, искомый персонаж, отправитель.

Функции, по Проппу, – это типы, инварианты поступков, которые повторяются из текста в текст в одном и том же порядке. Из них складывается фабула сказки. Таковых Пропп выделяет 31: отлучка, запрет, нарушение, выведывание (разведка), выдача (сведений о жертве), подвох, пособничество, вредительство или недостача, посредничество, начинающееся противодействие, отправка, вызов, реакция героя, получение волшебного средства, пространственное перемещение, борьба, клеймение (отметка), победа, ликвидация беды или недостачи, возвращение, преследование, спасение, неузнанное прибытие, недостача, трудная задача, решение, узнавание, обличение антагониста, трансфигурация (новый облик героя), наказание, свадьба.

Греймас поддерживает идею Проппа о том, что существует некая универсальная формула повествования, но теоретико-методологическое оформление этой идеи он предлагает другое, в основе которого лежит понятие структуры. Пропп идет эмпирическим индуктивным путем, от фактов к обобщениям: он сравнивает фабулы нескольких сотен волшебных сказок и выводит общую для них (и только для них) форму фабульной организации. Греймас же в поиске единой повествовательной структуры идет не эмпирическим путем, а исходит из центральной идеи структурализма о том, что литература структурирована как язык, и, следовательно, в основе каждого повествовательного текста не может не лежать единая, общая для всех повествовательных текстов, модель.

Данная идея в рамках французской нарратологии была конкретизирована следующим образом: любой повествовательный текст построен по модели предложения и потому может быть уподоблен языковой фразе. Как пишет Р. Барт, «любой рассказ – это большое предложение, а повествовательное предложение – это в известном смысле не что иное, как наметка небольшого рассказа». Соответственно этой идее, Ж. Женетт показывает, что «Одиссею» можно резюмировать до фразы «Одиссей возвращается на Итаку», «Божественную комедию» – до фразы «Данте путешествует по загробным мирам», «В поисках утраченного времени» Пруста – до фразы «Марсель становится писателем».

На базе этого уподобления формируется следующий методологический посыл: если текст аналогичен по своему строению языковой фразе, значит, его можно описать, наложив на него синтаксическую модель.

В лингвистике модель предложения образуют такие элементы, как субъект, предикат, объект. Субъект в предложении, напомним, – это член фразы, обозначающий лицо, которое выполняет действие; предикат – это член фразы, который обозначает то, что говорится о субъекте, объект – член фразы, обозначающий предмет или лицо, на которое направлено действие субъекта. При перенесении данной модели на повествовательное произведение под субъектом повествования подразумевается действующее лицо, под предикатом – те эпизоды повествования, в которых идет речь о его поступках и приключениях, под объектом – то лицо или тот предмет, на который направлена деятельность субъекта действия.

Накладывая данную модель на повествовательный текст, Греймас выстраивает свою нарративную теорию, соответственно которой в повествовательном тексте выделяются два повествовательных уровня. Первый – явный, собственно повествовательный, в терминологии Греймаса «акториальный», или «уровень предметной манифестации». Это тот уровень, который имеет речевое выражение и с которым имеет дело автор-сочинитель и читатель-реципиент. Этот уровень не является предметом исследования в теории Греймаса: его интересует уровень глубинной структуры повествования, так называемый «уровень повествовательного синтаксиса» или «фундаментальной грамматики». Этот уровень, по Греймасу, предшествует творческому акту: автор осуществляет его бессознательно, с необходимостью выстраивая свое повествование по его канве.

Уровень повествовательного синтаксиса образуют «актанты» и «функции». Актантами Греймас называет универсальные типы персонажей. Сам термин «актант» при этом заимствуется из лингвистики, где им обознача-

лись те члены предложения, которые обозначали лицо или предмет, о которых что-либо говорилось в предложении (т. е. подлежащее или дополнение). Греймас, исследуя литературную грамматику, выделяет шесть актантов: субъект, объект, адресат, адресант, помощник, противник. Их роль в повествовании аналогична роли субъекта или объекта в предложении.

Актанты, в свою очередь, являются носителями «функций». Под функциями Греймас подразумевает универсальные фабульные ходы. Их роль в повествовании аналогична роли предиката в предложении. Греймас выделяет 20 функций: отлучка, запрет или нарушение, выведывание или выдача, подвох или пособничество, вредительство или недостача, посредничество или противодействие, отправка, испытание героя или реакция героя, получение волшебного средства, пространственное перемещение, борьба или победа, клеймение, ликвидация недостачи, возвращение, преследование или спасение, неузнанное прибытие, трудная задача или решение, узнавание, обличение антагониста или трансфигурация героя, наказание или свадьба.

Идея повествовательного синтаксиса состоит в том, что автор бессознательно складывает фабулу из актантов и функций (элементов фундаментальной литературной грамматики) подобно тому, как бессознательно складывает фразу любой говорящий – из элементов синтаксической модели (субъектов, предикатов, объектов). Таким образом, творчество трактуется как бессознательная конкретизация универсальной повествовательной матрицы, которую образуют определенные «литературные единицы и правила их комбинирования» (Барт). Выявление этой глубинной структуры повествования и составляет основу французской нарратологии в ее претензии на об-

наружение объективных закономерностей литературного творчества.

Однако эта претензия оборачивается, как выразился Г.К. Косиков, «отказом от произведения». Исследователь имеет в виду, что нарратология выводит за пределы своего внимания семантическую сторону повествовательного текста, а семантика всегда есть результат авторского стремления выразить свою, уникально-индивидуальную мысль, ведь произведение не только «находится во власти языка», но и является «актом индивидуальной свободы» автора [Косиков 2000, 21—22].

### **§ 3. Структурный анализ дискурса: Ж. Женетт**

Собственно повествовательный уровень, не ставший у Греймаса предметом самостоятельного интереса в силу его сосредоточенности на уровне фундаментальной грамматики, оказался в центре внимания Жерара Женетта. Данный уровень был им обозначен как «дискурс». В трактате «Повествовательный дикурс» (1972) Женетт определяет дискурс как систему «нарративных фигур», посредством которых осуществляется повествование. Можно сказать, что дискурсом он называет то же самое, что русские формалисты называли «сюжетом», противопоставляя его «фабуле». Поэтому и понятие «нарративной фигуры» у Женетта близко понятию «приема», введенного русскими формалистами: это те способы, которые использует автор, превращая событие в художественное повествование о нем.

Русские формалисты, напомним, описывали прием на основе аналитики конкретного текста (например, прием остранения был описан Б. Шкловским на основе ана-

лиза ряда произведений Л. Тостого, прием маски – Ю. Тыняновым на основе анализа произведений Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского). Женетт же в описании повествовательного дискурса исходит из универсальной идеи литературоведческого структурализма – идеи о том, что произведение аналогично по своей структуре языковой фразе.

Главный элемент фразы, размышляет Женетт, – это глагол: он является носителем категорий времени, наклонения и залога. Именно эти грамматические характеристики глагола Женетт использует для классификации фигур повествовательного дискурса.

Во-первых, им выделяются фигуры, посредством которых формируется отношение повествования *ко времени истории*. Это такие фигуры, как нарушение временного порядка в изображении событий; фигуры, посредством которых создается темп повествования (резюме, дескриптивная пауза, сцена, эллипсис); фигуры, посредством которых обеспечивается частотность изображения тех или иных элементов события (мотив).

Во-вторых, Женетт выделяет фигуры, формирующие *модальность* повествования. Это способы организации повествования относительно того субъекта, с чьей точки зрения строится повествование, сквозь призму видения которого подано само событие. Напомним, что в рамках англо-американской новой критики это категория именовалась «точкой зрения». Женетт же использует понятие «фокализация» (образованное от слова «фокус»), выделяя три типа организации повествования относительно того субъекта, которому принадлежит видение события (нулевая фокализация, внешняя фокализация, внутренняя фокализация).

В-третьих, Женетт выделяет фигуры, которые формируют *залог* повествования (его «голос»): это способы организации повествования относительно того субъекта, которому принадлежит высказывание, от лица которого выстраивается повествование. Это может быть голос рассказчика, который является участником истории; голос рассказчика, который не участвует в событии, а является сторонним наблюдателем его и т. д.

Рассмотренные образцы структурных разборов свидетельствуют, что структурализм как наука о литературе был нацелен на выявление объективных законов построения литературного произведения, оставляя при этом в стороне его уникальную семантику. Р. Барт в связи с этим писал: «Нужно распрощаться с мыслью о том, что наука о литературе сможет указать, какой именно смысл следует придавать произведению: она не станет надеяться, ни даже обнаруживать в нем никакого смысла; она станет описывать логику порождения любых смыслов» [Барт, цит. по: Косиков 2000, 25]. Логика порождения смыслов описывается посредством выявления глубинной структуры, но не посредством учета того, что произведение есть объект чтения, объект «исполнения» его читателем. Произведение рассматривается, повторим, как носитель универсальной структуры, которую автор воплощает бессознательно, «складывая» текст из готовых элементов литературного языка в соответствии с универсальными правилами их комбинирования, но не как выражение уникальной воли автора, не как уникальное событие встречи автора и читателя, не как носитель уникального смысла.

# Литература

Леви-Стросс К. Структура и форма // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. Или: Семиотика. М., 1983.

Леви-Стросс К. Структура мифа // Вопросы философии. 1970. № 7.

Леви-Стросс К., Якобсон Р. «Кошки» Ш. Бодлера // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. Или: Структурализм: за и против. М., 1975.

Греймас А.-Ж. Структурная семантика: в поисках метода. М., 2004.

Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях / Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. Или: Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1996. № 1.

Греймас А.-Ж. В поисках трансформационных моделей // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. Или: Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985.

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. Или: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX веков. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Барт Р. Основы семиологии // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. Или: Структурализм: за и против. М., 1975.

Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. Или: Семиотика. М., 1983.

Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. М., 1972.

Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: за и против. М., 1975.

Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. М., 1983.

Женетт Ж. Структурализм и литературная критика. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике: в 2 т. Т. I. М., 1998.

Женетт Ж. Повествовательный дискурс. Критика и поэтика. Поэтика и история. Введение в архитекст // Там же. Т. II.

Косиков Г.К. Структура и/или текст // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000.

Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции //Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы. М., 1984.

Косиков Г.К. От Проппа к Греймасу // Вестник Московского университета. Сер. Филология. 1996. № 1.

Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму: Проблемы методологии. М., 1998.

Ржевская Н.Ф. Литературоведение и критика в современной Франции. М., 1985.

Грецкий М.Н. Французский структурализм. М., 1971.

Автономова Н.С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1977.

Риффатер М. Формальный анализ и история литературы // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.

Эко У. Отсутствующая структура. СПб., 1998.

# Тема 8.

## Постструктурализм: новый облик герменевтики

Постструктурализм представляет собой совершенно новую форму герменевтического подхода. Преодолев безразличие структурализма к уникальной семантике произведения и субъектам ее производства (автору и читателю), постструктурализм обращается к вопросу о субъективных основаниях письма и чтения. Недаром принято говорить, что лингвистический поворот в литературоведении, предпринятый структурализмом, сменился в постструктурализме антропологическим поворотом.

В общем, постструктуралисты продолжают рефлексию структурализма о «логике порождения смыслов» (Р. Барт), но уже имея в виду не универсальные безличные объективные законы, которым подчиняется литература, а смыслотворческую деятельность ее субъектов – автора и читателя. В то же время постструктуралистские размышления складываются в полемике со всеми предшествовавшими критическими школами, касавшимися этой проблематики. Не случайно И. Ильин определил постструктурализм как «парадигму критик». В рамках каждого параграфа данной темы мы сосредоточимся на тех аспектах постструктуралистской полемики с более ранними формами критического знания, на почве которых сложилась оригинальная постструктуралистская теория и методо-

логия исследования литературных феноменов, получившая общее название деконструкции.

## **§ 1. В полемике с идеей художественной коммуникации: текстовый анализ Р. Барта**

Один из первых анализов деконструктивистского типа, текстовый анализ **Ролана Барта**, вырастает на почве полемики постструктурализма с феноменологической концепцией литературы как коммуникативного события – события диалога сознаний (авторского и читательского) или события диалога читателя с текстом. **В рамках постструктуралистской теории** идея коммуникативности литературы отвергается: с точки зрения теоретиков литературоведческого постструктурализма, в акте чтения никакого диалога между автором и читателем, равно как и между читателем и текстом, не происходит, поскольку произведение «принудительно», «репрессивно» как по отношению к автору, так и по отношению к читателю.

Свое *теоретическое обоснование* эта идея получила в рамках постструктуралистской критики языка. Ее главное содержание составляет тезис о том, что язык есть система навязывания смыслов и форма господства идеологии, он осуществляет тиранию в отношении индивидуального сознания, принуждая человека к определенному мировидению. Такого рода критика языка была предпринята, в частности, в учении Р. Барта о коннотативном уровне языкового знака, в учении М. Фуко об историческом бессознательном, в учении Ж. Лакана о языковой личности. Кратко проясним содержание этих учений.

По Барту, власть языка над сознанием обеспечивает коннотативный уровень знака. Учение о коннотативном уровне знака Барт разрабатывает, отталкиваясь от лингвистической идеи о том, что в знаке сосуществуют два вида значений: денотативные (первичные, буквальные, эксплицированные) и коннотативные (скрытые, дополнительные, подразумеваемые, вызывающие вторичный смысловой эффект). Благодаря коннотациям и осуществляется навязывание сознанию тех смыслов, в которых заинтересована господствующая идеология. Для прояснения механизма воздействия коннотативного уровня знака на сознание реципиента обратимся к оригинальному примеру Р. Барта. В статье «Риторика образа»<sup>[6]</sup> он, в частности, анализирует название французской фирмы, производящей макароны, – «Пандзани». В денотативном плане этот словесный знак обозначает название фирмы, производящей макароны. В то же время этот знак благодаря особому сочетанию звуков в его акустическом образе обладает коннотациями, призванными вызвать у потребителя ассоциации с Италией – страной, которая является родиной макарон, – и таким образом предопределить его выбор. Посредством коннотаций, пишет Барт, язык навязывает человеку образ мышления: в нем «от начала времен гнездится власть».

Человек, по Барту, является «пленником языка» не только потому, что его сознание находится во власти коннотаций, навязывающих ему мировидение, но и потому, что, обращаясь к языку как средству самовыражения, человек вынужден пользоваться словами, уже «населен-

---

<sup>6</sup> Этот пример также является предметом разбора у Г.К. Косикова в его предисловии к русскому изданию книги Р. Барта «S/Z» (Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст//Барт Р. S/Z. М., 1994).

ными чужим смыслом». Поэтому, заключает Барт, «язык несамостоятелен, стаден, в каждом знаке дремлет одно и то же чудовище, имя которому стереотип», и, следовательно, ни о какой языковой коммуникации не может быть и речи: в языке действуют только механизмы подавления и навязывания смыслов. «Говорить, – пишет Барт, – это акт подчинения».

С других позиций критику языка предпринимает **Жак Лакан**, выдвинувший концепцию языковой личности. В соответствии с этой концепцией, человек как неповторимая индивидуальность не существует, ибо и его сознание, и его бессознательное формируются другими людьми – носителями культуры и ее языка. Сознание в рамках этой теории рассматривается как образованное суммой воспринятых текстов, а бессознательное – как «дискурс Другого» (Лакан). Язык, следовательно, превращает индивидуальность в фикцию.

Идея языковой детерминированности человеческого сознания разрабатывается и **Мишелем Фуко**. В работе «Слова и вещи» он вводит понятие «историческое бессознательное». Это новый вид бессознательного, который наряду с индивидуальным и коллективным бессознательным существует в психике человека. Если индивидуальное бессознательное детерминировано, по Фрейдю, личным травматическим опытом человека и теми влечениями, которые оцениваются в культуре как асоциальные, если коллективное бессознательное, по Юнгу, детерминировано общечеловеческим опытом, то историческое бессознательное, по Фуко, детерминировано эпистемой. Под эпистемой Фуко понимает систему взглядов, идеологию, точнее – совокупность тех представлений, которые функционируют в рамках той или иной эпохи в качестве научных, бесспорных, безусловных истин. В истории

человеческой цивилизации Фуко выделил пять эпистем: античную, средневековую, ренессансную, классический рационализм и современность (с начала XIX в.). По Фуко, каждая эпистема порождает свою систему знаков, в которой выражается ее идеология, для каждой эпистемы характерен свой способ языкового господства над сознанием человека, формирования и трансляции представлений. Таким образом, детерминация сознания в рамках каждой эпистемы осуществляется посредством языка.

Поскольку литература является языковым феноменом, она также рассматривается в качестве «механизма для внушения культурных стереотипов» (Г.К. Косиков). Причем «принудительность» литературы обосновывается и в отношении читателя, и в отношении автора.

*По отношению к читателю* принудительная власть произведения трактуется в том плане, что оно внушает смыслы и навязывает стереотипы восприятия: читая произведение, читатель, дескать, глотает «наживку» идеологических смыслов.

*По отношению к автору* принудительная власть произведения связывается с тем, что автор вынужден складывать свое произведение из готовых стилевых, жанровых, композиционных, сюжетных, языковых стереотипов. На почве этой идеи в рамках постструктуралистской рефлексии (в творчестве М. Фуко и Р. Барта в первую очередь) возникла *теория смерти автора*, соответственно которой автор не является сознательным, суверенным и единоличным создателем своего произведения: он не сочиняет его, а воспроизводит в акте письма клишированные формы.

Критическая методология, сложившаяся в рамках идеи принудительности литературы, предполагает такую

работу с литературным материалом, в основе которой лежит установка на отслеживание того, как осуществляется принудительная власть литературы и по отношению к автору, и по отношению к читателю. *Если исследуется акт письма*, то в тексте выявляются бессознательно воспроизведенные автором мыслительные стереотипы той эпохи, к которой он принадлежал, а также собственно литературные стереотипы, стереотипы письма. *Если же исследуется акт чтения*, то в тексте выявляются те суггестивные механизмы (так называемые текстовые стратегии), посредством которых он (текст) навязывает читателю идеологические смыслы и осуществляет свою власть над сознанием читателя. Собственно, в том и другом случае (и в отношении письма, и в отношении чтения) это отслеживание того, как возникают смыслы, как происходит процесс присвоения значений (означивания). Таким образом, предметом выявления становится не якобы заключенный в тексте смысл, а сам процесс смыслообразования.

Эта методологическая установка выразительно представлена в текстовом анализе Р. Барта. Название «текстовый» анализ получил в связи с тем, что в качестве своего предмета он декларирует текст, противопоставляемый произведению. Напомним, что понятия «текст» и «произведение» отчетливо были дифференцированы в рамках рецептивной эстетики и структурализма, где под текстом подразумевался языковой инвариант, совокупность языковых значений, существующая в единственном варианте, а под произведением – совокупность окказиональных смыслов, складывающаяся в процессе письма и рецепции и, следовательно, являющаяся одной из бесконечного множества реализаций текста.

Барт, поддерживая саму дихотомию «текст/произведение», присваивает данным понятиям другое содержание. При этом он отмечает, что «физически их разграничить невозможно»: они различаются только как два разных предмета анализа. Произведение – это готовый продукт авторской воли, созданный с целью определенного идеологического воздействия на читателя и обладающий устойчивым смыслом и устойчивой структурой. Текст же – это то, что не имеет вещественного выражения, а появляется только в процессе письма или чтения. Это выявляемая в процессе авторской или читательской работы смысловая конструкция, которая не имеет закрепленной семантики. На ее обнаружение и нацелен текстовый анализ, анализ самого процесса производства значений. Он состоит в выявлении тех идеологических смыслов, которые бессознательно запечатлел автор и которые текст стремится навязать читателю, а также в выявлении самих стратегий «подчинения» субъекта письма или субъекта чтения.

Ярче всего текстовый анализ представлен в работе Барта «С/Z» (1970), посвященной повести Бальзака «Сарразин». Молодой талантливый скульптор Сарразин влюбился в оперную знаменитость по имени Замбинелла, не подозревая о том, что это не женщина, а мужчина-кастрат, образ и манеры которого, впрочем, вполне соответствуют стереотипным для его времени представлениям о женской красоте. Таким образом, носителем события в бальзаковской новелле является герой с клишированным сознанием, находящимся во власти культурных стереотипов восприятия. Но и сам текст, как пишет Барт, «замусорен кодами», которые руководят чтением и выдают зависимость самого автора от множества распространенных стереотипов («голосов») его эпохи, в том числе

стереотипов чисто литературного плана: тех, которые состоят в воспроизведении автором уже существующих способов повествования и выражения различных значений. Эти стереотипы (в терминологии Барта, «коды») и выявляются в ходе анализа. «Коды, – пишет Барт, – это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного» [Барт 1989, 455—456]. Барт выявляет пять типов кодов. Перечислим их.

1. Акциональный (событийный) код. Вводя это понятие, Барт имеет в виду ту систему стереотипов, посредством которых выстраивается фабула. По Барту, фабула всегда покоится на повествовательных штампах. Так, фабула бальзаковской повести, доказывает Барт, соткана из клишированных романтических ходов: она построена по всем стандартам романтического повествования, в основе которого лежит рассказ о трагической судьбе художника-бунтаря.

2. Семиотический код. В данном случае имеется в виду та система стереотипов, посредством которых изображается психология героя. Анализируя изображение психологических реакций Сарразина, Барт обнаруживает, что Бальзак описывает их в полном соответствии с романтическим стандартом.

3. Герменевтический код (код загадки) – система средств, которая позволяет автору построить свой текст так, чтобы заинтриговать читателя. С этой целью автор всегда использует вполне определенные стереотипные ходы, совокупность которых Барт и находит в новелле Бальзака.

4. Культурный код. Этот код складывается из устойчивых представлений эпохи, система которых находит свое воспроизведение в тексте. Так, в повести Бальзака

Барт обнаруживает стереотипно-романтические представления о женской красоте, о музыке и др.

5. Символический код. Под этим наименованием Барт имеет в виду ту стереотипную систему средств, с помощью которых в произведении описывается бессознательное героя, а также его сексуальность.

Выявляя эти коды в повести Бальзака, Барт отслеживает, во-первых, то, как они руководят чтением, и, во-вторых, то, как зависимо письмо автора от общественной и литературной стереотипии его времени. Таким образом, в произведении открывается текст – совокупность образующих его голосов, находящихся вне ведения и производства автора, вся масса впитанных им культурных смыслов.

## **§ 2. В полемике с идеей референтности: отказ от контекстного исследования литературы**

Другой объект постструктуралистской критики – это вера предшествующего литературоведения в референтность литературы, т. е. в то, что произведение адекватно отражает действительность и, в частности, ситуацию автора. Постструктуралистская теория настаивает на том, что литературное произведение никак не соотносится с реальной действительностью, ничего не отражает и не имеет никакого отношения к истине. Свое теоретическое обоснование данная идея нашла в критике структуралистской концепции знака, предпринятой Ж. Лаканом и Ж. Деррида.

Напомним, что, в соответствии с концепцией Ф. де Соссюра, знак обозначает свой предмет, так как означаемое и означающее связаны между собой «как две стороны одного бумажного листа», хотя связь эта и носит произвольный характер. **Жак Лакан**, наоборот, доказывает неспособность знака обозначать предмет. С этой целью он абсолютизирует идею Соссюра о произвольном характере связи означающего с означаемым, настаивая на том, что они «изначально отделены друг от друга барьером». Поэтому означающее не несет в себе смысла, оно не обозначает предмет, а, как пишет Лакан, заменяет условным способом то, что отсутствует в момент коммуникации. Знак, таким образом, фиксирует отсутствие предмета, а не обозначает его. Лакан иллюстрирует этот тезис примером с ребенком, который учится говорить: с его точки зрения, потребность говорить возникает у ребенка от желания восполнить недостаток отсутствующего предмета посредством его названия.

На основании этого умозаключения делается вывод, что означающее имеет «скользящий» (или «плавающий») характер: оно «ускользает» от означаемого, представляя собой ненадежную и произвольную совокупность звуков. А поскольку знак не связан с означаемым и не способен его означать, означаемое объявляется непознаваемым, в концепции Лакана ему присваивается «трансцендентный» характер.

Идею о том, что знак не обладает референцией к внешнему миру, разрабатывает и **Жак Деррида**. В его концепции знака последний трактуется всего лишь как «след» того явления, которое он называет. Следовательно, получить четкое представление о смысле предметов и явлений на основании текстов о них невозможно, ибо читающий человек имеет дело не с миром явлений, а

только с их следами, представленными в словесных знаках.

На почве такого понимания знака (как чистой условности, не соотносящейся с реальностью, не способной дать хоть сколько-нибудь адекватное представление о мире) складывается и представление о произведении как принципиально нереферентном, никак не соотносящемся с действительностью. Поэтому в рамках постструктуралистской методологии произведение рассматривается вне каких бы то ни было связей с внешним контекстом, а только в аспекте соотношений друг с другом образующих его означающих. Сочетание знаков внутри текста вне какой-либо связи их с означаемым и образуют в постструктурализме главный аспект рефлексии о тексте. В следующем параграфе мы рассмотрим, в каких методологических процедурах эта рефлексия осуществляется.

### **§ 3. В полемике с идеей устойчивого смысла: деконструкция**

Следующий объект постструктуралистской критики – вера предшествующего литературоведения в то, что произведение обладает твердым объективным смыслом, либо связанным с авторским замыслом (как считается в герменевтике и феноменологии), либо связанным с тем, что в тексте наличествует глубинная структура, которая что-то обозначает (как считается в структурализме). В рамках постструктуралистской **теории** произведение рассматривается как не имеющее никакой стабильной семантики: его смысл, дескать, принципиально множестве-

нен и противоречив и может быть реализован в любой совокупности значений.

Свое теоретическое обоснование такой взгляд на литературное произведение находит в критике структурализма, предпринятой Ж. Деррида. Эта критика направлена на центральную идею структурализма, представляющую структуру как систему элементов, находящихся в тех или иных отношениях, в том числе отношениях бинарных оппозиций. Напомним, что в соответствии с концепцией К. Леви-Стросса на логике бинарных оппозиций покоится человеческое мышление. Обосновав ее наличие в мыслительной деятельности первобытного человека, Леви-Стросс охарактеризовал ее и как универсальную логику мышления вообще, в соответствии с которой осуществляется мышление и современного человека. На базе этого положения им и был выдвинут основополагающий для структурализма тезис: «Культура структурирована, как язык». Любое явление человеческой культуры, в том числе литературное произведение, обладает глубинной внутренней структурой, которая что-то означает.

Именно эту идею Деррида и делает предмет своей критики. Чтобы разобраться в ее сути, выпишем некоторые оппозиции, которые, в соответствии с теорией структурализма, образуют логические основания актуальных для XX в. наук:

- речь / письмо (оппозиция структурной лингвистики);
- означаемое / означающее (оппозиция структурной лингвистики);
- сознательное / бессознательное (оппозиция, с помощью которой Фрейд описал структуру человеческой

психики и которую позаимствовал структурный психоанализ в лице Ж. Лакана);

- реальность / образ (оппозиция литературоведения);
- содержание / форма (оппозиция литературоведения);
- замысел / рецепция (оппозиция литературоведения).

Работая с данными оппозициями, Деррида заметил, что левосторонний элемент каждой из них в структурализме получает привилегированное положение и мыслится как первичный, в то время как правосторонний всегда определяется по отношению к левостороннему и, следовательно, воспринимается как вторичный по отношению к нему. Так, письмо определяется как зафиксированная на бумаге речь; означающее – как то, что означает означаемое; бессознательное – как то, что было вытеснено из сознания; образ – как изображение реальной вещи; форма – как способ выражения содержания.

По логике Деррида, левосторонний элемент в структурализме почитается как центр структуры. Эту идею (о том, что в основе всех явлений культуры существует структура и что она обладает центром) Деррида назвал *принципом центрации*. Наличие данного принципа он обнаруживает во всех сферах интеллектуальной деятельности человека. Так, в философии, в рамках одной из ее центральных оппозиций «рациональное / иррациональное», утверждается примат рационального над иррациональным (рационализм). В культурологии утверждается примат европейской культуры над другими цивилизациями (это так называемый европоцентризм); в психоанализе – мужского над женским (в терминологии Деррида,

«фаллоцентризм»); в истории – большая значимость будущего по сравнению с прошлым и настоящим («футуроцентризм»); в лингвистике – означаемого над означающим: означаемое, дескать, существует само по себе, онтологично, вне зависимости от его языкового оформления («онтологизм»); в лингвистике также примат голоса, речи над письмом («фоноцентризм»); в литературоведении – содержания над формой, авторского замысла над рецепцией. Наконец, в метафизике центризм проявляет себя в утверждении, что существует некий упорядочивающий принцип, именуемый в разных метафизических учениях по-разному: Бог, Абсолют, Логос, Истина, Субстанция, Сущность, Мировой Дух («телеоцентризм»),

Веру в наличие центра Деррида критикует как несостоятельную. С его точки зрения, центр – это фикция, следствие человеческого стремления во всем найти порядок, присвоить миру смысл, сделать его понятным. Эту особенность европейского мышления Деррида называет логоцентризмом (или фаллологоцентризмом, проводя аналогию между мужским началом, рационализмом и властью). Он считает логоцентризм пороком умственной деятельности, а значит, человеческое сознание следует освободить от иллюзии центра. Чтобы продемонстрировать иллюзорность центра, Деррида переворачивает традиционные оппозиции логоцентристского мышления и демонстрирует возможную приоритетность правостороннего элемента.

Так, доказывая *приоритет бессознательного над сознанием*, Деррида в качестве главного аргумента выдвигает идею о том, что человек в своей жизнедеятельности подчиняется силам, действия которых он не осознает и над которыми он не властен: это язык, бессозна-

тельное (индивидуальное и коллективное), семья, класс и т. д.

Доказывая *приоритет означающего над означаемым*, Деррида выдвигает знаменитый тезис о том, что означаемое вообще не существует вне языкового оформления, т. е. вне текста о нем.

Доказывая *приоритет письма над речью*, Деррида под письмом понимает не письменность, а возможность любой записи в пространстве и времени, любую форму маркировки (жест, припоминание сна, прокладывание тропинки в лесу). Так понимаемое письмо и объявляется предшественником и источником речи.

Такого рода перевертывание оппозиций позволяет Деррида настаивать на том, что на самом деле члены оппозиций равноправны, приоритет одного из них иллюзорен и конвенционален. В действительности между членами оппозиции существуют не различия, а различения: при наличии разницы между членами оппозиции, противопоставленности по принципу первичный / вторичный между ними нет, и, следовательно, не существует центра структуры, как не существует никаких незыблемых смысловых структур. На этой почве у Деррида провозглашается отказ от познания культуры с помощью языковых структур и лингвистической методологии.

При перенесении этого комплекса идей на литературу в рамках литературной критики постструктурализма постулируется отказ от идеи структуры и твердого центра в произведении. В деятельности ряда предшествующих критических школ идея центра в литературном произведении связывалась с автором и его интенцией (сознательной или бессознательной). Постструктурализм отказывается соотносить смысл произведения с автором,

связывая его рождение только с читательской деятельностью. При этом смысл произведения трактуется как принципиально множественный в бесконечном количестве его возможных реализаций.

**В методологическом плане** такой взгляд на произведение оборачивается, во-первых, отказом от метода структурного объяснения, во-вторых, отказом от методологии интерпретации (интерпретация критикуется как практика насильственного присвоения тексту однозначного смысла и оттого провозглашается всегда ошибочной) и, наконец, отказом от идеи метода вообще. Теоретики постструктурализма рассматривают деконструкцию не в качестве научного метода, а в качестве формы философского творчества, нацеленного на обнаружение смысловой множественности и внутренней противоречивости текста, в котором хаотически сочетаются друг с другом самые разные значения.

Сама процедура деконструкции и состоит в выявлении тех коннотативных («спящих», «маргинальных», не замеченных автором, остаточных) значений, которые оказываются в конфликте с очевидными смыслами текста. В результате деконструкции достигается эффект «диссеминации» – рассеивания смысла и лишения текста какой-либо определенной семантики. Недаром деконструкция заслужила множественные упреки за разрушение системы традиционных ценностей.

Откровенно слабое место деконструкции состоит в игнорировании целостности художественного произведения, которая подразумевает связанность и взаимообусловленность всех его элементов и, следовательно, опровергает возможность произвольной их комбинации с целью выявления «спящих» смыслов. Причем, как известно,

художественную целостность не в последнюю очередь определяет именно воля автора.

## § 4. В полемике с идеей текста как эстетического объекта: семанализ Ю. Кристевой

В рамках прокомментированной логики постструктурализм отвергает идею текста как самостоятельного, замкнутого в себе эстетического объекта. Поскольку текст трактуется как переплетение множества разнородных «голосов», как своего рода «культурная память произведения» [Косиков 2000, 34], единственной формой его существования объявляется интертекст: соответственно постструктуралистской теории, текст может существовать только как интертекст.

Термин «интертекст» принадлежит **Юлии Кристевой**. Сама **теория** интертекста была сформулирована ей посредством перенесения на почву постструктурализма идей М.М. Бахтина относительно «чужого слова» и диалогичности высказывания. Так, опубликованная ей в 1967 г. знаменитая статья «Бахтин: слово, диалог, роман» представляет собой непосредственное переосмысление работы Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве» (1924).

Напомним: в этой работе Бахтин выдвигает идею о том, что писатель находится в постоянном диалоге с литературой, как современной ему, так и предшествующей. Настаивая на том, что «текст живет только соприкасаясь с другим текстом», Бахтин имеет в виду диалог *между произведениями*, диалог, осуществляемый благодаря интрасубъективному фактору, т. е. фактору диалогического

контакта одного автора с произведениями других авторов.

Кристева трансформирует бахтинское понятие диалога: у нее речь идет о диалоге *внутри отдельного произведения*, о соприсутствии в одном тексте множественной совокупности других текстов: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место интерсубъективности <...> встает понятие интертекстуальности» [Кристева 2000, 428]. Позднее эту идею поддержит Р. Барт: «Текст – это расковыренная цитата», он «существует лишь в силу межтекстовых отношений, лишь в силу интертекстуальности» [Барт 1998, 428, 486].

Поясним, что под «межтекстовыми отношениями», под «интертекстуальностью» в данном случае подразумевается «отношение текста к другим <...> текстам, которые в свою очередь понимаются в самом широком смысле – как культурные смыслы, языки, голоса, цитаты, которые бессознательно впитало в себя произведение» [Косиков 1993]. Подчеркнем: эти голоса вовсе не являются результатом сознательного привлечения автором цитат из других текстов; цитирование, о котором идет речь, имеет бессознательный характер. Интертекстуальные отношения, по Кристевой и Барту, возникают помимо авторского намерения; автор, создатель произведения, вообще не подозревает, совокупность каких текстов вошла в текст его произведения.

Интертекстуальные отношения могут быть реализованы только в читательском восприятии, только благодаря работе читателя возможно вычленение из произведения интертекста – той или иной совокупности звучащих в

нем голосов. Эти голоса, коды, цитаты, вошедшие в произведение вне сознательного намерения автора, образуют его неявную семантическую глубину. Причем глубина эта может иметь вариативную реализацию: все зависит от того, на какой «голос», на какой «код» сделает ставку читатель, способный разглядеть в произведении интертекст.

Методология, сложившаяся на базе данной теории, получила в критическом творчестве Ю. Кристевой название «*семанализ*». Это анализ, направленный на выявление в произведении текста, понимаемого как интертекст. Поясним: это анализ, который рассматривает литературное высказывание как место пересечения бесконечного множества разнородных текстов. На выявление их соприутствия внутри данного литературного высказывания он и нацелен. Выявление в произведении интертекста, в свою очередь, позволит обнаружить ту скрытую множественную семантику, которую текст несет в себе. Высвобождение максимального количества самых разных смыслов, таящихся в тексте, и составляет «интерес» семанализа.

Экстравагантность такой методологии состоит в том, что она санкционирует право исследователя привлечь любой (!) текст, чтобы прояснить смысловую загадку текста исследуемого, – и только на основании того, что у исследователя возникла смысловая ассоциация между исследуемым текстом и тем, который он захотел привлечь в качестве интерпретанты предмета своего толкования. Таким образом, в рамках семанализа оказываются возможны любые (и, следовательно, самые произвольные) сопоставления, в том числе сопоставления, не принимающие во внимание хронологическую последовательность создания текстов. В последнем случае для выявления смысло-

вого потенциала трактуемого текста может быть привлечен такой литературный источник, который был создан позднее (!) исследуемого.

Следовательно, интерпретация оказывается целиком зависима от того, какие литературные ассоциации возникают в процессе чтения исследуемого текста. Впрочем, повторим, постструктуралистская герменевтика вовсе не претендует на достоверность толкования, ведь она отказывается от идеи устойчивого объективного смысла. Выявляемый на почве «свободных ассоциаций» смысл понимается в этом случае как одна из множества других возможных реализаций смыслового потенциала данного текста.

В качестве иллюстрации сошлемся на эссе Борхеса «Предшественники Кафки». Его пафос образует идея возможного обнаружения стилевых черт Кафки в творчестве тех писателей, которые ему предшествовали, в том числе и древних, например, таких, как Зенон (автор знаменитой апории о том, что Ахиллес никогда не догонит черепаху). Текст Зенона трактуется здесь сквозь призму текста Кафки на том основании, что они сошлись в читательской памяти интерпретатора. Очевидно, что предметом исследования при таком подходе является не текст, а сам процесс чтения – с точки зрения того, как в ходе его осуществляется смыслообразование.

В связи с этим подчеркнем принципиальное *отличие метода интертекстуального анализа от метода сравнительно-исторического изучения литературы*. Предметом последнего, как известно, являются различные формы коммуникации между авторами, текстами и литературами (влияния, заимствования, полемика и др.). При этом возможность сопоставления литературных явлений в компа-

ративистике тщательно обосновывается либо наличием контактов между литературами и авторами, либо общностью культурно-исторического контекста создания произведений, либо общностью происхождения сходных литературных явлений. В рамках теории интертекстуальности все эти основания были упразднены: для сопоставления текстов в рамках семанализа достаточным основанием сопоставления текстов является то, что эти тексты встретились друг с другом в памяти герменевта.

Кроме того, существует отличие и в отношении компаративного и интертекстуального подходов к *сознательно* использованной автором цитате. В рамках компаративистики сознательная цитата рассматривается в качестве элемента авторского замысла и созданного им произведения, в структуре которого она обладает своей особой функциональностью. В рамках интертекстуального подхода сознательная цитата рассматривается как «симптом чужих смысловых языков, кодов и дискурсов»: «она пробуждает <...> память произведения [из которого заимствована], уводит в диахроническую ретроспективу, актуализирует чужие, иногда очень древние, забытые или полузабытые культурные языки» [Косиков 2000, 32—33]. Поэтому исследуется она не как структурный элемент произведения, а как ключ к его возможным семантическим глубинам.

Реакция, последовавшая на такую отмену традиционного представления о литературном процессе, была преимущественно негативной. Постструктурализм стали критиковать за субъективизм, герменевтический произвол, отсутствие опоры на здравый смысл, за потерю текста как объекта исследования, за лишение литературоведения статуса научного знания. Недаром в конце XX в.

заговорили о кризисе теории и вступлении литературной критики в эпоху «посттеории».

С развернутой критикой интертекстуального подхода выступил, например, У. Эко. С его точки зрения, семанализ – порочная практика интерпретации, так как он формирует «гиперинтерпретацию». Под этим термином Эко имеет в виду чрезмерную, ничем себя не ограничивающую, а оттого безответственную и произвольную интерпретацию, не желающую принимать во внимание очевидную семантику текста. Гиперинтерпретация, объясняет Эко, и возникает на почве постструктуралистской идеи о принципиальной множественности художественной семантики. По его словам, для постструктуралистов произведение «стало слишком открытым».

Вопросу о необходимости ограничить произвол гиперинтерпретации посвящен сборник эссе У. Эко «Пределы интерпретации» (1990). По Эко, герменевт сможет преодолеть искус гиперинтерпретации, если будет исходить из «интенции текста», т. е. учитывать ту модель восприятия, которую текст содержит в себе, предлагая ее читателю посредством целой системы способов воздействия на него. Напомним, что в **рамках немецкой рецептивной теории такого рода способность текста регулировать собственное чтение получила название «стратегии текста»**. Опору на это качество текста У. Эко и рассматривает как **возможный способ ограничения произвола гиперинтерпретации**.

## Литература

Деррида Ж. Фрейд и сцена письма. Театр жестокости. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук

// Французская семиотика: от структурализма к пост-структурализму. М., 2000.

Кристева Ю. Разрушение поэтики. Бахтин, слово, диалог, роман//Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000.

Кристева Ю. Исследования по семанализу // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004.

Барт Р. История или литература? Критика и истина. Смерть автора. Эффект реальности. С чего начать? От художественного произведения к тексту. Удовольствие от текста. Лекция // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Барт Р. S/Z. М., 1994.

Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. М., 1996. Или: Современная литературная теория. М., 2004.

Косиков Г.К. Ролан Барт – социолог и литературовед // Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. М., 1989.

Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст//Барт Р. S/Z. М., 1994.

Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М., 1998.

Косиков Г.К. Структура и/или текст. Стратегии современной семиотики // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000.

Косиков Г.К. Поэтика и герменевтика // Вопросы литературы. 1993. № 2.

Лашкевич А.В. Герменевтика: электронный гипертекстовый учебник. Ижевск, 2000.

Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

Ильин И.П. Постструктурализм: от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М., 1998.

Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.

Усманова А.Р. У. Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2000.

# Тема 9. Под влиянием постструктурализма: дальнейшее развитие герменевтики

Постструктурализм дал толчок для развития самых разных направлений в критике. В рамках данной темы мы разберем содержание тех критических подходов, которые сложились под влиянием французского постструктурализма в 70—80-е годы XX в.

## § 1. Американский деконструктивизм

Оформление американского деконструктивизма принято связывать с так называемым Йельским манифестом, вышедшим в свет в 1979 г. Он представлял собой сборник работ Деррида и профессоров Йельского университета. Сложившаяся на почве рецепции идей Деррида при Йельском университете школа получила поэтому название Йельской школы. Центральная идея, развиваемая школой, – это постструктуралистская идея о невозможности научной интерпретации текста.

Лидер Йельской школы **Поль де Ман** обосновал данную идею оригинальной теорией художественного языка. В рамках этой теории язык художественного произведения трактуется как обладающий необозримой многозначностью и иносказательностью. В силу того, что слова метафоричны, в тексте происходит «систематиче-

ское уничтожение однозначных значений». Это качество художественного языка Поль де Ман именует «произволом» и «сумасшествием» языка. Именно на этой почве и возникает «непоследовательность», «противоречивость» самого произведения: так как слово принципиально многозначно, в каждом акте прочтения оно реализует разные значения, удерживать какой-либо устойчивый смысл текст «не хочет». Следовательно, любое прочтение ошибочно, ни о какой научно достоверной рецепции не может быть и речи.

На демонстрацию принципиальной противоречивости и аллегоризма произведения нацелено то «пристальное чтение», которое практикует П. де Ман. Например, обращаясь к «Исповеди» Руссо, он приходит к выводу, что с риторической точки зрения текст Руссо организован так, чтобы лишить читателя понимания, чему Руссо отдавал приоритет – разуму или вере.

Другой представитель американского деконструктивизма, Харольд Блум, обосновывает идею принципиальной ошибочности всякого прочтения по-другому, а именно посредством изучения отношений между авторами, с одной стороны, и отношений между читателем и текстом, с другой.

Анализируя отношения между авторами, Блум делит поэтов на слабых и сильных. Слабые поэты подчиняются традиции, сильные, наоборот, стремятся избавиться от влияния своего предшественника. Отношение сильного поэта к предшественнику, влияние которого он хотел бы преодолеть, Блум трактует в психоаналитическом ключе: как подобное отношению сына к отцу. Сильный автор, по Блуму, в отношении своего предшественника испытывает нечто вроде эдипова комплекса. С одной стороны, он

восхищается его творчеством, и это неизбежно выливается в подражание, заимствование, ориентацию на предшественника. С другой стороны, поэт осознает, что подражание лишает его собственной индивидуальности.

Это специфическое переживание Блум называет «страхам влияния». Изживание «страха влияния» происходит через намеренно или бессознательно ошибочное прочтение литературного отца и «переписывание» его творчества. Заимствуя у своего предшественника важные для себя аспекты творчества, поэт пытается скрыть источник подражания, принципиально исказив (по слову Блума, «извратив») заимствованные у того черты. Так сильный автор «убивает» своего предшественника. Творчество, по Блуму, таким образом, есть результат подражательного, но ложного, «творчески неправильного» чтения и стремления поэта замаскировать источник своего подражания. Блум описывает феномен ложного чтения как своего рода защитный механизм, который использует психика автора, мучимого страхом собственной несостоятельности в литературе.

Примерно такие же отношения, по Блуму, связывают и критика (читателя) с текстом. Читатели также делятся на слабых и сильных: слабый подчиняется суггестивной власти произведения, сильный вырабатывает концептуальное прочтение произведения. Блум трактует концептуальное прочтение как способ конкуренции читателя (критика) с автором. Тот же страх утраты индивидуальности перед лицом текста заставляет читателя присваивать тексту актуальные для себя смыслы и таким образом обрекает его на ложное прочтение – прочтение, заинтересованное не в семантике текста, а в самоутверждении перед лицом его автора. Страх утраты индивидуальности, переживаемый читателем, лишает смысла само

стремление к адекватному прочтению и вынуждает читателя к эгоистическому искажению его семантики. Поэтому никакое прочтение не может быть признано правильным, любая интерпретация есть «лжеинтерпретация».

## **§ 2. Феминизм в литературоведении**

Феминистская критика также вырастает на почве переосмысления идей французского постструктурализма. Ее исходный тезис – это утверждение, что господствующей культурой является культура маскулинная, патриархальная, культивирующая мужские ценности. Женское начало в рамках маскулинной культуры, дескать, принципиально недооценено, более того, она формирует образ женщины как «иного», «другого», «вторичного», «маргинального» и даже «отклонения». Поэтому в маскулинной культуре женщина превращена в объект подавления, в то время как мужчина наделяется полномочиями субъекта власти. Вслед за Деррида феминистская критика поэтому обозначила современную культуру как культуру «фаллоцентристскую», т. е. утверждающую мужской взгляд на вещи и репрессивную женственность. Напомним, что, говоря о фаллоцентризме, Деррида и подразумевал под фаллосом символ власти, символ господства в культуре.

Главное понятие феминистских штудий – тендер. Под тендером в феминизме понимается то представление о половой принадлежности, которое формируется культурой в процессе социализации личности. Роль литературы в формировании тендера и детерминированность письма и чтения тендером составляют основные вопросы феминистской критики. Конкретизируем ее проблематику более детально.

Во-первых, ее составляет **разоблачение стереотипов маскулинной культуры, выразившихся в литературе**. Литература при этом рассматривается как воспроизводящая мужской взгляд на вещи и, следовательно, предлагающая читателю искаженную картину мира, которую и следует разоблачить в качестве конструкта фаллоцентристской культуры. Пожалуй, центральным стереотипом фаллоцентризма, на разоблачение которого в первую очередь направлены усилия феминизма, является идея превосходства мужчины над женщиной. Происхождение данного стереотипа связывается в феминистской критике с совокупностью факторов биологического, исторического, культурного плана.

Особую трактовку господства маскулинного начала в культуре представляет собой труд Камиллы Палья «Личины сексуальности» (1990). Этот феномен Палья объясняет тем, что западная культура всегда стремилась обуздать природное, «хтоническое», «дионисийское» начало в человеке и нейтрализовать власть чувственности над ним. Западное искусство, с точки зрения Пальи, представляет собой форму борьбы с природой, форму ее укрощения через «аполлоническое творение красивых вещей». На почве этой интенции и сложилась культурная неприязнь к женщине: женщина, дескать, не просто ближе природе, она воплощает ее темную и жестокую суть, которая влечет и принуждает мужчину.

Палья здесь фактически полемизирует с феминизмом: феминизм трактует превосходство мужского начала в культуре как исторически сложившийся стереотип, который нужно разоблачить и опровергнуть. С точки зрения Пальи, превосходство мужского в культуре – не просто стереотип, это форма выживания, которую выбрала западная цивилизация, форма защиты цивилизации от

власти природы. Исследование Пальи строится по принципу интерпретации разных явлений словесности (от первобытной мифологии до современной литературы) как фактов «борьбы» «за пробуждение от кошмара природы». Эта «борьба», по Палье, рождает разные «личины сексуальности», которые и запечатлевают словесное искусство. Это такие сексуальные типажи, как андрогин, денди, декадент, эстет, трансвестит, амазонка, андроид и др. Герменевтика Пальи синтетична: сама она определяет свою методологию как синтез Фрейзера с Фрейдом, имея в виду поиск базовых культурных мифологем как отражений бессознательных потребностей человека. Однако методологическая палитра исследования гораздо многообразней: она включает в себя также опору на юнгианский анализ и деконструкцию.

Во-вторых, одной из центральных проблем феминистской критики является **обоснование специфики женского письма**. Термин «феминное письмо» принадлежит Деррида. Он выдвинул его в отношении особого типа творчества, главная характеристика которого – отказ от мыслительных клише логоцентризма, отказ от однозначности, принципиальная смысловая множественность. К такому типу письма может тяготеть и автор-мужчина. Например, Деррида обнаруживает его у Ницше.

В рамках феминистской критики термин «женское письмо» употребляется и в дерридианском смысле, и как письмо, принадлежащее исключительно автору-женщине. В последнем случае женское письмо рассматривается как принципиально отличное от мужского и подрывающее мужской литературный канон. Под мужским литературным каноном в этом случае подразумевается рациональный язык, синтаксическая и повествовательная завершенность, смысловая определенность, утвердительная

тональность, интерес повествования к мужской истории, изображение жизни женщины как сосредоточенной вокруг мужского центра. Подрыв мужского повествовательного канона в творчестве женщин-писательниц феминистская критика связывает с аффектацией, смысловой неопределенностью, повествовательной незавершенностью, синтаксической диффузностью, особой ритмикой, особой лексикой, особой тональностью.

В отношении последнего пункта сошлемся на знаменитые исследования *С. Гилберт* и *С. Губар* «*Безумная на чердаке: женщина-писательница и литературное воображаемое в XIX веке*» (1979) и Э. Шоуолтер «*Их собственная литература: британские женщины-писательницы от Бронте до Лессинг*» (1977). Авторы данных сочинений определяют викторианское женское письмо как «дискурс признания вины», противопоставляя его мужскому «дискурсу утверждения». Данный ракурс исследования сложился под сильным влиянием исследования М. Фуко «*История сексуальности*». По Фуко, в викторианской культуре женское начало всегда отождествлялось с виноватым и было отчетливо маркировано как греховное, иррациональное, асоциальное и сексуальное. Переживание вины, присвоенной женщине викторианской культурой, по мнению названных исследовательниц, не могло не найти своего выражения в женской литературе, более того, именно оно и определяет основные характеристики женского письма викторианской эпохи.

Отдельный аспект феминистской критики составляет **обоснование специфики женского чтения**. Чтение в феминистской критике трактуется как деятельность, «сексуально закодированная» и «предопределенная половыми различиями». Поэтому женское восприятие рассматривается как глубоко специфичное по сравнению с

мужским. Среди его характеристик выделяются аффективность и личностность: для женщины, дескать, чтение в большей степени является способом конструирования собственной истории, чем для мужчин. Поэтому, в отличие от мужского, женское чтение менее рационально: если мужчина, как правило, «читает о других», женщина всегда «читает о себе».

Однако, настаивает феминистская критика, в фаллоцентристской культуре литература ориентируется на мужской тип восприятия. Поэтому в женщине-читательнице с детства воспитывается мужской взгляд на вещи, она оказывается объектом навязывания стереотипов мужского сознания, которые, в свою очередь, выдаются за общечеловеческие. В связи с этим задача феминистской критики связывается с тем, чтобы «научить женщину читать как женщина», по выражению Э. Шоуолтер. В ее трактовке «читать как женщина» означает быть способной эмансипироваться от мужского взгляда на вещи, уметь распознать в тексте мужскую концепцию женского характера и женской судьбы, разоблачить агрессию мужской литературы, направленную против женщин. Женщина должна стать, как пишет американская феминистка Джудит Феттерли, «сопротивляющимся читателем».

В разоблачительном ключе «коварного умысла [литературы] против женского характера» выполнен, например, ее анализ «Легенды о сонной долине» Ирвинга в работе «Сопротивляющийся читатель: Феминистский подход к американской литературе» (1978). Рип Ван Винкля, героя новеллы Ирвинга, Феттерли характеризует как «воплощение американской мечты человека в бегах, готового исчезнуть куда угодно, <.. > лишь бы только избежать <...> бремени секса, брака и ответственности». Читательница этой новеллы, пишет Феттерли, «вынуждена

идентифицировать себя с героем, воспринимающим женщину как своего врага». «В произведениях такого рода, – читаем далее, – читательнице навязывается опыт тех переживаний, из которых она явно исключена, ее призывают отождествлять себя с личностью, находящейся с ней в оппозиции, то есть от нее требуют личностного самоопределения, направленного против нее самой» [Феттерли, пит. по: Ильин 2001, 316].

### **§ 3. Мультикультурализм в литературоведении**

В основе мультикультурализма – междисциплинарного явления, сложившегося в США в 80—90-е годы XX в., – лежит отказ от концепции европоцентризма и утверждение полицентричной модели культуры. В соответствии с этой концепцией мир человеческой цивилизации определяется как «великолепная мозаика» («радуга», «лоскутное одеяло») самых разных культур, осмысление многообразия которых категорически невозможно в рамках центристской логики.

Литературоведческий мультикультурализм оформился на почве отказа от идеи литературного канона. Согласно этой идее литературные произведения и национальные литературы делятся на соответственные устоявшимся, якобы универсальным представлениям об эстетических ценностях и нормах (это так называемая большая литература, мейнстрим), и несоответствующие им (так называемая малая литература, или задворки).

Критический мультикультурализм, отказываясь от идеи существования канона, культивирует повышенный интерес к литературным явлениям, которые в концепции канона рассматривались как маргинальные. Среди таких

«других», «репрессированных» явлений литературоведческий мультикультурализм обращается к произведениям литературы массовой, женской, этнической, постколониальной, так называемой транснациональной литературы, литературы мигрантов, литературы секс-меньшинств.

Методологию мультикультурализма отличает установка на деконструкцию тех стереотипных представлений, которые сложились в рамках идеи канона и соответственно которым эти «другие» литературы трактуются как «низшие» или угрожающие доминирующим культурным ценностям.

Одним из теоретиков постколониальных исследований является Эдвард Сайд, выдвинувший идею «светской» критики. В соответствии с замыслом Сайда методологию такой критики должна составлять «предельно деиерархизированное, междисциплинарное изучение» всех аспектов «всемирной» культуры и литературы. «Метод Сайда, – пишет современный исследователь, – ведет к вере в примирение Запада и Незапада, основанного на взаимном уважении и признании» [Тлостанова 2004, 365].

## **Литература**

Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998.

П. де Ман. Слепота и прозрение: Статьи о риторике современной критики. СПб., 2002.

П. де Ман. Аллегории чтения: фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург, 1999.

П. де Ман. Сопротивление теории // Современная литературная теория. М., 2004.

Шоуолтер Э. Наша критика // Современная литературная теория. М., 2004.

Митчел Дж. Святое семейство (из книги «Феминизм и психоанализ») // Там же.

Палья К. Личины сексуальности. Т. 1. Екатеринбург, 2006.

Иригарей Л. Этика полового различия. М., 2005.

Сайд Э. Мысли об изгнании // Иностранная литература. 2003. № 1.

Жеребкина И. Феминистский литературный критицизм // Жеребкина И. «Прочти мое желание...»: постструктурализм, психоанализ, феминизм. М., 2000.

Тлостанова М. Проблематика мультикультурализма и литература США в XX в. М., 2000.

Тлостанова М. Эра Агасфера, или Как сделать читателей менее счастливыми // Иностранная литература. 2003. № 1.

# Тема 10. В полемике с постструктурализмом

Полемика с постструктурализмом оказалась продуктивной для развития западного литературоведения не в меньшей степени, нежели непосредственная ориентация на него: она также стимулировала интенсивное оформление новых подходов к литературным явлениям. В полемике с постструктурализмом западный критицизм последних десятилетий XX в. восстановил теоретический статус практически всех аспектов бытия литературы, дискредитированных в постструктуралистской теории. При этом происходит не просто возвращение отвергнутой в постструктурализме критической традиции (герменевтической, феноменологической, поэтологической, социологической), но обогащение ее тем рефлексивным опытом, который сложился в процессе осмысления постструктуралистских концепций.

## **§ 1. Возвращение герменевтической традиции: «новая герменевтика»**

Школа неогерменевтики оформилась в американской критике в 70-е годы XX в. на почве резкого неприятия деконструктивистской идеи о том, что текст не обладает устойчивым смыслом. «Новой герменевтикой» школа назвала себя потому, что, с одной стороны, она реабилитирует подход к произведению, культивировавшийся в «старой» до Хайдеггеровской герменевтике, а с другой — она сопровождает возрождение этого подхода рефлексив-

ей относительно постструктуралистской герменевтической теории.

Опора школы на «старую» герменевтику выразила себя **в понимании произведения** как результата авторской деятельности, как знакового выражения творческой воли и замысла автора. Поэтому произведение в рамках «новой герменевтики» рассматривается носителем твердого и определенного смысла, «вложенного» в него автором.

При этом **задача критики** видится в реконструкции авторского замысла, т. е. в выявлении той семантики, которая бы адекватно передавала суть авторской интенции. Напомним, что именно такую задачу критике приписывал Ф. Шлейермахер, теоретик романтической герменевтики. Вот как конкретизирует ее Эрик Дональд Хирш, глава данной школы, в работе «Цели герменевтики» (1976): «Текст не может быть интерпретирован в отрыве от той перспективы, которая была задана автором... Любая другая процедура будет уже не интерпретацией, а авторством» [Хирш, цит. по: Козлов 2004, 253]. Критика, таким образом, по Хиршу, должна отказаться от деконструкции текста и вернуться к реконструкции авторского замысла. Авторский замысел, по Хиршу, и составляет «центр» произведения, наличие которого в нем, казалось бы, развенчали постструктуралисты. Хирш называет его «оригинальным ядром» произведения, настаивая на том, что именно на его «дешифровку» и должны быть направлены усилия герменевта.

Новое, современное измерение «старомодной» (по определению А. Козлова) концепции Хирша придает признание им того факта, что произведение вовсе не является носителем единственного определенного смысла.

Хирш разделяет мнение деконструктивизма о том, что смысл произведения множественен и может быть выражен в различных герменевтических трактовках. Но, по Хиршу, смысловая множественность произведения не бесконечна, а ограничена, исчерпаема в силу того, что в произведении существует единый и твердый центр, его «оригинальное ядро» – авторская интенция. Установка на реконструкцию этого центра поможет герменевту преодолеть произвол в интерпретации и приблизиться к толкованию, соответствующему авторскому замыслу. Соответствующему, но не тождественному: Хирш понимает, что тождественное понимание текста неосуществимо. Полностью преодолеть субъективизм при трактовке произведения герменевт не способен, ведь он всегда является носителем индивидуального опыта и принадлежит к конкретной культурной традиции.

Таким образом, Хирш соединяет Шлейермахера с Гадамером: установка на реконструкцию авторского замысла сопровождается у него признанием неизбежного субъективизма в интерпертации, который, впрочем, вполне может быть ограничен идеей наличия в произведении твердого центра. Исходя из этого получается, что единственно правильное понимание невозможно, но вполне осуществимо толкование, в той или иной степени адекватное «оригинальному ядру» произведения.

Хирш видит возможное методологическое осуществление такого толкования на почве двухэтапного исследования текста. Первый этап – интуитивное «предсказание» смысла произведения, которое формируется на основе изучения биографии автора, историко-культурного и литературного контекста его творчества, второй этап – соб-

ственно интеллектуальная интерпретация, основанная на внутритекстовом анализе произведения.

## **§ 2. Трансформация поэтологической традиции: генетическая критика**

Генетическая критика оформляется во французском литературоведении начиная с 70-х годов XX в. Как критическая теория, она, с одной стороны, вступает в полемику с постструктуралистским определением текста, а с другой стороны, опирается на теорию письма, разработанную в рамках постструктурализма.

Полемика генетической критики с постструктурализмом вылилась в обоснование нового объекта филологического изучения. Таковым в рамках генетической критики является так называемый авантекст – совокупность черновиков и рукописей, предшествующих окончательному оформлению писательского текста. Именно с авантекстом связывается представление о творчестве как процессе «открытого» письма, в рамках которого происходит проникновение в создаваемый текст самых разных других текстов и игра принципиально незавершенных его вариантов.

При выделении рукописей и черновиков в самостоятельный объект изучения сам текст (т. е. завершённый автором окончательный вариант произведения) понимается традиционно для поэтики: как целостный и эстетически оформленный объект авторских усилий. При этом он сам (текст) не фигурирует в качестве предмета анализа, так как, повторим, изучается собственно процесс письма: процесс становления текста, процесс трансфор-

мации авторской мысли от чернового наброска до белого автографа. Некоторые исследователи не считают возможным рассматривать генетическую критику как область поэтики, так как ее объектом является не завершённый текст, но его «диахроническое развитие» (И. Стаф).

С другой стороны, такой подход закрепляет представление о тексте как носителе определенного (а не бесконечного) спектра семантических возможностей, ведь текст рассматривается не в своем отношении к бесконечной множественности любых других текстов, попавших в поле видения интерпретатора, а в своем отношении к своим собственным вариантам, в своем отношении к своей собственной истории. Недаром в рамках генетической критики осуществляется полемика с концепцией смерти автора: как пишет А. Грезийон, авантекст есть «пространство, где рождается автор». При таком подходе вновь возвращается идея автора как центра произведения, что, в свою очередь, повышает степень достоверности интерпретации. Семантика произведения также мыслится как множественная, но при этом как ограниченная логикой развития авторского замысла, реконструируемой в процессе исследования аван-текста.

### **§ 3. Актуализация социологической парадигмы**

Так называемый социологический поворот в критике последних десятилетий также непосредственно связан с кризисом постструктуралистской теории. Актуализация социологии литературы была вызвана полемикой с постструктуралистским решением проблемы соотношения текста с внетекстовой реальностью. Напомним, что в

рамках постструктурализма литературный текст осмысливается как принципиально нереферентный, никак не соотносящийся с настоящей действительностью, не способный ее отражать и не имеющий никакого отношения к реальному положению вещей. В полемике с таким пониманием характера взаимоотношений литературы с жизнью складываются те подходы, с формированием которых и принято связывать «социологический поворот» в современном литературоведении. В американской критике это «новый историзм», создателями которого считаются Стивен Гринблатт и Луи Монроуз, во французском – социоанализ Поля Бурдьё. Последовательно обратимся к теории и методологии того и другого направления.

**Новый историзм**, исходя из идеи референтности литературного текста, дает ей достаточно специфическое обоснование. С одной стороны, теоретики нового историзма опираются на традицию «старого» культурно-исторического литературоведения, заложенную еще в конце XIX в. В рамках этой теоретической опоры текст трактуется как отражающий реальность и насыщенный историческими реалиями. Новый историзм выразил эту идею в формуле *«текст историчен»*.

С другой стороны, текст не только отражает жизнь, он «творит», создает историческую реальность. Выдвигая эту идею, «новые историки» имеют в виду, во-первых, что история представляет собой не что иное, как совокупность самых разных текстов. В рамках этой логики вникнуть в события прошлого вне обращения к текстам о них невозможно, ведь истории, не пропущенной сквозь текстовое оформление, не существует.

Во-вторых, идея того, что текст творит историю, в логике ньюистористов подразумевает, что историческое

событие часто складывается и разворачивается под воздействием тех или иных текстов. Такого рода факты оформляются в тезис *«история текстуальна»*.

Итак, теорию нового историзма образует идея о том, что текст историчен, а история текстуальна. Текстуальность жизни и историчность текста и составляют предмет нового историзма. Изучая самые разные взаимоотношения между текстом и жизнью, новый историзм стремится показать их взаимодействие и взаимообусловленность, показать, как текст входит в жизнь и моделирует ее течение и как жизнь входит в текст и определяет его содержание.

Таким образом, идея текстуальности истории обрачивается в рамках нового историзма изучением того, как чтение определяет жизнь, как читатель меняет свою практику по прочтении текста, что собой представляет массовое чтение в те или иные периоды исторического развития и как оно определяет «портрет» общества.

Идея историчности текста, в свою очередь, оборачивается исследованием того, как текст детерминирован историко-культурным контекстом (теориями эпохи и ее практиками, биографией автора, его мировоззрением, событиями его жизни и особенностями его психологии), а также исследованием, как текст соотносится с другими текстами той эпохи, к которой он принадлежит. В рамках последнего случая нью-истористы в изучении конкретного текста привлекают самые разные письменные документы, с которыми исследуемый текст контекстно сопоставим. Причем это могут быть не только тексты литературных произведений, но и тексты юридического, политического, религиозного, законодательного и даже бытового плана. Например, в процессе изучения «исторично-

сти» «Гамлета» С. Гринблатт привлекает законодательные документы датского королевства, астрологические трактаты, документы протестантской церкви, осуждающие веру в чистилище и веру в призраков. Обращаясь к «Королю Лиру», Гринблатт в анализе сцен общения Лира с Эдгаром, разыгрывающим сумасшедшего, верящего, что его мучает вселившийся в него дьявол, опирается на текст руководства для экзорсисстов по изгнанию бесов. Другой представитель нового историзма рассматривает «Короля Лиру», привлекая самые разные образцы эпистолярного жанра шекспировской эпохи, – на том основании, что в этой трагедии Шекспира фигурирует множество писем, которыми обмениваются персонажи.

Такого рода аспект в изучении литературного текста обладает немалым герменевтическим потенциалом: исследование соотношения исследуемого текста с письменными документами, контекстно с ним сопоставимыми, подчас влечет за собой новую интерпретацию текста. В качестве иллюстрации сошлемся на анализ С. Гринблатта трагедии «Отелло». Интерпретация в данном случае осуществляется посредством привлечения христианских трактатов о браке и сексуальности, в которых страстная супружеская любовь осуждалась как вид прелюбодеяния. С точки зрения С. Гринблатта, коварная стратегия Яго как раз и нацелена на то, чтобы принудить Отелло к восприятию своей любви к Дездемоне как нечистой, замешанной на грехе сладострастия. В результате его злой игры в Отелло формируется отвращение к собственному браку как оскверняющему христианскую мораль, и на этой почве Отелло, дескать, и казнит Дездемону. Такая трактовка, повторим, оказалась возможной в результате привлечения в качестве интерпретанты шекспировской

пьесы совокупности других текстов той эпохи, в рамки которой помещено действие трагедии.

Эта методология сближает новый историзм с интертекстуальным подходом. По выражению А. Эткинда, новый историзм «исходит из презумпции интертекстуальности». При этом особое отличие ньюисторической методологии от методологии интертекстуальной составляет санкция на обращение в целях исследования *художественного* текста к текстovým источникам *нехудожественного* плана. Отказ от учета специфики художественного текста и отношение к нему как безусловно детерминированному совокупностью внешних факторов составляют главные упреки современного литературоведения к новому историзму.

В рамках **социоанализа Поля Бурдьё** идея референтности литературы получает совершенно особое теоретическое оформление. Если до Бурдьё социология литературы занималась контекстной интерпретацией текстов и особенностями их контекстного восприятия, то он сосредоточивает свое внимание на внетекстуальном аспекте литературы и рассматривает литературу не как совокупность произведений, а как особый вид социальной практики. Предметом исследования при этом становится не текст, а «поле литературы».

Под «*полем литературы*» Бурдьё понимает то социальное пространство, в которое помещены «агенты», принимающие участие в литературном *производстве*. Это писатели (Бурдьё дифференцирует понятия «автор» и «писатель»: автор – создатель текста или внутренний элемент его структуры, писатель – носитель социального поведения, субъект литературной деятельности), издатели, покровители. Кроме того, это целый «ансамбль аген-

тов», «канонизирующих» *ценность* литературного произведения: салоны, конкурсы, жюри, образовательные учреждения, критики, филологи и т. д.

Поле литературы существует в культуре не обособленно, а наряду с другими социальными полями (полем науки, полем власти, полем философии, полем религии, полем образования и др.), вступая с ними в те или иные отношения. Так, Бурдье обосновывает подчиненное положение поля литературы по отношению к полю власти, экономической и политической. Писатель, пишет Бурдье, всегда находится в экономической зависимости от держателей экономического капитала, его свобода иллюзорна, характер его творчества всегда детерминирован степенью его экономической зависимости и экономической заинтересованности.

Анализируя *собственно деятельность писателя как агента поля литературы*, Бурдье использует аристотелевский термин «габитус». У Аристотеля под «габитусом» имелась в виду совокупность телесных навыков и привычек человека: походка, манеры, жесты. Бурдье подразумевает под «габитусом» систему устойчивых принципов и установок писателя (в том числе и бессознательных), которой он руководствуется, выстраивая свою деятельность в поле литературы или, как пишет Бурдье, «траекторию» своего передвижения внутри него. Писательский габитус, пишет Бурдье, формируется под влиянием целого ряда факторов, среди которых важнейшее значение принадлежит среде происхождения писателя (социальной и семейной), типу его воспитания и образования, экономическому положению. По Бурдье, одна из важнейших задач социологии литературы состоит в выяснении того, как писатель, исходя из своего габитуса, вырабатывает ту

или иную стратегию перемещения по полю литературы и занимает то или иное положение в нем.

Передвижение писателя по полю литературы, по Бурдье, всегда сопряжено с конфликтом, так как оно преследует определенную цель – обретение капитала. В отличие от Маркса, который под капиталом подразумевал владение материальными средствами и экономической прибылью, Бурдье выделяет четыре вида капитала: помимо экономического, это также социальный, культурный и символический капитал. Социальный капитал подразумевает обладание высокими связями и высоким общественным статусом, культурный – обладание высоким уровнем образованности, символический – обладание такими символическими выгодами, как репутация, престиж, право на оценку и т. п. По Бурдье, писателем всегда движет борьба за тот или иной вид капитала. То, как писатель осуществляет свою заинтересованность в том или ином виде капитала, определяется его габитусом. Выявление характера этой борьбы на основе исследования габитуса способствует прояснению эстетической позиции писателя и, следовательно, прояснению смысла его творчества.

Борьба агентов поля литературы за доминирующую позицию внутри него определяет *историю поля* – важнейший, по Бурдье, предмет изучения социологии литературы. Историю литературного поля, в рамках концепции Бурдье, образует содержание тех конфликтов, которые разворачиваются внутри него. Главный конфликт, определяющий состояние поля литературы, по Бурдье, – это борьба между двумя его субполями: массового производства и элитного производства. Агентов субполя массового производства Бурдье называет «гетерономными производителями». Это писатели, которые преследуют

экономический интерес и потому идут навстречу массовому вкусу. Агентов элитного производства Бурдьё называет «автономными производителями». Это писатели, которые декларируют материальную независимость и стремятся реализовать заинтересованность в символическом капитале.

Кроме того, история поля литературы определяется конфликтом между «держателями» символического капитала (это писатели с именем и высокой репутацией, которые уже заняли свое место в поле) и «новичками», «претендентами». Инициатива изменения поля всегда принадлежит новичкам: они обладают наименьшим количеством символического капитала и потому, чтобы завоевать место в поле, отвергают существующий символический порядок и ниспровергают традицию. Поэтому история литературы, считает Бурдьё, – это череда попыток новых авторов «убить» своих предшественников и завладеть их символическим капиталом.

Логика развития поля литературы может определяться и другими конфликтами, например конфликтом между писателем и публикой и др.

Предметом конкретного анализа у Бурдьё является, в частности, структура и история литературного поля во Франции второй половины XIX в. С одной стороны, лицо французской литературы этого времени определяет борьба между гетерономным и автономным принципами. Первый принцип олицетворяет буржуазное искусство, второй – «чистое искусство», декларирующее отвращение к буржуазной концепции литературы и буржуазному художнику. С другой стороны, внутри субполя чистого искусства происходит борьба между «новичками» (представителями Парнасской школы) и «держателями символического

капитала» (романтиками). Парнасцы отвергают романтическую исповедальность, выдвигая идею нейтрального, неаффективного письма. Свою позицию они подают как возрождение античной традиции, от опоры на которую в свое время отказались романтики (напомним название сборника Л. де Лиля, в предисловии к которому была изложена позиция, ставшая эстетической основой Парнасской школы: «Античные поэмы»). Однако, как пишет Бурдые, обращение парнасцев к античности вовсе не является фактором чисто эстетического порядка: это не бескорыстная борьба с «устаревшей» романтической эстетикой, а борьба за лидирующее положение в поле литературы. Причем поддержку своей позиции парнасцы находят в целом ряде внешних факторов: это публикация в 1819 г. эллинистической поэзии А. Шенье, открытие статуи Венеры Милосской в 1820 г., греческая война за независимость, смерть Байрона.

Итак, по Бурдые, литературное произведение никогда не возникает только на основании этико-эстетических установок автора, оно возникает в определенный исторический момент развития поля литературы и в результате усилий конкретного агента этого поля, направленных на обретение того или иного вида капитала в пространстве конкурирующих с ним субъектов. Бескорыстной литературной практики, по Бурдые, не бывает.

Отношение к произведению как к своего рода писательской «акции» в процессе передвижения его по полю литературы, с точки зрения Бурдые, может способствовать выявлению глубинной семантики произведения, ведь такой угол зрения позволит разглядеть в тексте следы писательской полемики с позициями других агентов литературного поля. В свою очередь, в рамках такого подхода, как настаивает П. Бурдые, можно преодолеть

крайности внутритекстового и контекстного подходов к произведению, ибо объяснение внешних обстоятельств возникновения произведения социоанализ предлагает использовать для проникновения в его смысловую глубину.

## **§ 4. Возвращение и трансформация феноменологической традиции**

Критика постструктуралистской теории со стороны феноменологии приводит к обоснованию нового подхода в изучении литературы. В ряде последних работ В. Изера он получил наименование антропологического. Настаивая на необходимости «антропологической реформы» литературоведения, Изер исходит из того, что современная критика не должна больше заниматься выработкой методов интерпретации и построением интерпретационных моделей. В этом направлении она прошла свой путь до конца, в своем постструктуралистском варианте парадоксальным образом обосновав ошибочность любых интерпретаций, с одной стороны, а с другой стороны, легитимизировав ничем не ограниченную интерпретационную практику.

Изер считает, что современная критика должна перестать изготавливать модели для интерпретации и сосредоточиться на исследовании тех *функций литературы*, благодаря которым она «сопровождает человечество с самого начала его исторической памяти». Антропология литературы и должна объяснить, «зачем у нас существует такой коммуникативный медиум, как литература, и почему мы постоянно его обновляем», какие антропологические потребности и нужды он удовлетворяет и что он

«открывает нам относительно нашего собственного человеческого устройства».

Возможность ответа на эти вопросы Изер увязывает с необходимостью изучения того, как в разные исторические эпохи функционирует художественный вымысел, каким контекстным потребностям он соответствует.

Отвечая на вопрос относительно универсальной функции художественного вымысла, Изер настаивает на том, что он позволяет осуществить «волнующе свободный доступ к недостижимому», «придает форму тому, что ее не имеет, и в то же время обеспечивает воплощение того, чего [еще] нет, давая ему некую перспективу», т. е. «наделяет потенциальным присутствием» то, чего нет в наличии, что в реальности отсутствует, что не может быть объяснено и вне вымысла останется недоступным для человеческого понимания. Эту идею хорошо конкретизирует следующий пассаж из работы Изера «К антропологии художественной литературы»: «Зачем же мы создали этот способ представления [художественный вымысел. – *О.Т.*] и почему он сопровождал нас всю нашу историю? Можно ответить определенно: желание не воспроизводить уже имеющееся, но найти подход к тому, что иначе нам недоступно. Мы не имеем доступа, например, к началам, концам или «основам», из которых мы исходим. Начало и конец есть рамки реальности, которые мы не в состоянии ощутить на собственном опыте или познать научно. Существуют такие модусы переживания и представления, как самоидентичность или любовь, реальность которых столь же неоспорима для нас, как и тот факт, что мы никогда не знаем точно, что это такое. Очевидно, однако, что мы не готовы признать границы по-

знания и нам необходимы образы, чтобы передать неведомое» [Изер 2008, 10, 11].

Так художественный вымысел «расширяет человеческое», способствует «самопросвещению» и самопонижению человека, активизируя в его сознании процесс саморефлексии. В свою очередь, работа воображения и саморефлексии, стимулируемая литературным вымыслом, способствует «объяснению и становлению реальности».

Конкретизируя исследование функций художественного вымысла по отношению к конкретным историческим эпохам, антропология литературы могла бы, как пишет Изер, «диагностировать условия человеческого существования», характерные для данной эпохи, т. е. выявить те ценности, желания, нужды и потребности соответствующего культурного контекста, которые выразили себя только в фантазийной форме, форме художественного вымысла. Изер называет совокупность этих переживаний «обратной стороной культуры». Доступ к ней для исследователя возможен только через исследование литературных образов, созданных в рамках данного времени, ибо образы воображаемого «питаются идеями и желаниями» эпохи, которые не могут сохранить свое содержание вне того образного, фантазийного воплощения, которое придает им литература.

Антропологически ориентированное изучение литературы, считает Изер, также позволит вернуть литературе и литературоведению то положение в культурном пространстве, которое они, казалось бы, утратили в эпоху господства аудиовизуальных средств информации и прагматически ориентированных исследований.

# Литература

Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999.

Гринблатт С. Формирование Я в эпоху Ренессанса // НЛО. 1995. № 35.

Монроуз Л. Изучение Ренессанса: поэтика и политика культуры // НЛО. 2000. №42.

Эткинд А. Новый историзм: русская версия //НЛО 2001. № 47.

Шайтанов И. «Бытовая история» // Вопросы литературы. 2002. Вып. 2.

Козлов С. На rendez-vous с новым историзмом // НЛО. 2000. № 42.

Смирнов И.П. Новый историзм как момент истории // Смирнов И.П. Мега-история. К исторической типологии культуры. М., 2000.

Бурдые П. Поле литературы // НЛО. 2001. № 45.

Изер В. Изменение функций литературы // Современная литературная теория. М., 2004.

Изер В. К антропологии литературы // НЛО. 2008. № 94.

Изер В. Вымыслообразующие акты. Глава из книги «Вымышленное и воображаемое: набросок литературной антропологии» // НЛО. 1997. № 27.

Hirsch E.D. The Aims of Interpretation. Chicago, 1976.

Hirsch E.D. Validity in Interpretation. Yale, 1971.

# Заключение

Адресуя данное учебное пособие молодым литературоведам, мы бы хотели, заканчивая его, актуализировать ту проблему, с обозначения которой оно было начато, – проблему выбора критического метода в исследовании литературных явлений. Ж. Старобинский, размышляя над этим вопросом в статье «Отношение критики» (1967—2001), противопоставил понятию «метод» понятие «критического пути». Любой специфический *метод*, пишет Ж. Старобинский, «ограничивает исследовательское поле»: он заставляет исследователя выделить для анализа лишь отдельный аспект и «забыть обо всем остальном, застывая в кругу тех истин, которые дает <.. > тот или иной методологический выбор»<sup>[7]</sup>. Поэтому Старобинский считает правильным для критика не ограничиваться применением какой-либо предустановленной методологической программы, а уподобить свою работу «пути», «дороге», «странствию», т. е. «стараться переходить от одного методологического плана к другому», сопрягая «разные методологические императивы» и не пренебрегая никакими из них, если они способствуют размышлению критика над таким сложным объектом, которым является литературный текст.

В этом случае – случае способности исследователя перемещаться между разными критическими парадигмами – исследование не превратится в простое и обезличивающее применение той или иной техники анализа, выбранной, как выразился Старобинский, «среди разложенных на витрине». Преодолев ограничивающую власть од-

---

<sup>7</sup> Старобинский Ж. Отношение критики // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. I. М., 2002. С. 33—34.

ного единственного метода, оно обернется свободной критической рефлексией. Однако, признает Старобинский, такого рода свободная рефлексия о литературе возможна только для критика, «прошедшего безличную аскезу объективного знания и научных техник»<sup>[8]</sup>. Настоящая книга и обеспечивает читателя той информацией, рефлексивное освоение которой позволит ему преодолеть эту первую и необходимую ступень на пути к свободной личностной рефлексии о литературе.

---

<sup>8</sup> Там же, с. 48.

# Литература

## Учебники, учебные пособия, учебные материалы

Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост. и предисл. Г.К. Косикова. М., 1987.

Зенкин С. Введение в литературоведение: Теория литературы. М., 2000.

Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Методы изучения литературы. М., 2002.

История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки. М., 1985. Т. 1—4.

Старобинский Ж. Отношение критики. Интерпретатор: движение к успеху // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т.1. М., 2002.

Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. М., 2001.

Сквозь шесть столетий. Метаморфозы литературного сознания. М., 1997.

Красавченко Т. Н. Английская литературная критика XX века. М., 1994.

Урнов Д.М. Литературная критика и литературоведение в Англии после Второй мировой войны // Английская литература. 1945—1980. М., 1980.

Козлов А.С. Литературоведение Англии и США XX века. М., 2004.

Землянова Л.М. Современное литературоведение в США. М., 1990.

Ржевская Н.Ф. Литературоведение и критика в современной Франции. М., 1985.

Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989.

Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. М., 2001.

Французская философия и эстетика XX века. М., 1995.

A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. Hertfordshire, 1997.

## **Справочные издания**

Западное литературоведение XX века: энциклопедия. М., 2004.

Современное зарубежное литературоведение: энциклопедия: словарь-справочник. М., 1999 или др. изд.

## **Хрестоматии и антологии**

Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост. и предисл. Косикова Г.К. М., 1987.

Академические школы в западноевропейском и русском литературоведении // Хрестоматия по теории литературы. М., 1982.

Современная литературная теория. Антология. М., 2004.

Антология исследований культуры. СПб., 1997. Т. 1. Интерпретация культуры.

Французская семиотика: от структурализма к пост-структурализму. М., 2000.

Структурализм: за и против. М., 1975.

Literary Theory: an Antology. Maiden, 1998.

# Примечания

## 1

Косиков Г.К. Герменевтика и поэтика // Вопросы литературы. 1993. Вып. 2. С. 38.

## 2

Там же, с. 38.

## 3

ХП – художественное произведение.

## 4

КБ – коллективное бессознательное.

## 5

Подробный разбор данной работы см. в работе Г.К. Косикова «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. Адресуя текст нашего учебника студентам, мы стремимся к наибольшей наглядности в презентации методологии Леви-Стросса.

## 6

Этот пример также является предметом разбора у Г. К. Косикова в его предисловии к русскому изданию книги Р. Барта «S/Z» (Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст//Барт Р. S/Z. М., 1994).

## **7**

Старобинский Ж. Отношение критики // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. I. М., 2002. С. 33—34.

## **8**

Там же, с. 48.