

Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русской и зарубежной литературы

И.В. Саморукова

**Современный художественный язык:
*оперативный тезаурус***

*Рекомендовано Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного пособия*

Самара
Издательство «Самарский университет»
2008

УДК 809.1
ББК 83
С 17

Рецензент д-р филолог. наук, проф. Н.Т. Рымарь

Саморукова И.В.

С 17 Современный художественный язык: оперативный тезаурус:
учеб. пособие / И.В. Саморукова; Федеральное агентство по образованию. –
Самара: Изд-во «Самарский университет», 2008. – 72 с.

В учебном пособии, построенном в жанре словаря, приводятся термины и понятия, часто встречающиеся в литературоведческих и культурологических работах, посвященных современной культуре и искусству. Многие понятия являются для отечественной гуманитарной науки новыми. Пособие предлагает различные подходы к интерпретации этих терминов, которые, когда это возможно, соотносятся с традиционными литературоведческими понятиями. Пособие предназначено для студентов и аспирантов гуманитарных факультетов – филологов, историков, социологов, культурологов – и для всех интересующихся современной культурой. Словарь может помочь в освоении курсов «Теория литературы», «История русской литературы XX века», «История зарубежной литературы», «Культурология».

УДК 809.1
ББК 83

- © Саморукова И.В., 2008
- © Самарский государственный университет, 2008
- © Оформление. Издательство «Самарский университет», 2008

Введение

В настоящем пособии 32 статьи – по количеству интерпретируемых понятий, в последнее время довольно часто встречающихся в литературоведческих исследованиях для описания словесного искусства XX века и современной литературы. Эти понятия, подавляющее большинство которых возникло не внутри литературоведческого дискурса (включая само слово «дискурс»), редко встречаются в словарях литературоведческих терминов. Некоторые (*виртуальная реальность, герменевтика, деконструкция, метаязык, репрезентация, ризома*) разрабатывались в рамках современной философии, другие (*сабитус, идентичность, поле литературы*) связаны своим происхождением с социологией, значительная часть терминов пришла из языка современного искусства, преимущественно визуального (*архив, китч, инновация, перформанс, поп-арт, психоделическое искусство, реди-мейд, римейк, соцарт, трэш*), часть понятий имеет общегуманитарный, как сейчас принято говорить, культурологический, характер (*архетип, гипертекст, дискурс, интертекстуальность, миф, структура*), некоторые термины – собственно литературоведческий генезис, но либо являются новыми (*двойничество, массовая литература, художественное высказывание*), либо редко употребляемыми (*литературность*), либо приобрели в последнее время расширенный смысл (*нарратив*). Нетрудно заметить, что практически все термины имеют междисциплинарный характер, что присуще современному литературоведению, ищущему свое место внутри современной конфигурации гуманитарных наук.

Задача автора состояла в том, чтобы ознакомить студентов и аспирантов – филологов, философов, культурологов и всех, интересующихся языком современной литературы и его рефлексией в монографиях, статьях и других обобщающих работах, – с новыми понятиями, помогающими осмыслить этот язык. Автор не претендует на исчерпывающую интерпретацию предлагаемых терминов, часто приводит разные подходы к их толкованию, высказывает свое мнение относительно уместности тех или иных точек зрения на смысл новых слов в литературоведческом исследовании. Выбор терминов и их понимание – на полной его ответственности и в значительной степени обусловлены его собственным опытом изучения современного художественного языка, а также опытом его коллег и учеников. В конце каждой статьи (за исключением двух) дается список рекомендуемой литературы, среди которой по возможности приводятся работы членов и выпускников кафедры русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета. Таким образом, термины трактуются не жестко и тем более не однозначно: намечается поле их возможной интерпретации и применения. Наиболее показательна в этом отношении статья «Постмодернизм».

Другая задача пособия – дать литературоведческую спецификацию во многом общегуманитарных и искусствоведческих понятий. Поэтому автор старался привести примеры из литературы или показать, как употребление того или иного термина возможно в литературоведческом исследовании.

Идея такого словаря возникла в середине 1990-х годов и была частично осуществлена на страницах «Вестника современного искусства «Цирк Олимп», выходявшего в Самаре с 1995 по 1998 годы в рубрике «Словарь «Цирка Олимп», и ряде статей автора настоящего пособия. Главным редактором этого издания, его идейным вдохновителем был поэт Сергей Лейбград. «Цирк Олимп» воплощает в жизнь концепцию всемирного искусства, которое не может быть самарским, московским, российским, зарубежным. Не случайно вокруг этого издания возникла Ассоциация современного искусства «Всемирное Бельмановское общество», по имени шведского поэта XVIII столетия Карла Микаэля Бельмана – певца вина, поэзии и любви, в своем творчестве преодолевающего крах имперской идеологии времен Карла XII. Время «Цирка Олимп» было эпохой надежд, а «постмодернизм», который это издание «пропагандировало» (слова берутся здесь в кавычки как чужие, как ярлыки наших оппонентов), был синонимом творческой свободы, художественного и теоретического поиска. В «Цирке Олимп» печатались тексты многих выдающихся представителей современной литературы: стихи Д.А. Пригова, Л.С. Рубинштейна, Вс.Н. Некрасова, Г. Сапгира, А. Сергеева, М. Айзенберга, Г. Айги, С. Гандлевского, И. Жданова, Е. Бунимовича, Л. Нойгера, Р. Каландиа, И. Ахметьева, Д. Давыдова, Д. Воденникова; проза П. Крусанова, В.П. Аксенова, Е. Попова, Н. Садур, бывшего студента СамГУ, а ныне известного писателя Д. Бортникова; размышления о современной культуре Н. Байтова, О. Седаковой, А. Ожиганова, В. Кривулина; критические статьи Вяч. Курицына, И. Кукулина, А. Немзера, О. Дарка, В. Лехциера, Т.В. Казариной, В.П. Скобелева, Ю.Б. Орлицкого, В. Бондаренко. «Словарь «Цирка Олимп» был не просто переработан – фактически переписан заново: какие-то понятия были отброшены как не употребляющиеся сегодня, какие-то заново интерпретированы. Но большая часть терминов в том словаре отсутствовала.

В интерпретации терминов современного художественного языка автор старался избежать эклектики, выстроить весь тезаурус на едином методологическом принципе: литература – это рефлексия символических порядков, или различных языков культуры, которая осуществляется автором, художественным субъектом, несущим за эту рефлексия некую ответственность. Поэтому, несмотря на неутраченные разговоры об общих местах литературы, интертекстуальности, центонности и пр., в ней возможна инновация, как возможно и ее отсутствие, работа по технологиям (*массовая литература*). В современной культуре литература больше не играет роли главного, ведущего искусства, которая в XIX веке и в советские времена

делала ее особой формой идеологии (не случайно до сих пор встречается выражение «литература и искусство»). Последнее, однако, не означает, что литературой не стоит заниматься или что о ней нечего сказать, просто необходим новый язык, учитывающий те колоссальные сдвиги, которые произошли в культуре XX века. Один из этих сдвигов – нарастающая роль массовой культуры и массовой литературы, другой – информационная революция. Тем интересней реакция на эти процессы в самом художественном языке, художественном тексте. Что касается традиционного языка теории и истории литературы, то автор не сбрасывает его с корабля современности, а пытается найти точки соприкосновения между ним и новой терминологией.

Пособие можно читать подряд, как учебник, но можно и в режиме гипертекста, так как статьи текстуально самостоятельны, в силу чего некоторые положения методологического характера в них повторяются.

Пособие будет особенно полезным в курсах «Введение в литературоведение», «Анализ литературного произведения», «Теория литературы», «История литературоведения», а также в историко-литературных курсах, посвященных XX веку.

Трактовку некоторых терминов рекомендуется сравнить с интерпретацией в словарях и справочниках культурологического характера, список которых приводится ниже.

Рекомендуемые справочные пособия общего характера:

1. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996.
2. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 1999.
3. Ильин, И.П. Постмодернизм. Словарь терминов / И.П. Ильин. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001.
4. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001.
5. Чупринин, С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин. – М.: Время, 2007.

Архетип

В широком смысле это понятие описывает функционирование коллективных моделей и мирообразов в тексте культуры, в художественном языке и в отдельном произведении.

Первоначально (в сочинениях Платона и Блаженного Августина) понятие «архетип» обозначало божественный первообраз, «эйдос» вещей и понятий. В этом смысле «архетип» – это некий образец, матрица, модель, порождающая свои варианты. Такое понимание архетипа довольно часто встречается и в новое время. Так, русский философ Г. Шпет трактовал слово как «архетип культуры».

Однако по-настоящему новым содержанием термин «архетип» был насыщен швейцарским психологом и интерпретатором культуры К.Г. Юнгом (1875-1961). Архетип, в его понимании, – это структурный элемент психики, который возник в примитивном мире первобытного человека и изначально нашел свое выражение в его мифологии. Юнг был убежден, что архетипы живут в каждом из нас до сих пор и являются неоспоримым наследием всего человечества, коллективным бессознательным. Важно, что К.Г. Юнг рассматривал архетип не столько как конкретный мифологический образ, сколько как паттерн (буквально – образец, модель, «форму») человеческой фантазии, который несет в себе бессознательное ядро значения. Он уподоблял архетип кристаллической решетке и рассматривал его как способность продуцировать образы, данную нам до опыта, т. е. врожденную. Таким образом, архетип у Юнга представляет собой некую предшествующую конкретному образу коллективную форму. Он даже выделил ряд таких форм, метафорически назвав их Великая мать, Младенец, Анимус, Анима, Мудрый старик, Мудрая старуха. Теория архетипов Юнга находится в прямой связи с неомифологизмом модернистского искусства и сама представляет «новый миф», в котором психологическое становление современного человека во многом определяется бессознательными и древнейшими формами его душевной жизни.

Сегодня термин «архетип» приобрел широкий культурный смысл. Этим мы во многом обязаны отечественной фольклористике и литературоведению, которые с 1920-х годов исследуют роль древнейших образов и представлений о человеке и мире в формировании языка культуры. Здесь необходимо назвать имена А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа, О.М. Фрейденаберг, Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова. В частности, О.М. Фрейденаберг в книге «Миф и литература древности» со свойственным ей радикализмом утверждала, что не только в древности, но и в наши дни мир самых разнообразных вещей, а также понятий формируется не столько потребностями, сколько на основании неких «умственных схем», рожденных в архаике.

Семиотический подход к искусству понимает под архетипами некие структурные элементы художественного языка (кода), восходящие к архаи-

ческому мифу или традиционному искусству (фольклору и раннеписьменной литературе). Например, Е.М. Мелетинский рассматривает архетипы и как «кирпичики» традиционного повествования (здесь он выделяет архаический комплекс «первопредок – культурный герой – трикстер», трансформация которого сформировала типологию персонажей повествовательной литературы); и как обобщенные жанровые модели («эпический», «рыцарский» архетипы); и как группы сюжетных мотивов; и как варианты «картины мира», свойственные творчеству того или иного автора в целом.

Как синонимы термина «архетип» в отечественном литературоведении употребляются выражения «универсальные мифологические схемы», «фольклорно-мифологическая основа», «мифосимволическое». В.Н. Топоров трактовал архетипическое / мифосимволическое очень широко, понимая его как «высший модус бытия в знаке». Архетип для него – нечто первичное и одновременно вечное. Такая позиция сродни пониманию архетипа исследователем мифа М. Элиаде, для которого архетип – это первичная «иерофания» (явление священного), противостоящий истории образец духовной жизнедеятельности человека.

Помимо архетипов, восходящих к древности, существуют и так называемые «вечные образы» (Дон Жуан, Гамлет, Фауст), пришедшие в культурное сознание из авторского искусства. «Вечные» качества приобретены этими образами благодаря тому, что они в период своего возникновения смогли актуализировать архетипы, дав им вторую жизнь.

Искусству XX века присуща обнаженная «архетипность». Это связано с рубежным состоянием культуры, с революционными социальными, экономическими, ментальными изменениями общества. Сознательное (бывает и бессознательное) обращение к древним структурам часто обусловлено поиском опоры, неких устойчивых элементов бытия. Классический пример – романы Дж. Джойса «Улисс» и «Поминки по Финнегану». В современном искусстве, литературе «архетипическое» мышление тоже играет заметную роль.

Литература: Юнг, К.Г. Структура психики и процесс индивидуации / К.Г. Юнг. – М.: Наука, 1996. – С.10-51; Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – М.: Изд-во РГТУ, 1994. – С. 33-79; Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – С. 3-4; Элиаде, М. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде. – М.: Ладомир, 1999. – С. 418-420; Саморукова, И.В. Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение: типология и структура эстетической деятельности / И.В. Саморукова. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2002. – С. 16-27.

Архив, архив культуры – сумма культурных ценностей, содержащихся в музеях, библиотеках и прочих хранилищах, а также навыков, ритуалов и традиций обращения с этим архивом. Иными словами, в архив входят не только произведения искусства, но и способы и методы их интерпретации, теории и методики работы с культурными феноменами.

Любая культура организована иерархично. В ней прежде всего выделяется то, что можно назвать организованной, или структурированной, культурной памятью. В современной культуре эта память представлена в библиотеках, музеях и пр. Такая материализованная культурная память обслуживается различными, также иерархично организованными институтами (например, академическое литературоведение), которые обеспечивают ее сохранность, отбор новых образцов, а также удаление тех старых образцов, которые оцениваются как устаревшие и не характерные для данной культурной традиции. На деле в культуре присутствует не один, а несколько архивов. Внутри себя каждая культура неоднородна, т.е. состоит из различных субкультур со своими приоритетами и принципами отбора в архив. Для каждой культурной традиции характерна своя система хранения. Поэтому любая культурная иерархия в известном смысле относительна.

Однако в наше время усиливается процесс универсализации и формализации системы культурного хранения в мировом масштабе. Единая система музеев, библиотек и других способов хранения культурной информации все более обособляется от конкретных культур и создает общий запас хранимого и признающегося культурно ценным.

Понятие архива соотносимо с более привычными понятиями «традиция» и «классика». Архив определяет то, что признается традицией, при этом подчеркивается роль социальной коммуникации и различных культурных институтов в этом установлении. Чтобы войти в архив, то или иное произведение не просто должно быть признано ценным чьим-нибудь субъективным мнением. Это «мнение» должно быть авторитетным, поддержанным институционально. При этом институты могут быть как господствующими, так и альтернативными. Так, в советское время существовал архив неофициального искусства, состоящий из «имен» тех авторов, что не были признаны официальным искусствоведением и литературоведением, произведения которых не хранились в советских музеях, не включались в школьную и вузовскую программы, в справочники и энциклопедии. Понятие архива подчеркивает, с одной стороны, изменчивость традиции, а с другой – ее множественный характер.

Для одного из теоретиков архива культуры – искусствоведа и философа Б. Гройса – он является понятием «экономики культуры», если понимать экономику широко – как оперирование ценностями. В последнее время культурные явления все чаще описывают при помощи метафор эконо-

мической деятельности, социальной коммуникации, что отчасти связано с поисками «объективной», т. е. внешней самому художественному процессу, позиции его анализа. «Экономическое» понятие культурного архива в этом плане выглядит более идеологически нейтральным, чем понятие «классика» («канон»), которое включает корпус произведений и их авторов, считающихся особо ценными и потому достойными передачи из поколения в поколение. Функции классики, которая состоит из произведений прошлого (например, для русской литературы это XIX век), шире, чем функции архива, так как классика не только узаконивает ценности, но и создает идентичности, определяет модели поведения, предлагаемые всем представителям данной культуры через систему школьного преподавания. Понятие «архив» относится не столько к классике, сколько к современному искусству, в частности к искусству XX века. Современное искусство не столько представляет единство культуры, сколько проблематизирует границу культуры и искусства. Это связано в значительной степени с формированием на рубеже XX века массового общества и массовой культуры, которая, используя темы классики, высокой культуры, архива, профанизирует, банализирует их, превращая в коммерческие ценности. Важно подчеркнуть, что коммерческая массовая культура лишена структурированной культурной памяти и не имеет своего архива.

Литература: Гройс, Б. О новом / Б. Гройс // Гройс, Б. Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993 – С. 138, 143, 190; Самурков, И.И. К проблеме разграничения «массовой» и «высокой» литературы. Знаки канона / И.И. Самурков // Вестник Самарского государственного университета. – 2006. – №1(41). – С. 101-109.

Виртуальная реальность

В гуманитарном дискурсе 1980-1990-х годов концепция «виртуальной реальности» возникла в связи с осмыслением технической и технологической революции, позволяющей создавать новые измерения культуры, общества и человеческой природы. Например, французский философ Жан Бодрийяр, анализируя возможности современных технологий, создал концепцию «гиперреальности». Суть ее в том, что, благодаря точности и совершенству технического воспроизведения объекта, его репрезентация – симулякр – содержит в себе больше «реальности», чем сам объект, в котором слишком много несовершенного, случайного, как в реальном человеческом лице по сравнению с его изображением на обложке глянцевого журнала. Симулякры, таким образом, выглядят более правдивыми, «гиперреальными» и как бы упраздняют реальность.

Понятие «виртуальная реальность» применяется и тогда, когда речь идет о природе самой реальности, относительности так называемого реального мира, идее множественности миров.

Самобытная философия виртуальной реальности была первоначально предложена не философами, а инженерами-компьютерщиками, общественными деятелями, писателями, журналистами. Она родилась в американской молодежной контркультуре, компьютерной индустрии, научной фантастике, космических исследованиях, искусстве и дизайне. Принято считать, что идея «киберпространства» впервые возникла в фантастическом романе У. Гибсона «Neoromancer». Здесь киберпространство изображается как коллективная галлюцинация миллионов людей, которую они, благодаря глобальной компьютерной сети, испытывают одновременно в разных географических местах. Свой роман У. Гибсон считал не предсказанием будущего, а критикой настоящего. Киберпространство, управляющие им безликие суперкорпорации, созданный благодаря пластической хирургии идеальный человек, подключенный к киберпространству через мозг и нервную систему, – это аллегория нового культурного террора по отношению к реальному человеку. Идея «киберпанка», возникшая в 1970-1980 годы в среде американской контркультуры, в основе своей направлена против превращения человека в продукт современных технологий. Однако существуют и апологии киберпространства, попытки представить его как новый этап развития гуманизма. Одной из таких попыток стала книга американского журналиста Ф. Хеммита «Виртуальная реальность» (1993). В виртуальной компьютерной реальности, по мысли Хеммита, человек может привычным образом – как трехмерными вещами – оперировать информационными данными, причем делать это на гиперфункциональном уровне, сравнимом с магией. Виртуальная реальность и киберпространство будят воображение и дают возможность преодолеть экзистенциальную ограниченность реальности, т. е. выйти за пределы смерти, времени и тревоги, аннулировать свою заброшенность и конечность, достичь безопасности и даже святости.

В современной литературе концепция виртуальной реальности влияет не только на художественную философию произведений (одним из ярких примеров в отечественной словесности последних лет является Виктор Пелевин с его идеей множественности миров). «Персонажи» виртуальной компьютерной реальности, в частности герои популярных игр, проникают в словесное художественное творчество, становясь героями романов. Идеи виртуальной реальности влияют и на поэтику современного искусства, например, на кинематограф. В литературу «киберпространство» проникает на уровне проблематики. В области поэтики искусство слова скорее противостоит идее киберпространства, так как литература не оперирует «гиперреальными» знаками.

Литература «виртуальна» в другом смысле слова: она создает возможные миры – и по отношению к первичной, повседневной, эмпирической реальности, и по отношению к способу означивания этой реальности – языку. Не случайно Ю.М. Лотман и его сторонники говорили о ней как о вторичной моделирующей системе. Когда ученый писал, что «словесный образ виртуален», то имел в виду, что этот образ живет в читательском сознании как открытый, незаконченный, невоплощенный, пульсирует, противясь конечному опредмечиванию, существует как пучок возможностей. «Виртуальный словесный образ» Ю.М. Лотман противопоставлял кинематографическому образу, который никогда не может удовлетворить читателя экранизированного романа, так как слишком зрим и, как правило, стереотипен. Образы киберпространства, по сравнению с кинематографом, еще более определены и навязчивы, они не столько будят воображение, сколько «опредмечивают» его.

Литература: Руднев, В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста / В. Руднев. – М.: Аграф, 2000. – С. 175-186; Лотман, Ю.М. О природе искусства / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 432-438.

Габитус

Это понятие, предложенное французским социологом культуры П. Бурдьё, пока еще практически не используется в литературоведческих работах. Между тем оно, описывая мотивы и установки деятельности человека в том или ином поле культуры, помогает разрешить вечный спор между объективизмом (в литературоведении он представлен, в частности, структурализмом, согласно которому художественный текст манифестирует некие «объективные» структуры языка культуры, а художник становится бессознательным носителем этих «структур») и субъективизмом (в литературоведении его представляют различные разновидности биографического метода), который абсолютизирует автономию личности. Иными словами, понятие «габитус» преодолевает дуализм «структуры» и «события» – одно из основных методологических противоречий науки о литературе.

Термин «габитус» П. Бурдьё позаимствовал у схоластов, которые таким образом переводили на латинский язык греческое слово «hexsis» («гексис»). Гексис у Аристотеля – это сумма телесных навыков: походка, жестикуляция, манеры и т.д. Габитус – это воплощаемое в поведении, речи, походке, вкусах человека прошлое его класса, семьи, среды. Определяемый прошлым, габитус формирует и будущее человека – агента социальной и культурной деятельности на основании «субъективной оценки объективных вероятностей», соизмерения желаемого и возможного, т.е.

того, на что можно рассчитывать. Бурдые сравнивал габитус с чувством игры у футболиста, который бросается на мяч, не принимая сознательного решения, но следуя некой объективной логике игры, реализуя установку, приобретенную в собственном опыте этой игры. Таким образом, габитус – это своеобразная система социальных установок, предрасположенностей, практических схем восприятия и оценки возможных действий в конкретной культурной практике. П. Бурдые определял габитус как «структурирующую структуру», иными словами, принцип или систему принципов, которые порождают и организуют практики и представления «социальных агентов». Однако габитус – это не внешняя сила, он инкорпорирован, т. е. усвоен как программа индивидуального поведения конкретного агента культурной деятельности.

Габитус отчасти близок понятию «склад» или «уклад»: помещичий уклад, семейный уклад. Габитус, как и уклад, формируется постепенно под влиянием постоянно воспроизводимых социальных условий, а сходные условия порождают сходные габитусы. Но уклад пассивнее, чем габитус: габитус не только формируется, но и формирует социальные практики, снабжая своих носителей способностью реагировать на внешние изменения, на новые условия.

Понятие «габитус» представляется достаточно плодотворным для построения различных моделей истории литературы (историй литератур), позволяя объяснить эстетический выбор того или иного художника, связать изменения поэтики и проблематики его произведений с набором тех диспозиций (предрасположенностей, установок), которые предполагает свойственный данному автору (читателю) габитус, определяемый образованием, семейным укладом, релевантной для него художественной средой.

Литература: Гронас, М. «Чистый взгляд» и чистая практика: Пьер Бурдые о культуре / М. Гронас // Новое литературное обозрение. – 2000. – №45. – С. 8-9.

Герменевтика

Это слово в словаре В.И. Даля трактуется как наука о толковании священных текстов. Герменевтика входила в набор схоластических дисциплин духовных академий. Этимологию слова «герменевтика» связывают с именем древнегреческого божества Гермеса, который передавал людям послания олимпийских богов, при этом Гермес должен был истолковывать и объяснять смысл посланий. Итак, корни герменевтики уходят в средневековую схоластику. Толкование, значение, смысл, традиция, интерпретация являются основными понятиями герменевтики вплоть до наших дней. Однако герменевтика – это скорее не наука, а принцип подхода к тексту. Современная герменевтика возникла в начале XIX века как уни-

версальная методология гуманитарных наук, «наук о духе». Герменевтика является основой традиционной филологии и в этом плане сегодня противостоит таким подходам, как структурализм и постструктурализм. Развитие герменевтики в XX веке во многом определяется идеями Х.Г. Гадамера и Э.Д. Хирша, созвучное отношение к интерпретации текста содержится и в работах М.М. Бахтина.

Уже в начале XIX века в герменевтике на первый план выходит проблема *понимания*, противостоящего естественнонаучному объяснению, рассудочному проникновению в сущность явлений, ибо понимание предполагает творческую активность познающего субъекта. Понимание истины, по Гадамеру, происходит путем освоения через погруженность в определенную культурно-историческую традицию. Если структурализм смотрит на текст как на нечто относительно замкнутое, а постструктурализм безбрежно расширяет понятие текста, то герменевтика соотносит физическое бытие, или знаковую систему, текста, культурно-исторические условия его возникновения и особую временную эстетическую позицию интерпретатора. Если постструктурализм постулирует «смерть автора», отдавая предпочтение «читателю без биографии», то герменевтика рассматривает авторское намерение как своеобразный центр, ядро, которое организует систему значений произведения, являющуюся в многочисленных интерпретациях.

Современная герменевтика вовсе не занимается поисками универсальной «отмычки» смысла, но исследует и выявляет *условия*, при которых происходит понимание. Временная дистанция, отделяющая интерпретатора от произведения, для герменевтического подхода не помеха, которую необходимо во что бы то ни стало ликвидировать, а весьма продуктивный фактор. Временной интервал служит своеобразным фильтром, который снимает частные интересы и ведет к подлинному пониманию. Смысловой потенциал текста всегда богаче намерения его создателя. М.М. Бахтин писал: «Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия культурных контекстах последующих эпох... Шекспир использовал и заключил в свои произведения огромные сокровища потенциальных смыслов, которые в его эпоху не могли быть раскрыты и осознаны в своей полноте... Автор – пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из этого плена». Таким образом, интерпретация в герменевтике есть выход на непрерывность культурной традиции. Интерпретатор, как и автор, связан со своим временем. Поэтому важен его *этический выбор*, стремление находиться на уровне самых высших социальных ценностей своего времени. Главное в герменевтической интерпретации – не только реконструкция литературного текста и выявление непрерывности культурной традиции, но и стремление в этом процессе расширить осведомленность читателя, глубже понять самого себя. В процессе понимания произведения фик-

сируется момент освобождения от предубеждений и предрассудков, расширяются представления о человеческом сознании.

Литература: Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – С. 9-15; 60-71; 256-265; Рикёр, П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикёр. – М.: Изд-во «Медиум», 1995. – С. 3-137.

Гипертекст

Современное употребление этого понятия восходит к информационным технологиям. Гипертекст – это представление информации как связанной сети гнезд, в которой читатели свободны прокладывать путь нелинейным образом, т. е. не только от начала к концу, но и, используя отсылки, от конца к началу, середине или любому другому месту. Гипертекст существовал задолго до появления этого термина. Древнейшим примером гипертекста можно считать так называемые «параллельные места» в Библии – указания на полях священного текста, отсылающие к аналогичным высказываниям из других книг памятника. Примером гипертекста являются различные словари и справочники.

Через понятие гипертекста описывается не столько практика письма, сколько практика чтения как перемещения по гнездам, через узлы повествования, в которых появляются ссылки. Искусство второй половины XX века стремится ликвидировать оппозицию «автор / читатель»: автор здесь часто выступает в роли своеобразного читателя и интерпретатора символического пространства и подвергает эту свою позицию рефлексии, т.е. расставляет в тексте знаки, указывающие на его работу с уже существующими элементами языка в широком смысле слова. Гипертекстуальное восприятие произведения в современной литературе конструируется самим автором, что можно рассматривать как воплощение тенденций культуры к децентрации, к признанию множественности и равноправности различных точек зрения на мир, в том числе и на мир литературного произведения. Самым очевидным проявлением гипертекста в литературе можно считать произведения, симулирующие словари и комментарии, вроде «Хазарского словаря» М. Павича или книги шведского писателя Петера Корнеля «Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи» (1987), представляющей собой комментарий к никогда не существовавшему тексту. Подобных произведений во второй половине XX века довольно много. Часто авторы сами пишут комментарии к собственным текстам, как А. Битов к «Пушкинскому дому», причем эти комментарии имеют тенденцию выделяться в самостоятельные произведения.

В качестве гипертекста может быть рассмотрено творчество какого-либо писателя, все в целом, как у Владимира Сорокина, или какая-то его

часть. В этом случае «отсылки» – это определенный набор значений, определенное употребление слов, выражений, которое у данного автора отличается от общеязыкового, представляет собой его собственный тезаурус, собственную концептосферу. У В. Сорокина к таким «отсылкам» относится слово «норма» (и его производные), связанное с тоталитарным дискурсом. В творчестве этого писателя, особенно в его раннем периоде, система подобных отсылок формирует некий авторский сюжет, который как бы накладывается на рассказываемую историю. Нечто подобное мы можем обнаружить и в творчестве других авторов, испытывающих влияние концептуализма и соцарта. Эти отсылки были собраны в весьма любопытной книге – «Словаре терминов московской концептуальной школы» (1999). Здесь мы найдем такие ключевые слова, благодаря которым творчество В. Сорокина, П. Пепперштейна, Д.А. Пригова, А. Монастырского, И. Кабакова и ряда других авторов можно рассматривать как гипертекст. Например, слово «гнилое» выражает концепт метафизической пустоты любых сакральных идеологий и их символов: «гнилое бридо» (В. Сорокин) – образ распадающейся материи; «гнилые буратино» (П. Пепперштейн) – население «миров и сфер непостоянства», «гнилые места золотого нимба» (А. Монастырский) – эстетическая критика наиболее сакральных мест любых идеологий и т.п.

Гипертекстуальность может проявляться и в вариативности сюжета произведения. Ярким примером здесь можно считать «Пушкинский дом» А. Битова, у которого три финала.

Нелинейный, гипертекстуальный подход возможен и к творчеству классических авторов. В сущности, литературовед, описывающий концептосферу писателя, каждый раз использует именно его.

Понятие «гипертекст» следует отличать от «интертекста» и «интертекстуальности», хотя они и близки, так как концептуализируют нелинейность чтения. Если гипертекст понимается как определенным образом замкнутая система, то интертекст предполагает постоянный выход за пределы данного символического пространства в другую систему / системы. Гипертекст – это скорее «самоцитирование», рефлексия своего мира, чем обращение к широкому культурному пространству. Гипертекстом могут быть названы фольклор и отчасти массовая культура, так как формульность является их базовым свойством. Каждый образ вызывает в памяти реципиента аналогичное «место» в других текстах. В применении к этим областям понятие «гипертекст» указывает на отсутствие в них креативного авторского начала, на их коллективный характер.

Французский исследователь Ж. Женетт определяет гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого. Здесь приставка «гипер» означает «поверх»: пародируемый текст рассматривается как материал художественной деятельности, причем материал «недостаточный», требующий *пере*-осмысления и *пере*-означивания. Однако в та-

ком смысле понятие «гипертекст» в гуманитарных исследованиях почти не употребляется.

Литература: Визель, М. Гипертексты по ту и эту сторону экрана / М. Визель // Иностранная литература. – 1999. – №10. – С. 173; Позняков, К. Гипертекстуальная природа текстов Владимира Сорокина: автореферат дисс. ... на соискание уч. степ. канд. филол. наук / К. Позняков. – Самара, 2003. – С. 1-24; Словарь терминов московской концептуальной школы. – М.: Ad Marginem, 1999. – 225 с.

Двойничество

Двойничество – в широком смысле – архетип культуры и структура художественного языка, в которой образ человека корректируется одним из исторических вариантов бинарной (дуальной) модели мира. Реализуется в повествовании, где являет себя не только на уровне фабулы-истории в виде определенной системы персонажей-двойников, но и на уровне сюжета и жанра

Двойничество представляет собой своеобразную «минимальную» модель социума – один / другой, фиксируя как сходство/различие, так и способ связи агентов пары. Архетип двойничества возникает в архаическом мифе. Его корни обнаруживаются как в так называемых «близнечных мифах», так и в древнем комплексе «демиург – трикстер». Двойничество весьма широко распространено в искусстве и литературе от архаики до наших дней. Внутри художественной структуры двойничества литература осваивает социальную действительность, сопрягая ее с универсальной оппозицией «жизнь / смерть». Практически все сюжеты, где фигурируют двойники, связаны с темой смерти, которая может выступать как основной мотив («Удивительная история Петера Шлемия» Шамиссо) или быть фоном, как в «Двенадцатой ночи» У. Шекспира, где предполагаемая смерть одного из близнецов является исходной точкой сюжета.

Типология двойничества насчитывает несколько его разновидностей, которые зависят прежде всего от того, как осуществляется связь двойников в паре. Типы двойничества различаются: 1) в плане происхождения (генезиса); 2) репрезентируемой модели социума; 3) соотношения персонажей-двойников друг с другом; 4) структурой сюжетного развертывания; 5) жанровыми моделями, в которых тот или иной тип двойничества преимущественно воплощается. Можно выделить 3 типа двойничества: 1) двойники-антагонисты; 2) карнавальные пары; 3) близнецы.

Тип двойников-антагонистов можно назвать самым распространенным. В литературе его расцвет связан с эпохой романтизма. В известном смысле именно структура антагонистов и воплощала принцип романтиче-

ского двоимирия. Яркий пример – «Житейские воззрения кота Мурра» Э.Т.А. Гофмана. «Обыватель» Мурр и творец Крейслер – это двойники, которые радикально разведены по разным мирам композицией повествования: автобиография Мурра множится на «макулатурных листах» рассказа о Крейслере, и, хотя герои фабульно не сталкиваются, их сюжеты и «тексты» вступают в отношения жесткой конфронтации. Впрочем, двойники-антагонисты гораздо чаще проявляют себя именно на фабульном уровне (новелла Гофмана «Двойник»). Контрастность социума и двоимирия, в широком смысле слова понимаемое как ценностный конфликт, являются характерными признаками антагонистического типа двойничества. В реалистической литературе двойники-антагонисты предстают как противопоставленные друг другу варианты социальных типов (Онегин и Ленский, Чацкий и Молчалин, Обломов и Штольц). В современной культуре антагонистическое двойничество чаще встречается в массовом искусстве. Как и во всех других типах двойничества, важным признаком является наличие у двойников общих корней. Двойники чаще всего предстают как братья (для антагонистического двойничества характерны отношения «законный сын / бастард» («Король Лир» У. Шекспира), соседи, господин и слуга и пр. В литературе нового времени антагонистический тип двойничества часто описывает борьбу темного и светлого начал внутри индивида, а две фигуры становятся приемом, заостряющим мировоззренческую направленность. Общие корни здесь осмысливаются как противоречивость человеческой души. Двойничество часто сопровождается мотивом зеркала, как в «Эликсире Сатаны» Гофмана. В «Двойнике» Ф.М. Достоевского Голядкин-старший и Голядкин-младший соотносятся как две стороны больной души героя. Внутренняя конфликтность модели антагонистического двойничества делает ее привлекательной для авантюрных жанров (готический роман, детектив) и для драматургии.

Тип карнавальной пары представляет собой неантагонистический вид двойничества. Он восходит к народной смеховой культуре (Пантагрюэль и Панург, принц Гарри и Фальстаф, Дон Кихот и Санчо Панса, Мефистофель и Фауст, Робинзон и Пятница). Этот тип двойничества репрезентирует не расколотый, а, напротив, единый, гармоничный и утопический социум (хотя в плутовском романе единство может выступать и в негативном смысле – единство в пороке – «Хромой бес» Гевары, «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Евг. Петрова). Здесь двойники принадлежат одному пространству и связаны отношениями патронажа. Однако карнавальная пара в своем единстве, как правило, противопоставит остальному миру, который изображается как расколотый. Поэтому «карнавальные пары» часто встречаются в литературе так называемых переломных эпох. Если антагонистический тип двойничества связан с идеей противоборства двойников (один из двойников часто реально или символически уничтожает другого), то кар-

навалынные пары – с идеей бессмертия. Персонажи никогда не умирают одновременно (патронируемый обычно переживает патрона).

Двойники-близнецы, несмотря на свой архаический генезис, актуализируются в литературе сравнительно поздно. В отличие от двух других типов двойничества, близнецная модель не репрезентирует расколотый на два мира социум (или сознание человека), каждый полюс которого закреплен за одним из агентов пары, выражает не утопическое единство мира (карнавальные пары), но трагическую судьбу социума, противостоящего некой внешней силе, которая изображается как безличная. Этот тип двойничества характерен для произведений с антиутопической направленностью. Близнецный тип двойничества имеет русский генезис и, по мнению А. Панченко, актуализировался на рубеже XVI-XVII веков. Он был вызван к жизни трагическими обстоятельствами русской истории времен Ивана Грозного, поделившего страну на опричнину и земщину, антагонизм которых был воспринят сознанием эпохи как чисто внешний, ибо и тот, и другой миры осмысливались как пространство зла и смерти. Первым литературным памятником близнецного двойничества стало сатирическое произведение XVII века «Повесть о Фоме и Ереме». Здесь два брата противопоставлены только внешне, на риторическом уровне. На содержательном – их антагонизм оказывается мнимым. Фома и Ерема предстают в тексте как абсолютно идентичные в плане противостояния злой судьбе, которая преследует их и в конце концов уничтожает. Стилизовое влияние «Повести о Фоме и Ереме» можно обнаружить у Гоголя («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). Таким образом, близнецное двойничество характеризуется идентичностью функций персонажей, их принадлежностью к одному миру, оно всегда связано с идеей социального, мировоззренческого, нравственного распада. Персонажи-близнецы предстают как модель общей судьбы в ее негативной оценке. Для агентов близнецной пары характерны: неприкаянность, бродяжничество (Рогожин и Мышкин (Ф. Достоевский «Идиот»), Герман и Феликс («Отчаяние» В. Набокова), бездетность или бесплодие (Иван Иванович и Иван Никифорович, братья Красовы из «Деревни» И. Бунина), мотив сиротства. В литературе XX века близнецное двойничество встречается не только в русской (А. Платонов «Происхождение мастера» и «Чевенгур», где Саша Дванов – на это указывает фамилия – является «близнецом» своего отца и полностью повторяет его судьбу; В. Набоков «Отчаяние», Ю. Олеся «Зависть», Вен. Ерофеев «Москва-Петушки»), но и в зарубежной литературе, осмысливающей трагический опыт истории XX века (Т. Стоппард «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»).

Литература: Агранович, С.З. Двойничество / С.З. Агранович, И.В. Саморукова. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2001. – 132 с.

Деконструкция

Метод чтения (анализа и интерпретации) текстов (художественных, философских, политических и пр.) в постструктурализме. Теоретиками деконструкции являются: французский психоаналитик Ж. Лакан, который в 1964 году и предложил этот термин, американский литературовед бельгийского происхождения Поль де Ман, но ведущая роль в разработке и обосновании метода деконструкции принадлежит французскому философу Жаку Деррида.

Постструктуралисты, как и их предшественники структуралисты, понимали текст как продукт культуры, однако наличие в тексте структуры, организации, устанавливающей жесткую связь означаемого с означающим, смыслом, было подвергнуто ими сомнению. Какой-то определенный, достаточный жесткий смысл приписывается тексту его интерпретаторами, склонными навязывать объекту интерпретации структуры рационалистического сознания, которое на деле есть лишь привычный для европейца способ мышления. Деконструкция, таким образом, работает как двойная критика: критика единой модели построения значения и смысла в интерпретируемом объекте (тексте) и критика самих моделей объяснения мира рационалистическим сознанием.

Деконструкция не должна пониматься как деструкция, разрушение целостности смысла, чисто негативная операция, хотя некоторые противники метода именно так и пытаются ее представить. Речь идет об операции выявления внутренней противоречивости текстовых структур и образования смысла в процессе чтения. Текст понимается как пространство означающих, которые отсылают к другим означающим, как внутри этого текста, так и в других текстах культурного континуума. Этот процесс в принципе бесконечен, так как «означаемого» – центра, удерживающего значение, – не существует, точнее, его существование представляет собой иллюзию (так называемая «референциальная иллюзия»). Деконструкция – это своеобразная «разборка» одной «конструкции» смысла с целью «сборки» из означающих новой конструкции, чтобы та, в свою очередь, была подвергнута аналогичной операции. Описывая операцию деконструкции, Ж. Деррида вводит особое понятие «différance», которое иногда переводят как «различАние» (грамматическая неправильность в переводе подчеркивает момент процессуальности) или как «различение / отсрочка». Слова «différance» во французском языке не существует, там есть слово «différence» («разница, различие»). «Différance» и «différence» произносятся одинаково, их различие видно только на письме, в пространстве означающих. Этот момент принципиально важен для Деррида, так как именно письмо он рассматривает как область свободы, в отличие от «голоса», который всегда прерывает свободную игру означающих во имя практических целей конкретной ситуации, в которой он звучит.

Метод деконструкции базируется на приоритете читательской позиции. Иначе говоря, для деконструкции совершенно несуществен традиционный школьный вопрос, что хотел сказать автор, или даже более филологически грамотный, вузовский – что он сказал своим произведением. Задача анализа заключается в выявлении ускользающих от самого автора смыслов, имплицитно (т.е. скрыто) присутствующих в языке, которым пользуется субъект высказывания. Деконструкции подвергаются ментальные и риторические структуры текста, многозначность которых автор контролировать не может. Деконструкция вовсе не является лишь инструментом анализа современных текстов. Напротив, чаще всего деконструктивистский анализ обращен к классике, т.е. к тому, что в культуре манифестирует устойчивые ценности, традиционный центр европейской культуры.

Деконструктивисты сами часто пишут в метафорической манере, их работы строятся как *де*-конструирующее «переписывание» критикуемых текстов, среди которых практически на равных фигурируют Соссюр, Гуссерль, Фрейд, Маркс, Пруст, Рильке, Руссо. Однако, несмотря на декларируемую антитеоретическую направленность (деконструктивисты отвергают теорию как системное мышление, навязывающее миру свои законы), провозглашение ее именно практикой чтения, деконструкция как метод анализа конкретных текстов не стала общепринятой, не приобрела характер методики. По сути дела, каждый деконструктивистский анализ уникален и не воспроизводим. Блестящие опыты риторической деконструкции Поля де Мана никто так и не повторил. Парадоксально, но деконструкция существует скорее как теоретический принцип, из которого не вытекает никаких методически повторяемых процедур. Иными словами, каждый, кто объявляет себя приверженцем деконструкции, анализирует текст на свой страх и риск. Поэтому методу деконструкции многие авторитетные ученые (в частности М.Л. Гаспаров) отказывают в научности.

В отечественной критике деконструкция трактуется с учетом специфических условий нашего культурного развития и часто рассматривается как способ десакрализации, профанирования авторитетных схем традиционного и тоталитарного сознания, в литературе – концептов и приемов соцреалистической или классической литературы. Иными словами, именно в российском контексте деконструкция превращается в *де*-струкцию, в развенчание-осмеяние. При этом деконструкция понимается не только и не столько как метод чтения, сколько как своеобразный художественный прием, суть которого в разрушении мифологического контекста когда-то сакральных образов и помещения этих образов в другой контекст, часто сниженный, профанный. Деконструкция как художественный прием обнаруживается, например, у Саши Соколова, обыгрывающего в своих текстах роман воспитания, деревенскую прозу, политический роман, Виктора Ерофеева, фрейдистски выворачивающего русскую классику, Владимира Сорокина.

Литература: Гурко, Е. Тексты деконструкции. Деррида Ж. Différance / Е. Гурко. – Томск: Водолей, 1999. – 160 с.; Деррида, Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида. – СПб.: Академический проект, 2000. – 432 с.; Курицын, В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – М.: ОГИ, 2001. – С. 24-30, 141-176.

Дискурс

Понятие, широко используемое сегодня в гуманитарных науках для характеристики социального механизма функционирования языка. Дискурсу посвящено гигантское количество литературы и зарубежной, и – со второй половины 1990-х годов – отечественной. В каждой области знания понимание дискурса имеет свою специфику, при этом даже внутри одной дисциплины у представителей различных научных школ и направлений есть свои «оттенки» (порой весьма принципиальные) в трактовке этого термина.

В классической риторике под дискурсом понимался логический порядок высказывания. Однако со второй половины XX века под влиянием структурной лингвистики, психоанализа Ж. Лакана и социальной теории высказывания М. Фуко это «первоначальное» значение претерпело существенную трансформацию. Естественно, что в рамках данного пособия из всех многочисленных оттенков понятия «дискурс» будут выделены именно те, которые помогают в описании современного художественного языка.

Самое общее определение дискурса можно сформулировать так: социальный механизм порождения речи. Любая человеческая деятельность, связанная с языком, осуществляется через своеобразные речевые произведения. Дискурс в этом смысле – это использование естественного языка для выражения определенной ментальности, своеобразный «язык в языке». Дискурсом называют принятый в данном социокультурном контексте способ конструирования знания о каком-нибудь предмете, т.е. набор идей, образов и практик, которые, собственно, и материализуют в языке представление о том или ином предмете, задавая правила его обсуждения. Если сказать совсем просто, дискурс задает правила говорения, которые превращают конкретное явление в семиотический факт, придают ему определенный культурный смысл. Дискурсами в этом случае выступают целые отрасли речевых продуктов, различающиеся по дисциплинам (научный, политический, марксистский, психоаналитический дискурсы), исторически (просветительский, перестроечный дискурсы) и, конечно, идеологически (тоталитарный, либеральный дискурсы). Последнее различение, с точки зрения одного из основателей современной теории дискурса М. Фуко, является определяющим, хотя зачастую и скрытым, «утаиваемым» дискурс-

сом. Его анализ дискурса и в «Археологии знания», и в многотомной «Истории сексуальности» как раз и заключался в выявлении и критике идеологических и властных установок дискурсов, вскрытии мнимости их «объективистской» природы. Наиболее последовательно приведенное выше определение дискурса используется сегодня в социологии, в частности в гендерных исследованиях с целью критики идеологии неравенства, скрытой в различных способах публичного говорения о проблемах пола.

Для литературоведения социологическое понимание дискурса имеет весьма существенное значение, так как язык в его социальном функционировании, дискурсы, становится материалом художественной деятельности. Дело в том, и на это указывал еще М. Бахтин в своей классической работе «Проблема речевых жанров», что мы усваиваем язык не из грамматик и словарей, а в том виде, в каком он существует в реальной социокультурной коммуникации, представленной различными «речевыми жанрами», первичными (устными, функционирующими в повседневном общении) и вторичными (письменными). В этом виде «слово» в литературе всегда отсылает к какой-либо культурной среде с ее идейными установками. Иначе говоря, слово в литературе несет в себе отпечаток прежних смыслов, которые «прилепились» к нему в исходных речевых жанрах, дискурсивных практиках. Употребляемое М. Бахтиным понятие «социолект» (в значении «язык определенного социального слоя, социальной группы») весьма близко понятию «дискурс», разработанному М. Фуко.

Литературный жанр, если под ним понимать некую систему правил конструирования образа мира в произведении, тоже может быть назван дискурсом. При этом стоит учитывать, что в литературе нового времени категория жанра вычленяется только на абстрактном уровне. Это означает, что конкретное произведение в определенных элементах своей организации манифестирует определенный жанр (например, пушкинская «Элегия» 1830 года или элегии И. Бродского), однако смысл произведения не может определяться только правилами жанра. Не случайно так широко употребляется в литературоведении понятие «неканонических» жанров, восходящее к М. Бахтину и подчеркивающее ненормативный (а значит – недискурсивный) характер литературных форм нового времени.

Однако в литературоведении, в частности, в такой его области, как нарратология (теория повествования), используется и иное значение слова «дискурс». Оно близко понятию «сюжет», как его трактовали формалисты, противопоставляя сюжет фабуле – событийной канве произведения. В повествовательном тексте выделяются три уровня: 1) предмет повествования, или *история* (у формалистов это примерно соответствует фабуле); 2) повествование в собственном смысле слова, уровень рассказа, или *дискурс* (у формалистов – сюжет); 3) уровень *наррации*, т. е. повествовательный акт в целом, имеющий место в реальной или вымышленной ситуации. Другими словами, под дискурсом здесь понимается «текстовое бытие истории», по-

вествовательный текст, в котором история означает на уровне самого повествования, где определяющими становятся такие категории, как тип нарратора (повествователя), залог, фокализация и пр. В этом смысле заглавие ставшей уже классической работы французского нарратолога Ж. Женетта «Повествовательный дискурс» является в некотором роде тавтологичным, так как дискурс – это, собственно, и есть повествовательный текст в его особой организации. Это подчеркивал еще Р. Барт, который принципиально называет повествовательный художественный текст дискурсом, проводя аналогию между его организованностью и грамматической структурой предложения. В современной прозе смысл генерируется именно на уровне дискурса: здесь «история» не просто означает, но и в известном смысле порождается. В качестве примера можно привести роман М. Кудзее «Мистер Фо», где история Даниэля Дефо, создателя «Робинзона Крузо», преподносится как записки чудом спасенной пленницы, которая вместе с Пятницей разыскивает знаменитого сочинителя, т. е. представлена как рассказ персонажа о собственном авторе.

Наконец, в современном отечественном литературоведении получила распространение «теория эстетического дискурса» профессора РГГУ В.И. Тюпы. Ученый рассматривает дискурс, опираясь на работы Т. ван Дейка, как коммуникативное событие возникновения информации в ситуации субъекта, объекта и адресата. Дискурс, в его понимании, – это коммуникативная стратегия текста (явления языка), в которой выделяются три функции: креативная (соотносительность с внетекстовой реальностью субъекта-творца), референтная (соотносительность с внетекстовой реальностью объектного содержания высказывания) и рецептивная (соотносительность с внетекстовой реальностью адресата-реципиента). Среди различных типов дискурса выделяется «эстетический дискурс». Его отличительное свойство заключается в том, что содержанием сообщения в таком дискурсе служит личность. Сообщение в эстетическом дискурсе приобретает характер автокоммуникации, актуализации личностью своей целостности, которая достигается тем, что этот дискурс предлагает не новую ментальность (героическую, трагическую, идиллическую и пр.), а «новый язык для ее актуализации». Выделяются и некоторые признаки этого «нового языка»: особая фоника, для которой характерна факультативность вокализации; мотив как единица художественной семантики; чистая и абсолютная предикативность, – т.е. качества, уподобляющие «эстетический дискурс» языку «внутренней речи». К сожалению, практическое применение «теории эстетического дискурса» В.И. Тюпы, так сказать, методика анализа конкретных текстов в свете положений о коммуникативном событии, пока не обладает достаточной строгостью в своей реализации.

Выбор того или иного смысла понятия «дискурс» зависит от тех задач, которые ставит перед собой исследователь литературы.

Литература: Саморукова, И.В. Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение: типология и структура эстетической деятельности / И.В. Саморукова. – Самара: Издательство «Самарский университет», 2002. – С. 62-71; Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. – С. 25-27; Женетт, Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт // Женетт, Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т.2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 62-69.; Тюпа, В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – С. 20-22.

Идентичность

В общем смысле (от лат. «*identificare*» – «отождествлять») – соотнесенность *чего-либо* с самим собой в связности непрерывности и изменчивости; идентичность устанавливается наблюдателем, рассказывающим о себе, а также другими, рассказывающими *о чем-либо* или воспринимающими его рассказ о себе. В современном гуманитарном знании (психологии, психоанализе, социологии, антропологии) понятие идентичности используется очень часто. В последнее время его применяют и в литературоведении для характеристики автора и героя художественного произведения.

Традиционное для европейской культуры понимание идентичности связано с центрацией ее проблематики на личности в ее противопоставлении обстоятельствам собственной жизни, с идеей выбора собственной истории жизни, ответственности этого выбора, делания себя тем, что ты есть. В экзистенциализме идентичность связывается с проблемой аутентичности, т. е. подлинности человеческого бытия, обнажаемой в так называемых пограничных ситуациях. В этом плане в истории литературы, по мнению некоторых исследователей, важнейшее значение имела «Исповедь» Руссо, в которой актам самопонимания придается публичный характер. Так формируется дискурс идентичности как саморепрезентации «я» в его развитии и проблематичности.

В современном гуманитарном знании идентичность трактуется как: 1) формирующаяся в интерсубъективном, диалоговом пространстве (здесь большое значение имели работы М. Бахтина, его идеи о том, что подлинное «я» всегда обнаруживается в точках несовпадения человека с самим собой, в его идентификациях с Другим); 2) как опосредованная знаково-символическими средствами, языком в широком смысле слова. Последнее означает, что идентичность как автора (и абстрактного, и внутритекстового, выраженного повествователем или рассказчиком), так и героя конст-

руируется в литературном произведении ресурсами самого повествования (как фабулы, так и сюжета, рассказа). На это обращала внимание Л.Я. Гинзбург в книге «О психологической прозе», где проблема идентичности (хотя исследовательница и не использует это слово) рассказывающего о себе и своем времени субъекта (анализируются «Былое и думы» А.И. Герцена) рассматривается через призму актуализируемых писателем символических порядков – от древнейших до современных ему. Еще раньше по отношению к литературному произведению проблемы идентичности в таком ракурсе касался Б. Эйхенбаум – автор книги «Молодой Толстой» (1922). В последнее время идея нарративного характера идентичности (*пост-идентичности*) разрабатывается П. Рикёром. Идентичность рассматривается им как процесс непрерывного простраивания «я» в повествовании о жизни, которое придает цельность разрозненному и в то же время пытается схватить ускользающую уникальность. Таким образом происходит борьба между групповой и индивидуальной идентичностью. Повествование подлежит чтению, которое постоянно исправляет предшествующую подлинную историю. Простраивание идентичности предстает в итоге как процесс чтения-письма. Моделями идентичности в литературе XVIII-XIX веков служили жанры: плутовской роман, семейная хроника, социально-психологический роман конструировали свои модели идентичности автора и героя. Работа художника над жанром произведения была во многом связана с поисками идентичности. Отсюда различные диффузные образования, маркируемые авторскими жанровыми обозначениями: роман в стихах «Евгений Онегин», поэма «Мертвые души» и пр.

В XX веке, особенно во второй его половине (в постмодернизме), в культуре наблюдается так называемый кризис идентичности, заключающийся в разрушении самих условий возможности целостного восприятия субъектом себя как аутотожественной личности. Наблюдается своеобразное перемешивание в конкретных культурных контекстах национальных и идеологических традиций («по радио слушают реггей, в кино смотрят вестерн, на ланч идут в «Макдоналдс», на обед в ресторан с национальной кухней, употребляют парижские духи в Токио и одеваются в стиле ретро в Гонконге» (Ж.-Ф. Лиотар)). Это состояние современной культуры художественный язык осваивает при помощи техники коллажа, которая превращается в универсальный принцип. Современный человек оказывается не способным зафиксировать свою позицию по отношению к культурному плюрализму и, как следствие этого, зафиксировать самотождественность своего сознания и себя как личности. Если для классики индивидуальная судьба представляла собой «сюжет для небольшого рассказа» (А.П. Чехов), то для современной культуры это поле варьирования релятивных версий нарративной биографии. В искусстве это проявляется во фрагментации повествования о человеческой жизни, в многообразии ее версий и вариантов, представленных в произведении, во множественности

финалов, как в романе А. Битова «Пушкинский дом». При этом ни одна из повествовательных версий не является ведущей, оценочные аспекты биографии не подкрепляются онтологически, предстают как произвольные и относительные. Само понятие «характер» как обозначение некоей психологической, социальной и культурной целостности личности для искусства становится неактуальным и сохраняется только в массовой культуре – формульной литературе и жанровом кинематографе, где присутствуют типовые, стереотипные персонажи, выражающие групповые идентичности (таковы герои боевиков, персонажи женских романов и пр.).

Литература: Рикёр, П. Время и рассказ. Т.2. Конфигурация в вымышленном рассказе / П. Рикёр. – СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 15-37; Дубин, Б. Интеллектуальные группы и символические формы / Б. Дубин. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 352 с.

Инновация (в искусстве, литературе)

Вопрос о том, как в искусстве возникает новое, как оно соотносится с традицией и как новое само становится ценным (валоризуется), а потому достойным помещения в культурный архив, является одним из самых сложных в эстетике, искусствознании, литературоведении. При этом инновация понимается не как некое абсолютное качество, но как функция художественной коммуникации. Другими словами, инновация – это своеобразная равнодействующая: 1) авторской стратегии; 2) читательской рецензии и 3) институциональной (посредством общественных институтов, т.е. критики, литературоведения, академии и пр.) классификации произведения.

В традиционном обществе искусство ориентируется на готовые образцы, и здесь ценится не новое, но виртуозность воспроизведения традиции. Однако для европейского искусства (во всяком случае, для европейского искусства нового времени) инновация является основным принципом функционирования. В культурный архив попадает только то, что в свое время оценивалось как новое. Произведение искусства, сделанное полностью по культурным образцам, не представляет, не репрезентирует традиции, поскольку отвергается как эпигонское. Сама традиция требует от искусства оригинальности, инновационности.

Как же осуществляется инновация в искусстве? Любой культурный жест осуществляется уже на фоне существующих культурных ценностей. Этот жест может быть сделан по образцу уже признанных, но может быть также и негативным, контрастным, инновационным. В этом случае новое сознательно дистанцируется от старого, сознательно делается иначе, нежели старое. Сам по себе разрыв с традицией также не нов и имеет свои образцы в культурной традиции. Любое новое возникает, таким образом, как

комбинация сложных и сознательных стратегий, которые имеют свои культурные прецеденты. Чтобы ввести в культуру что-то новое, нужно обратиться в тому, что в данный момент не входит в культурный канон. Внекультурное – банальное, незаметное, отталкивающее, странное, экзотичное, неценное (профанное), примитивное, вульгарное, случайное и т.д. – становится материалом инновации. Она состоит в том, что определенные элементы внешней реальности, ранее неценные, используются в контексте ценной культурной традиции, а другие элементы, ранее считавшиеся ценными, напротив, отвергаются и тем самым лишаются ценности (профанируются). Иными словами, самой общей формой инновации является «переоценка ценностей» (формула, впервые предложенная Ф. Ницше).

Говорить об инновации можно только на фоне традиции, внутри которой тоже работает механизм переоценки ценностей. В каждом произведении искусства можно выделить валоризованный (освященный традицией) и профанный слои, которые находятся в сложных отношениях между собой, даже иногда меняются местами, если меняется перспектива, в которой данное произведение искусства рассматривается. Но между этими слоями всегда присутствует некая граница. Произведение искусства не может просто репрезентировать профанную среду, поскольку ставит профанные вещи в определенное отношение к художественной традиции. Хрестоматийный пример: поэма А. Блока «Двенадцать», где профанный язык революционной улицы соотносится с уже валоризованным сюжетом символистской теургии. Инновационное произведение искусства всегда выступает как посредник между валоризованной культурной памятью и профанной средой.

В современной культуре принцип инновации не предполагает канонизации самой инновационной стратегии, напротив, на своих подражателей современный художник смотрит как на тех, кто его стратегию профанирует, тиражирует, делает массовой, а потому неценной. Это происходит сегодня со многими приемами соцарта, в частности с использованием в тексте различных лозунгов, идеологических клише и т.д. в качестве обесцененных символов чужого сознания, которые стали основой так называемого «стёба» – языка желтой прессы и массовой публицистики. Современные инновационные произведения тщательно учитывают границу между профанным и культурно ценным. Обычно то, что уже неценно в культуре, берется сплошной цитатой, но то, что продолжает ощущаться как ценность, предварительно деконструируется в рамках самого произведения, чтобы впоследствии быть валоризованным заново. В качестве примера можно привести работу В. Пелевина с идеологическими клише нашего времени в романе «Священная книга оборотня». Здесь полуофициальная метафора «оборотни в погонах» (о коррумпированных «силовиках») становится основой сюжета, вписывающего коллизии современной российской политической, экономической и культурной жизни во вневременной конфликт добра и зла.

Интертекстуальность

Одно из базовых понятий, описывающее художественный язык XX века. Это понятие осмысливает взаимодействие текста с культурной средой, когда элементы этой среды (другие тексты, коды) «усваиваются» текстом, вводятся в его художественную ткань. В более узком смысле интертекстуальность можно рассматривать как принцип постмодернистской текстологии.

Корни понятия «интертекстуальность» восходят к идее диалогизма и полифонического романа М.М. Бахтина. В 1924 году ученый писал, что художник в процессе творчества находится в постоянном диалоге с предшествующей и современной литературой. Эту идею подхватила переводчик и интерпретатор М.М. Бахтина, теоретик французского постструктурализма Ю. Кристева, которая в 1967 году присутствующий в художественном тексте диалог с предшествующими и параллельными ему во времени текстами и жанрами и назвала интертекстуальностью. В дальнейшем идея интертекстуальности была развита Р. Бартом, полагавшим, что основу текста составляет его выход в другие тексты, другие коды, что текст как в процессе письма, так и в процессе чтения есть воплощение множества других текстов, бесконечных кодов, утративших следы своего происхождения. Весьма популярной является метафорическое сравнение Р. Бартом текста с тканью, сотканной из старых цитат. При этом смысл текста возникает как результат пересечения «присутствующих» в нем кодов. Идея интертекстуальности обосновывает такие понятия, как «палимпсест» (Ж. Женетт) – текст интерпретируется как написанный «поверх» других текстов, неизбежно «проступающих» сквозь его семантику; «интертекстуальный диалог» (У. Эко), когда в данном тексте эхом отзываются предшествующие тексты (это понятие, в свою очередь, породило метафору «эхокамеры» Р. Барта, артикулирующую «стереофонические» отзвуки в тексте других текстов); «паралитература» (Ф. Джеймисон), под которой понимается тот феномен взаимодействия с другими текстами, когда материал не цитируется в привычном смысле слова, а вводится в саму «субстанцию текста»; и, наконец, «цитатное мышление» как принцип существования современного художника в культуре.

Интертекстуальность, как мы видим, понятие довольно широкое, одна ко не безбрежное. Границы этого понятия определяются двумя моментами.

Во-первых, интертекстуальность предполагает «цитирование без вычек». Как уже было замечено, фрагменты других текстов, а если быть более строгим, то не столько конкретных текстов, сколько знаковых сис-

тем, семиотических полей, культурных кодов, отрываются от своей родной (автохтонной) среды и вводятся в самую субстанцию текста, интериоризируются. Другими словами, цитируемое становится ничьим, элементом культурного языка. Этим интертекстуальность отличается от так называемой «центонности» – явления, встречавшегося еще в античной культуре. Центон (от лат. «cento» – «лоскутное одеяло») – это текст, построенный из мозаики точных цитат (т. е. цитат в кавычках (как бы в кавычках)). В созидании смысла участвует денотативная семантика цитаты (ее предметное значение), коннотативная семантика, т. е. дополнительное значение, связанное с культурным контекстом используемой цитаты, как бы уходит в тень. Центон, таким образом, представляет собой разновидность ученой поэзии. Нечто, подобное центону, встречается и в современной литературе, связанной с постмодернизмом. Таково, например, раннее творчество Тимура Кибирова: «Лотман, Лотман, Лосев, Лосев, / де Соссюр и Леви-Строс!» / Вы хлебнули б, мудочесы, / *полной гибели всерьез!*». Однако точные цитаты (подобно выделенной строчке из Б. Пастернака) у Т. Кибирова никогда не составляют ткань всего текста, а встречаются эпизодически. К тому же отсылка к некому коду (коннотативное значение) в творчестве поэта практически всегда не просто сохраняется, а играет очень существенную роль в образовании смысла. В процитированном «Послании Л. Рубинштейну» цитата из Б. Пастернака контрастирует с ученым щебетанием студентов и преподавателей литинститута, для которых поэзия – это некое ремесло, технология (отсюда и имена ученых). Истинные поэты, по мнению Кибирова, не могут обучаться мастерству, тем более в официальных институтах. Их опыт всегда маргинален и драматичен – отсюда просторечный («жизненный») контекст цитаты из Б. Пастернака.

Французский ученый Ж. Женетт предложил классификацию интертекстуальных взаимодействий и выделил: 1) собственно интертекстуальность как соприсутствие в одном тексте двух и более различных текстов (цитата, плагиат, аллюзия); 2) паратекстуальность как отношение текста к своей части – заглавию, эпиграфу, вставной новелле; 3) метатекстуальность как соотношение текста со своими предтекстами; 4) гипертекстуальность как соотношение текста с профанируемыми текстами (пародия, стилизация); 5) архитектекстуальность, под которой понимаются жанровые связи текстов.

Во-вторых, интертекстуальность вовсе не является понятием, описывающим генезис текста в плане его источников (исследованием этого филология занималась всегда). Это понятие базируется на роли *читателя*, а не авторской активности и отсылает к процессу образования смысла, ассоциативного по своей природе. Процесс такого смыслообразования описан в статье Р. Барта «Текстовый анализ одной новеллы Э. По». В круг интертекстуальных ассоциаций включаются не только предшествующие и современные данному тексту коды, значимые для него генетически и исторически, но

и коды, ценность которых могла быть девальвирована и даже почти утрачена, а также те тексты и коды, которые возникли после создания того или иного текста. Иными словами, текст может быть интерпретирован не только на фоне предшествующих, но и последующих текстов, в зависимости от позиции читателя. Здесь важно то, что интертекстуальность как практика интерпретации представляет собой не результат как выявление конечного числа культурных кодов, а бесконечный, незавершенный и незавершимый процесс смыслообразования, жизни текста в культуре. Здесь на первое место становится вопрос «читательской компетенции», способности читателя увидеть многообразие текстов и кодов в данном тексте. Эта компетенция для бесконечного процесса смыслообразования в интертекстуальном диалоге представляет собой некий горизонт рецепции и интерпретации. Поэтому исследователи вводят для описания позиции интертекстуального чтения такие термины, как «интертекстуальная энциклопедия», «образцовый читатель» (У. Эко), «аристократический читатель», «читатель без биографии» (Р. Барт), «архичитатель» (М. Риффатер), «воображаемый читатель», «идеальный читатель». Ясно, что исследование такого читателя представляет собой бесконечный, незавершимый, неverifiedируемый (т. е. не поддающийся проверке на достоверность), хотя и очень увлекательный процесс. Поэтому в последние годы интертекстуальное взаимодействие, считывание и актуализация различных кодов в произведении начинает базироваться на строгости социологических подходов.

В современном искусстве интертекстуальность является сознательной установкой художника; идет стирание границ между творческим актом и рефлексией на него, между письмом и чтением. Так, многие произведения строятся как процесс чтения уже созданных ранее, как обыгрывание чужих образов, сюжетов и т.д. Иначе говоря, современный художник живет во второй реальности, в тексте культуры, в пространстве означающего, а не означаемого. Расширенное оперирование понятием интертекстуальность, подход к каждому тексту как к «новой ткани, сотканной из старых цитат», обрывков культурных кодов, риторических структур, фрагментов социальных идиом таит в себе определенную опасность. Размывается само понятие художественного текста как уникальной единицы. Однако опасность эта представляется чисто теоретической. В художественной практике интертекстуальность активизируется только благодаря автору. Даже если художник говорит «чужим языком», лишь его воля инициирует диалог между текстами. В реальной художественной практике интертекстуальности всегда сопутствует дистанция, зачастую ироническая. Не случайно и саму теорию интертекста сопровождает понятие игры, являющееся синонимом творческой свободы.

Литература: Барт, Р. Смерть автора. От произведения к тексту. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. Удоволь-

стве от текста / Р. Барт // Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 384-391, 413-518; Ямпольский, Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / Б. Ямпольский. – М.: РИК «Культура», 1993. – С. 32-40; 53-90.

Китч, или кич

Расхожее значение: безвкусица, вульгарная подделка, дешевка. Само слово, а следовательно, и попытка определения этого явления культуры, появилось в начале XX века в связи с формированием рынка массовой художественной продукции. Об этом свидетельствует этимология слова «китч». По одной версии, оно ведет свое происхождение от немецкого музыкального жаргона начала века: «Kitsch» значит «халтура». Другое объяснение возводит «китч» к глаголу «verkitschen» – удешевлять. И, наконец, третья версия связывает его с английским выражением «for the kitchen», что означает «для кухни», при этом имеются в виду вещи плохого вкуса, не достойные лучшего применения.

Культурологов Запада явление китча интересует уже довольно давно, а в последнее время интересные работы, посвященные этой проблематике (эстрадной песне, живописи, литературе), появились и у нас.

Зарождение китча как явления культуры связано с изменением многовекового баланса между авторским и коллективным (фольклорным) искусством. В тот период, когда последнее являлось продуктивным, опирающимся на коллективное мировосприятие, авторское искусство, создающее индивидуально-личностную картину мира, было абсолютно противопоставлено фольклору, хотя бы в силу малодоступности его носителям. Дело в том, что коллективное сознание по своей природе прецедентно, ориентировано на уходящие своими корнями в глубокую древность модели объяснения мира, условно говоря, стереотипы. Эстетический эффект коллективного искусства во многом определяется его «привычностью», традиционностью, верностью старым испытанным приемам. Установка авторского творчества – нарушение привычного, новация (во всяком случае, в искусстве нового времени). Фольклор как искусство традиционной общности постепенно умирает (перестает быть продуктивным). Личностное сознание становится массовым, и к середине XIX века искусство уже осмысливает феномен массовидной тиражированной личности. В «Двойнике» Ф.М. Достоевского мелкого чиновника Голядкина преследуют тысячи таких же Голядкиных. В культуре возникает довольно парадоксальная ситуация: масса, умеющая мыслить только стереотипами, начинает усваивать темы личности. Это и становится почвой китча.

Социальными предпосылками китча являются быстрый рост городского населения (за счет переселения крестьян в города) и распространение грамотности. Новый потребитель культурной продукции требует произведений, которые бы адаптировали проблематику «высокой культуры» к его вкусам и возможностям.

Эстетически китч – это торжество стереотипов и клише, которые, однако, выдают себя за оригинальность, несущую сильный эмоциональный заряд. Китч буквально гоняется за патетикой. Может быть, поэтому он так любит эксплуатировать романтические эффекты. Китч часто ориентируется на академическое искусство (нагляднее всего это проявляется в живописи и скульптуре), на освященные традицией образцы прошлого, которые благодаря современным способам «технической воспроизводимости» (В. Беньямин) стали доступны всем. Это искусство «представления» банальных тем проверенными и непроблематичными средствами. Излюбленные «кирпичики», из которых китч лепит свою вселенную, – это мелодрама, которая «одомашнивает» темы высокого искусства, аллегория, банальные символы. В современной культуре разновидностью китча становится так называемый «гламур» (англ. «glamour» – «очарование») – эстетика (и в значительной мере идеология) среднего класса, родившаяся на страницах глянцевого таблоида и создающая комфортную и конформную вселенную успешного потребителя статусных продуктов, среди которых важное место занимает и искусство, обслуживающее досуг. Китч в основе своей серьезен, гламур допускает юмор как средство смягчения противоречий потребительской вселенной и поддержания легкой и приятной атмосферы коммуникации со своим зрителем / читателем. На рубеже 2000-х годов рождается жанр «гламурного романа» («Дневник Бриджит Джонс» и его многочисленные подражания).

Китч весьма наглядно репрезентирует актуальную мифологию социума. Он откровенно и напористо ее тиражирует, приспособлявая к повседневным нуждам человека массового общества.

Искусством XX века китч осознается и используется в качестве одного из «языков» современной культуры. При этом иногда, например, в русской культуре XX века, игра с китчем имеет оттенок некой фатальности и даже трагизма. Любая серьезная и трогательная тема, любой яркий прием рано или поздно будет усвоен китчем, а с другой стороны, рядовой массовидный человек, вполне имеющий право на свой голос в искусстве, даже самые сокровенные свои чувства может выразить лишь на языке китча. Перефразируя Ф.И. Тютчева: «Мысль изреченная есть пошлость». Одними из зачинателей этой традиции стилистического диалога с китчем можно считать М. Зощенко и Н. Олейникова. Они превращают китч в предмет художественной рефлексии.

Китч любит обытовлять высокие идеологемы. Фигуру вождя и тирана он может представить как нежного мужа или сентиментального чадолюбив-

вого старика, как на известной фотографии, где запечатлен Сталин с девочкой на руках. Такой китч в изобилии присутствовал в советском искусстве 30-50-х годов (не в этом ли секрет массовой ностальгии по нему в наше время?). Неофициальное искусство 1970-1980-х годов активно работало с советским вариантом китча. В качестве литературного примера можно назвать повесть В. Аксенова «Затоваренная бочкотара» (1969), ознаменовавшую новый этап в развитии отечественной литературы (так называемая «другая проза»). Здесь советские мифы в полном смысле слова становятся домашними, даже интимными, они превращают путешествие персонажей в пустых бочках из-под масла в романтическое странствие взаимного согласия и любви. Из стилистических обыгрываний китча 1990-х годов, с его компотом из церквей, народности и американской мечты, можно назвать талантливую книгу Б. Кенджеева «Иван Безуглов», красноречиво обозначенную автором как мещанский роман, или роман Л. Костюкова «Великая страна», в которой иронически воспроизводятся стереотипные представления об Америке и России.

Иногда стилевое обыгрывание китча именуют словом «кэмп» (англ. «camp»), чтобы в очередной раз отличить настоящее искусство от эрзаца.

Литература: Гринберг, К. Авангард и китч / К. Гринберг // Художественный журнал. – № 60. – М., 2005. – С. 49-58.

Литературность

Понятие, введенное Р.О. Якобсоном в начале 1920-х годов. Литературностью ученый назвал такое качество текста, благодаря которому он признается принадлежащим литературе. Введение понятия литературности было связано с попыткой описать круг объектов, которые составляют предмет формирующейся в то время теории литературы как науки, стремлением к точности и проверяемости ее результатов. Другая мотивация введения этого термина заключалась, с одной стороны, в стремлении обосновать автономность литературного высказывания, его специфику по сравнению с другими сферами бытования языка, а с другой стороны – вывести предмет литературоведческой науки из системы оценочных, идеологических, вкусовых критериев, тем более что в XX веке в культуре увеличивается сектор так называемой массовой словесности, а также текстов, в которых их стилистические качества дополняются бывшей или до сих пор присутствующей в них политической, религиозной, философской и пр. направленностью. В настоящее время понятие литературности тоже востребовано, и, возможно, еще в большей степени, чем в начале XX века, по тем же самым причинам.

Попытки выделить виды литературности привели к тому, что единый, общий, постоянный ее критерий установить оказалось невозможным. Фран-

пузский постструктуралист Ж. Женетт, развивая яacobсоновское понятие литературности, предложил разграничивать два ее вида. Первый вид – литературность, содержащаяся в самом тексте. Она была названа *конститутивной*, или литературностью «по сущности». Здесь критериями могут быть вымышленность текста (роман, новелла) и / или его организация по тем или иным формальным канонам (стихотворная речь, например). В этом плане все современные массовые романы, так же как и произведения серьезных авторов, будут обладать литературностью. Другой вид литературности – *кондициональная*, или литературность «по обстоятельствам». Эта литературность изначально не содержится в самом тексте, а образуется вследствие проходящих исторических факторов. Таковы, например, речи Цицерона, которые изначально имели политическую направленность, но со временем персонажи этих речей перестали восприниматься как исторические деятели и превратились в неких участников риторического состязания, а сам текст стал образцом изящной и убедительной речи. Кондициональная литературность была предложена Ж. Женеттом в развитие идей Н. Гудмена, который, рассуждая о сущности искусства, предложил заменить традиционный вопрос «What is art?» («Что такое искусство?») вопросом «When is art?» («Когда имеет место искусство?»). Введение понятия «литературность по обстоятельствам» подчеркивает подвижность системы литературы, постоянное изменение в ней соотношения центра и периферии. Ни один вид литературности в своей «чистоте» не может быть признан необходимым и достаточным условием для отнесения того или иного текста к литературе. Если текст стихотворный (рекламный слоган), то это не значит, что он безусловно относится к художественной литературе. На это указывал еще Ю. Тынянов, говоря о том, что иногда приемы используются лишь как знак прикрепления к литературе, а текст в целом выполняет совершенно иную функцию. И все же стихотворную речь можно признать признаком некоего литературного качества текста. Что касается литературного вымысла, то в определении его специфики может помочь аналитическая философия. Литературный вымысел не может быть верифицирован сопоставлением с реальной действительностью. Другими словами, литературное вымышленное высказывание не является ни истинным, ни ложным. Если мы скажем «На улице идет дождь», то истинность этого высказывания можно проверить опытно. Но высказывание «Все смешалось в доме Облонских» не поддается такой проверке, ибо творит другую реальность.

Сам Р.О. Яacobсон предложил более строгое определение литературности, поставив ее в зависимость от функции высказывания. Литературность он связал с его так называемой «поэтической функцией». Высказывание может иметь шесть функций: 1) экспрессивную, связанную с его адресантом, который стремится выразить свои чувства; 2) конативную (побудительную), связанную уже с адресатом (например, форма повелительного наклонения); 3) фатическую, выражающуюся в установлении контак-

та («Вы меня слышите?»); 4) металингвистическую – функцию проверки, обогащения кода, которым пользуются собеседники для сокращения непонимания (есть целые жанры, где преобладает такая функция – словари, справочники, учебники языка); 5) референтивную, которая считается самой распространенной и отсылает к реальности, формируя представление о внешней действительности; и, наконец, 6) поэтическую. Поэтическая функция ориентирована на саму форму сообщения, на текст, замкнутый в себе. Эта функция и придает тексту качество литературности. Позднее Р.О. Якобсон пытался конкретизировать, в чем именно выражается направленность сообщения на само себя, т. е. его поэтическая функция. Здесь так называемая «ось селекции», т. е. выбор говорящим одной из относительно эквивалентных возможностей языкового выражения (парадигма), проецируется на так называемую «ось комбинации», т. е. на сочетаемость выбранных возможностей друг с другом (синтагму). Например, в стихе все рифмующиеся слова образуют парадигму. Когда они следуют в высказывании одно за другим, то в обычной речи это может выглядеть комично, так как она не нацелена на поэтическую функцию, когда же высказывание ориентировано на само себя, то возникает эффект художественности. Ю.М. Лотман, говоря о литературном, художественном тексте, подчеркивал, что его код всегда включает в себя «историю кода», т. е. контекстуальные значения элементов текста.

В «поэтической функции» Р.О. Якобсона содержится стремление привнести в критерий литературности момент качественности, обозначаемый словом «художественность». В современной теории литературы «художественность» воспринимается как качественное свойство литературности, на основании чего массовой словесности в художественности, как правило, отказывается. Художественность в литературоведении и в критике часто связывается с авторским началом, с рефлексивными стратегиями по отношению к языковому материалу, с так называемым «остранением».

Литература: Зенкин, С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы / С.Н. Зенкин. – М.: Изд-во РГГУ, 2000. – С. 15-26; Женетт, Ж. Вымысел и слог / Ж. Женетт // Женетт, Ж. Фигуры: Работы по поэтике: в 2 т. Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 344-365; Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193-230.

Массовая литература

Объектом изучения гуманитарных наук (социальной философии, социологии, культурологии, литературоведения) массовая литература стала сравнительно недавно: ею начали интересоваться представители формаль-

ной школы, франкфуртской школы социальной философии, но систематическое изучение началось только с середины XX века. Каждая дисциплина предлагает свой подход и даже свое наименование этого явления (тривиальная, низовая, формульная, паралитература). Однако практически все исследователи сходятся в одном: массовая литература представляет собой неотъемлемую часть системы литературы нового времени (с конца XVIII века), являясь не только областью массовой культуры, из которой она черпает основные элементы картины мира, но и частью социального института литературы, а также особой областью словесного творчества. Определение массовой литературы, избегая открыто оценочного характера, должно описывать массовую литературу с точки зрения поэтики, содержания, потребления, производства, функционирования, вписывать этот вид словесности в систему литературы, а также позволять идентифицировать то или иное словесное произведение как относящееся к массовой литературе или не принадлежащее к ней. И.И. Саморуков, обобщая различные подходы, среди которых *социологический*, рассматривающий массовую литературу как составляющую социального института и как репрезентацию общественных представлений; *культурологический*, изучающий реализацию в массовой литературе универсальных культурных схем и архетипов; *идеологический*, трактующий массовую словесность как часть массовой культуры и воплощение идеологии общества потребления; *поэтологический*, исследующий сам язык, план выражения, поэтику этого вида словесного творчества, – а также различные частные характеристики массовой литературы (эскапистская, жанровая, вторичная и пр.), предлагает следующее определение массовой литературы, выделяя ряд ее существенных признаков: «1) совокупность *фикциональных повествовательных* текстов; 2) созданных *по готовым моделям* сюжетного развертывания; 3) репрезентирующих значимые для тех или иных социальных групп *современного общества* символы, смыслы, идентичности; 4) производимых с учетом *коммерческой* выгоды и 5) выполняющих функцию социально-психологической *адаптации* их потребителя к проблемам современности. Все эти качества массовой литературы являются производными литературной системы на определенном историческом этапе. Последнее означает, что массовая литература обладает некими моментами соприкосновения с той литературой, которая на данном историческом этапе признается классикой или инновацией».

Важно, что массовая литература всегда обращена к социальным и психологическим проблемам своего времени. Ее герои действуют в узнаваемых ситуациях и типовой обстановке, сталкиваясь с проблемами и трудностями, знакомыми большинству читателей, даже если речь идет о фантастических существах и вземных пространствах. В современной культуре массовая литература представлена почти исключительно повествовательными вымышленными произведениями – серийными романами. Массовый роман – это фикциональное (вымышленное) литературное про-

изведение повествовательного характера, с занимательной фабулой, в основе которой лежит одно главное событие, развитой системой персонажей, достаточно большое по объему (средний объем современного массового романа – 300 страниц). Массовые романы обычно выпускаются сериями, они объединены общим героем (Каменская А. Марининой, Бешеный В. Доценко, Даша Васильева Д. Донцовой). Это связано и с условиями рынка, поставляющего узнаваемые и проверенные читателем литературные продукты, и с особенностями восприятия массовой литературы: читатель свыкается с героем, идентифицирует себя с ним. Ниша лирики занята в массовой культуре песней, а драматургии – жанровым кинематографом, сериалами и различными шоу. Массовая литература представлена некоей системой жанров: научная фантастика, всевозможные разновидности детектива (милицейский, политический, иронический, женский, исторический, особая разновидность – боевик), женский (розовый) роман, фэнтези, историко-патриотический роман, технотриллер (роман о производственной сфере), появившийся на рубеже XX и XXI веков гламурный роман. В основе жанровой системы лежит некий набор формул, выделенных еще в 1970-е годы американским исследователем Дж. Кавелти. Под формулами ученый понимал «способы, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных архетипах». Он выделил пять таких формул: приключение, тайна, любовная история, мелодрама, другие существа и состояния. Жанры массовой литературы – это готовые схемы сюжетного развертывания, сочетающие в себе несколько формул. Так, боевик реализует формулу приключения и тайны, а если герой сталкивается с инопланетянами, то тут может присутствовать и формула «другие существа и состояния». Впрочем, набор формул Дж. Кавелти не может быть признан исчерпывающим. Каждый жанр предназначен для определенной аудитории: женские (розовые) романы – для домохозяек; боевик реализует образ активного героя, который востребован определенной частью мужской аудитории, и т.д. В последнее время в массовой литературе стали появляться так называемые «супержанры», сочетающие в себе несколько формул и имеющие достаточно размытую, но очень обширную аудиторию, вроде романов Дена Брауна или Дж. Роулинг. Экранизация этих произведений, их нередко скандальная слава свидетельствуют о том, что понятие жанра в массовой культуре переходит границы отдельных искусств, становится не только кроссемиотическим, т. е. пересекающим границы разных знаковых систем, но и кросскультурным, т. е. глобальным и транснациональным.

В массовой литературе большую роль играет антураж, т. е. описание определенных – для каждого жанра своих – бытовых реалий, моделей человеческого поведения. Он призван создать «эффект реальности» и обеспечить механизм идентификации читателя массового романа с его героем, но именно антураж представляет собой скопление стереотипов и мировоз-

зренческих клише современного общества, хотя среди этих клише могут оказаться и «прогрессивные», «гуманистические», например, феминистские идеи, темы терпимости и толерантности. Иными словами, массовая литература далеко не всегда транслирует консервативные ценности.

В современной ситуации любой культурный продукт производится и потребляется в условиях рынка. Это относится не только к массовой, но и к инновационной литературе. Массовая культура агрессивна, и она, безусловно, доминирует в системе символических ценностей нашего времени. Поэтому поэтика массовой литературы, образы массовой культуры становятся материалом инновационного искусства, которое подвергает их остракизму и рефлексии. В свое время одним из принципов постмодернистского искусства было провозглашено «двойное кодирование»: произведение должно быть создано так, чтобы его можно было бы воспринимать на двух уровнях: как развлекательное, остросюжетное (массовое) и как проблематизирующее реальность и ее язык (элитарное, инновационное). Однако созданные таким образом тексты – романы Дж. Барта, У.Эко, В. Сорокина и др. – вовсе не стали достоянием массовой аудитории и текстами массовой литературы. Здесь массовая литература и массовая культура являются материалом и областью художественного освоения, рассматриваются как символический порядок мира, в котором живет современный человек.

Литература: Кавелти, Дж.Г. Изучение литературных формул / Дж.Г. Кавелти // Новое литературное обозрение. – 1996. – №22. – С. 33-65; Черняк, М.А. Феномен массовой литературы XX века / М.А. Черняк. – СПб.: Изд-во РГПУ им. Герцена, 2005. – 308 с.; Лотман, Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т.3. – Таллин, 1993. – С. 380-389; Саморуков, И.И. Массовая литература: проблема художественной рефлексии: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И.И. Саморуков. – Самара, 2006. – 18 с.; Саморуков, И.И. К проблеме разграничения «массовой» и «высокой» литературы. Знаки канона в российской массовой литературе / И.И. Саморуков // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. – 2006. – № 1(41). – С. 101-109.

Метаязык

Понятие, пришедшее из логики и лингвистики. Как известно, помимо естественного языка в культуре существует и множество условных языков (языки науки, искусства и пр.). Культура, таким образом, – это целая система языков, связанных между собой определенными отношениями. В логике

существуют понятия *языка-объекта* и *метаязыка*. Язык-объект – это предмет описания и изучения, а метаязык – система понятий и терминов, созданная для описания исследуемого предмета. Пример: А.С. Пушкин «Я помню чудное мгновение...». Язык – русский, метаязык – система лингвистических, литературоведческих или культурологических понятий, при помощи которых это стихотворение исследуется. Однако любой грамотный филолог скажет, что между естественным языком и языком науки в данном случае существует по крайней мере еще одно звено – художественный язык, который как бы надстраивается над естественным языком и на каждом этапе развития культуры имеет свои особенности. Фактически условный художественный язык в литературе является метаязыком для определенной области естественного языка. Его-то и исследует филолог, описывая на своем языке (метаязыке) соответствующих понятий и категорий.

Культура XX века наглядно продемонстрировала, как соотношение «язык / метаязык» живет внутри художественного текста. Искусство имеет дело не с явлениями и фактами обыденной действительности, а с представлениями людей о них, закрепленными в языке / языках (слово, цвет, пластическая форма и т.д.). Языки втянуты в пространство мифа и идеологии. Другими словами, искусство работает с разными языками, среди которых важную роль играет и собственный язык того или иного вида искусства, художественная традиция. Современное искусство (впрочем, не только оно, достаточно вспомнить А.С. Пушкина или Л. Стерна) постоянно рефлексирует по поводу собственного языка, собственных средств и приемов, по поводу взаимоотношения своего языка с другими знаковыми системами. Другими словами, искусство занимается проблемами метаязыка, строит свой метаязык. Например, в повествовательной литературе прошлого большое значение имела такая единица художественного языка, как «фабула», «событийный сюжет», который иногда именовали «концепцией действительности». Полагалось, что сам отбор и расстановка событий отражают представление художника о мире. В XX веке проза часто прибегает к разного рода *метасюжетам* (мифологическим, поэтологическим). Они как бы надстраиваются над уже обыгранными в культуре фабулами, исследуя их возможности, заново означивая их. Один из самых ярких примеров здесь – роман Дж. Джойса «Улисс», где происхождения коммивояжера Блума в Дублине вписываются в целую систему мифологических (Одиссея, ирландский эпос) и историко-культурных метасюжетов. Коллизии, волновавшие художников прошлого, превращаются современным искусством в элементы языка-объекта, требующие независимого и вместе с тем определяемого взглядом современного автора художественного исследования. Акцент переносится с «языка сюжета» на «сюжет языка» и отношение к нему нового творца, как в прозе Дж. Фаулза, У. Эко, А. Битова, С. Соколова. Искусство таким образом становится собственным исследо-

вателем и критиком, оно «не принадлежит уже и области природы, это маска, указывающая на себя пальцем» (Р. Барт).

Литература: Барт, Р. Литература и метаязык / Р. Барт // Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С.131-132.

Миф

Мифу посвящено огромное количество исследований. Давно уже преодолено узкое понимание мифа как архаического мировидения, запечатленного в древних преданиях. Рудименты такого подхода можно встретить лишь в популярных переложениях, в обилии присутствующих на полках книжных магазинов.

Наиболее фундаментальное определение мифа дал русский философ А.Ф. Лосев. Для него миф – «диалектически необходимая категория сознания и бытия вообще». Другими словами, миф – это специфически человеческий способ восприятия и осознания мира: «Миф есть в словах данная чудесная личностная история». В этом смысле человеческое сознание всегда, а не только на архаической стадии, мифологично. Иное дело, что сам миф не есть нечто застывшее, он движется, изменяется. Архаический миф – совсем не то, что миф ренессансный или современный.

Другое важное качество мифа – это то, что в него верят. По определению М. Стеблина-Каменского, миф в своем конкретном облике живет до тех пор, пока он принимается за правду, как бы неправдоподобно он ни выглядел. Для человека, живущего в мифе, последний есть сама реальность.

Миф как особый язык, задающий формы мышлению, был описан структуралистами. Здесь классическими по праву считаются работы французского этнолога и семиолога К. Леви-Строса. Он рассматривает миф как некую структуру, аналогичную системе естественного языка (К. Леви-Строс здесь опирается на лингвистику Ф. де Соссюра). В основе структурных отношений мифа лежит принцип бинарности. Иначе говоря, миф означает реальность при помощи двучленов – бинарных оппозиций: «сырое / вареное», «левое / правое», «чужое / свое», «женское / мужское», «природа / культура», «смерть / жизнь», «хаос / космос». Эти оппозиции соотносятся друг с другом и образуют модель мира. К. Леви-Строс занимался в основном «первобытным мышлением», и выделенные им оппозиции присущи архаическому мифу (хотя критики ученого указывали на то, что он «приписал» «первобытному мышлению» структуры рационального сознания западного человека), но, по мнению структуралистов, принцип бинарности присущ любому мифу, т. е. оппозиции могут быть и другими, но они непременно присутствуют в языке мифа, более того, фактически

являются историческими инвариантами исходных (т. е. древнейших) мифологических отношений. Например, «классовый враг» в советской тоталитарной мифологии являлся как бы новым обозначением «чужого» в древней оппозиции «чужой / свой».

Погруженность человеческого сознания в миф, по мнению некоторых ученых, является следствием того, что сам миф возник на грани природного и культурного. Бинарная логика мифа, возможно, связана с особенностями строения и физиологии нашего головного мозга, а именно функциональной асимметрией полушарий, и в этом смысле является продуктом социализации биологического потенциала человеческого мозга. Интересные наблюдения на этот счет можно найти в работах семиолога и культуролога В.В. Иванова.

В последнее время для понимания современной культуры и ее языка все большее распространение находит «коммуникативная» теория мифа. Ее, в частности, можно найти в трудах французского семиолога Р. Барта. Для него миф – это средство социальной коммуникации (для семиолога особенно значимым было то, что это «средство» активно действует в современном обществе), вторичная знаковая система, «паразитирующая» на языке. При этом любой знак языка, используемый мифом, приобретает дополнительный смысл, становясь «формой» мифа, носителем особого мифического содержания, или «концепта». В мифе-высказывании «концепт» (идея) срачивается с «формой», тем самым «похищая» язык и подменяя собой реальность. Р. Барт приводит множество примеров (в основном из французской прессы 1950-х годов), мы же попытаемся привести примеры, близкие отечественному читателю. Так, всемирно известная фотография улыбающегося первого космонавта Ю. Гагарина, приветливо воздевшего руку на трибуне мавзолея, – это, по Р. Барту, миф, ибо здесь важна не улыбка конкретного человека, свидетельствующая, например, о его доброжелательности или хорошем настроении, и даже не то обстоятельство, что перед нами космонавт, а не, положим, шахтер, и не то, что человек этот на мавзолее, а не на тренажере или танке, а *все вместе*, указывающее на идею великой процветающей державы, рядовой представитель которой прорывает земные границы. Пафос бартовской теории – в подчеркивании историчности и идеологической направленности мифа.

Думается, что все столь конспективно очерченные подходы к мифу не противоречат друг другу, а описывают его с разных сторон. Важно понять, что миф является почвой искусства на любом этапе истории. В культурной памяти живет архаические мифоструктуры, архетипы, но их актуализация всякий раз подпитывается современным мифотворчеством. В каком-то смысле в каждом художественном произведении создается свой мифомир (даже если декларируется отталкивание от конкретной формы мифологии), опирающийся на общечеловеческую логику мифа.

Традиционное искусство (например, фольклор, в какой-то мере сюда можно отнести и современную массовую культуру) опирается на коллективный миф. Он является для подобного искусства той «жизнью», которую оно превращает в искусство, преобразуя в образы. Конечно, искусство не равно мифу, но у них есть нечто общее: и то, и другое есть способ и форма существования человеческого сознания.

В искусстве авторском отношения с мифом более сложные. Оно десакрализует коллективные и чужие мифы, но взамен их создает иные мифосистемы, которые само уже зачастую как мифы не воспринимает. Внешне это может выглядеть как сознательное авторское мифотворчество (Д. Джойс, А. Белый, Б. Пильняк), или «реализм» (Л. Толстой, А. Чехов, Э. Хемингуэй), или «игра», «концептуализм», остранный работа с актуальной мифологией социума (Д.А. Пригов, В. Пелевин). Субъективное отношение художника к собственному «мифу» диктует обычно культурная ситуация его эпохи, определенная модель взаимоотношения личности и окружающего мира. Строго говоря, ни один творец не может сказать про себя, что он «рисует с натуры», ибо вне мифа в широком понимании «натуры» просто нет, ведь искусство, литература имеют дело не с вещами, а с языком, который в реальном бытовании всегда погружен в миф. Впрочем, как говорил А.Ф. Лосев, все сказанное тоже может быть истолковано как миф.

Литература: Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев // Лосев, А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – С. 393-581; Стеблин-Каменский, М.И. Миф / М.И. Стеблин-Каменский. – Л.: Наука, 1976. – С. 4; Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М.: Наука, 1985. – С. 33-76; Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1995; Барт, Р. Мифологии / Р. Барт. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 2000. – С. 233-264; Лаку-Лабарт, Ф. Нацистский миф / Ф. Лаку-Лабарт, Ж.-Л. Нанси. – СПб.: «Владимир Даль», 2002. – С. 27-63.

Нарратив

Буквально – повествование, «рассказ о том, как некто совершает нечто» (Аристотель). В широком смысле слова речь идет о способе представления речи в литературе и других «вторичных речевых жанрах» (М. Бахтин; под «первичными речевыми жанрами» ученый подразумевал бытовые реплики, диалоги). Так, Аристотель выделял два способа подражания речи: прямое подражание, или показ (мимесис), и повествование, или рассказ (диегезис). Оба способа подражания присутствуют в большинстве литературных произведений. Например, в драме помимо волевых реплик героев (мимесис) есть еще и рассказ, повествование этих героев о ка-

ких-либо событиях (например, монолог Тиресия из «Царя Эдипа» Софокла). В более узком смысле понятие «нарратив» отсылает к некому комплексу качеств и свойств текста как коммуникативной единицы, передающей информацию от автора адресату. Важно подчеркнуть при этом, что нарративность – это не только свойство литературных, художественных текстов. Со второй половины XX века в гуманитарных науках все больший вес приобретает концепция нарративного характера любого знания. Последнее означает, что знание оформляется в виде некоего рассказа, повествования, и организация этого рассказа влияет на сам характер передаваемой информации. Особенно наглядно структурирующая роль нарратива, повествования просматривается в историческом знании.

Изучение того, как организован нарратив, началось уже в преддверии XX века. Здесь важную роль сыграли работы А.Н. Веселовского и его теория мотива. Исследование нарратива было продолжено работами формалистов: В.Я. Проппа, М. Бахтина, А. Греймаса, Р. Барта, Ц. Тодорова, У. Бута, Ж. Женетта, П. Рикёра, Ю. Лотмана, Д. Лихачева, К. Хамбургер, В. Шмида и многих других. В настоящее время существует целая междисциплинарная отрасль – *нарратология*, исследующая организацию и функционирование художественных, а также исторических, естественнонаучных, бытовых и пр. повествований. При этом художественное повествование привлекает к себе особо пристальное внимание нарратологов, так как в нем в превращенной форме присутствуют всевозможные типы нарративов. Особенно это характерно для философской, интеллектуальной прозы, вроде «Волшебной горы» Т. Манна или «Элементарных частиц» М. Уэльбека, включающих в себя десятки страниц, имитирующих научное и философское повествование.

Какова же структура нарратива? В настоящее время принято выделять три нарративных уровня: уровень рассказываемого события, предмета рассказа – *историю* (формалисты называли этот уровень *фабулой*); уровень самого повествовательного текста – *дискурс* (в терминологии формальной школы – сюжет); уровень нарративной коммуникации между автором и аудиторией – *наррацию*. Вопрос о первичности какого-либо уровня нарратологии не ставится, так как сама история приобретает какое-либо значение только в рассказе в условиях определенной коммуникации. Пересказ *фабулы* произведения неизбежно придает ей другой смысл. В нарративах XX века мнимая первичность предмета повествования подвергается рефлексии. Например, «одни и те же» события могут быть рассказаны несколько раз («Шум и ярость» У. Фолкнера, «В чаще» Акутагавы), история может быть так фрагментирована, что ее воспроизведение в некой логической последовательности невозможно (романы А. Роб-Грийе).

Важнейшую роль в означивании истории играет фигура субъекта рассказа – нарратора (повествователя, рассказчика). Его отношение к своему предмету описывается при помощи большого количества различных кате-

горий – точка зрения (повествовательная перспектива), фокализация, залог, модальность, отношение к рассказываемой истории (здесь выделяют диегетического нарратора, т. е. такого, который является одновременно действующим лицом, и соответственно, недиегетического нарратора). Временная организация нарратива заключается в соотношении времени события и времени рассказа (ретроспекции, проспекции, резюме, паузы), времени рассказа и времени восприятия (сцены, эллипсисы). Коммуникативный уровень предполагает организацию ситуации рассказа и его восприятия. Эти ситуации часто обыгрываются в самих текстах в виде своеобразной нарративной рамы – рассказа в рассказе.

Выстраивание нарратива, рефлексия и художественное обыгрывание уже существующих нарративов (например, в виде пародии) являются сегодня весьма актуальной проблемой и литературоведения, и лингвистики. В XX веке появляется так называемый нетрадиционный нарратив, в котором рассказчик не является надежной инстанцией художественной коммуникации, при помощи этой фигуры автор вступает с читателем в особые, игровые отношения, проблематизируя тем самым саму природу нарратива, как в «Лолите» В. Набокова.

Литература: Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.; Женетт, Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт // Женетт, Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 60-274; Рикёр, П. Время и рассказ. Т.2 Конфигурация в вымышленном рассказе / П. Рикёр. – М.: Университетская книга, 2000. – С. 9-37; Тодоров, Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 37-114; Жданова, А.В. Организация повествования в романе В. Набокова «Лолита» / А.В. Жданова // Вестник Самарского государственного университета. – 2006. – № 10/2. – С. 25-33.

Пастиш

От итальянского «pasticcio» – «опера, составленная из отрывков других опер, смесь, попури, стилизация».

В узком смысле пастиш – это специфическая форма постмодернистской пародии, которая отличается от традиционной тем, что не предполагает существования лингвистической и эстетической нормы. В тексте переплетаются разные стили, манеры письма, при этом пародируется и сам акт письма как способ установить истину о мире (момент самопародии). Пастиш не обязательно связан с комической направленностью высказывания, чаще всего это нейтральный акт стилистической мимикрии, проявление интертекстуальности.

Расшатывание представлений о лингвистической и стилистической норме, столкновение в пространстве текста разных жанров и стилей, по мнению некоторых ученых, например, У. Эко, встречалось и до постмодернизма и было своеобразным механизмом смены одной художественной системы другой. Нечто, подобное пастишу, можно обнаружить в творчестве художников, живших в эпоху смены культурных парадигм. Великим пересмешником был Франсуа Вийон, в поэзии которого совмещались и смешивались строго разделенные в Средневековье высокие и низкие жанры, Л. Стерн, Д. Дидро – автор романа «Жак-фаталист и его хозяин».

Термин «пастиш» часто встречается в зарубежной критике. Наши гуманитарии, осмысливающие практику российского постмодернизма, долгое время предпочитали бахтинское понятие «карнавализация», близкое, хотя и не тождественное по смыслу слову «пастиш». Теория карнализации родилась у М. Бахтина в эпоху господства в советском искусстве так называемого «большого стиля», единой идеологической и эстетической нормы, авторитарно-серьезного слова. Книга Бахтина о Рабле была направлена против убивающей искусство односторонней серьезности, эстетической закрытости и монологизма. Карнализация – это смеховое переворачивание нормы, ее развенчание, превращение ее в объект свободной художественной игры. Однако карнализация предполагает существование творчески свободного субъекта и в этом смысле все же содержит в себе представление о некоей норме, идеале.

Принцип пастиша, в отличие от карнализации, воплощает сомнение в существовании «свободного художника» как источника стиля. Если карнализация предполагает диалог субъекта высказывания с чужим словом, с позицией другого, притом что это слово всегда можно идентифицировать как чужое в пределах самого художественного произведения, то в пастише субъект высказывания оказывается буквально рассеянным в пространстве культурных языков, ни один из которых не является для него привилегированным, авторитетным, аутентичным. Различные конструкции авторского «я» в таком тексте – от субъектных форм в лирике до способов воплощения нарратора в повествовательном тексте – предстают как стилистическая маска, одна из наличных в языке культуры форм, как и любой другой элемент пародически обыгрываемого культурного текста. Пародическая игра в пастише выступает как индекс литературности, т. е. принадлежности к литературе, искусству как особой практике культуры. Думается, что историкам литературы, особенно отечественной, стоит обозначить границы между «эпохой карнализации», одним из последних крупных представителей которой был Венедикт Ерофеев – автор поэмы «Москва – Петушки», – и временем пастиша (творчество Виктора Ерофеева 1980-х годов, проза В. Сорокина, поэзия Д.А. Пригова).

Негативный пафос пастиша часто направлен против массовой культуры и порождаемых ею мифов. Образы и жанры массовой культуры часто

присутствуют в текстах современного искусства. Начиная с 1960-х годов теоретики постмодернизма рассуждают о так называемом «двойном кодировании», когда текст может быть прочитан на двух уровнях: с опорой на коды массовой культуры (как развлекательное произведение) и компетентным читателем, способным на актуализацию кодов «высокой культуры». Однако «двойное кодирование» вовсе не означает примирение массового и инновационного искусства. Использование моделей массового искусства (например, некоторых жанров – детектива или мелодрамы) часто является лишь приемом или стратегией коммуникации с современным читателем, живущим в эпоху «восстания масс» (Ортега-и-Гассет), способом адаптации инновационного художника к рыночным механизмам. Иногда мы имеем дело с художественной рефлексией языка массовой культуры, которая в таком случае должна рассматриваться как материал художественной деятельности (творчество В. Пелевина). Иногда, напротив, коды высокой культуры, например, классики, адаптируются к жанровым конвенциям массовой литературы, как в детективах Б. Акунина. Для смысла произведения считывание этих кодов имеет факультативный характер, принимает вид интеллектуальной игры, развлечения, вроде разгадывания кроссвордов.

С другой стороны, пастиш как стилистический принцип уже усвоен массовой культурой. Ярким его примером можно считать так называемый «стёб» – особый стиль в СМИ 1990-х годов. Стёб – это разновидность интеллектуального эпатажа, который заключается в провокативном и агрессивном, часто на грани скандала, снижении любых символов других социальных групп через подчеркнутое использование этих символов в несвойственном им пародийном или пародическом контексте, составленном из стереотипов хотя бы двух разных лексических и семантических уровней. Примером стёба могут служить афоризмы Вагрича Бахчаняна: «Паблик Морозов», «Архипелаг «Гуд лак», «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью», иронические сентенции Н. Фоменко на «Русском радио». Всевозможные стилистические поурри и ироническое цитирование также нередки в поп-музыке и массовом кинематографе («Даун-хаус» – сценарий И. Охлобыстина).

Литература: Липовецкий, М.Н. Русский литературный постмодернизм. Очерки исторической поэтики / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург, 1997; Эко, У. Из заметок к роману «Имя Розы» / У. Эко // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.- европ. лит. XX в. – М.: Прогресс, 1986. – С. 227-229; Дубин, Б. Кружковый стёб и массовые коммуникации: к социологии культурного перехода / Б. Дубин // Дубин, Б. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 163-174; Косиков, Г.К. Франсуа Вийон / Г.К. Косиков // Вийон, Ф. Стихи. – М.: Радуга, 1984. – С. 11-41.

Перформанс

С одной стороны, род или даже вид современного искусства, в расширительном смысле – принцип художественного мышления. В английском языке слово «*performance*» имеет два значения: «исполнение» и «зрелище». Содержание понятия «перформанс» как бы балансирует между этими значениями.

Перформанс, как и близкий ему *хепенинг*, восходит к авангардистским акциям начала XX века. Акции (например, шествие К. Малевича и М. Матюшина по Тверской с деревянными ложками в петлицах) представляли собой некий эксперимент по определению границ искусства и жизни. Они, с одной стороны, как бы возвращали искусству его древний магический характер: проблематизировали дистанцию между творцом и зрителем, осваивали повседневное пространство, придавая ему символический характер, переносили акцент с результата художественного творчества на процесс. С другой стороны, акции перестраивали, режиссировали обыденность, подчиняя ее законам искусства. До сих пор устроение перформансов и хепенингов называют акциями. Общим для всех акций является формирование художником не столько «означающего», сколько «означаемого» (Б. Гройс), т.е. придание повседневным вещам и отношениям нового смысла.

В отличие от хепенинга (от англ. «*to happen*» – «происходить»), представляющего собой запрограммированную в основных чертах театрализованную импровизацию с вовлечением зрителей, где акцент делается именно на действии и эстетическое переживание осуществляется через непосредственно действенно-ролевое участие, перформанс строится на отстраненном восприятии и как бы отложенном результате. Зритель принципиально отделяется от устроителя и участников перформанса, при этом он совершенно свободен в своей трактовке воспринятого. Ему задаются лишь самые общие параметры переживания: время, пространство, звучание, число фигур и пр. Акция, таким образом, создает лишь раму, чтобы включить зрительское восприятие. Таковы, например, «Поэма конца» авангардиста начала XX века Василиска Гнедова, в финальной части которой отсутствуют слова, или музыкальный опыт Дж. Кейджа «4' 33», в котором отсутствует звучание. В этих перформансах мы сталкиваемся со своеобразной ситуацией «минус-приема»: если слово в поэзии обладает повышенной активностью, то отсутствие слов в поэтическом тексте или звучания в музыкальном привлекает внимание к самой ситуации превращения материала в художественное произведение. Иными словами, здесь обнажается проблема, что делает искусство искусством. У знаменитой концептуалистской группы «Коллективные действия», проводившей перформансы в середине 1970-х годов, было немало акций, рассчитанных на так называемого «случайного зрителя». Например, подвешенный в лесу фонарь под лиловым стеклом («Фонарь», 1977),

палатка, сделанная из картин и оставленная на лесной поляне («Палатка», 1976). Эстетический эффект здесь почти целиком формировал зритель.

Результат перформанса архивируется в виде текста, описывающего алгоритм действия, фотографий участников, памятных знаков, интерпретаций. Некоторые устроители перформансов, например, действовавшая в конце 1980-х – 1990-е годы группа «Медицинская герменевтика», основное внимание уделяют именно интерпретации действия, подчеркивая вторичность артефакта и первичность рефлексии, толкования, которое, по сути, и превращает обыденный предмет или действие в нечто значимое.

Как принцип художественного мышления перформанс нашел свое отражение в постмодернистском представлении о тексте, который представляет собой интерпретацию «чужих» знаковых пластов. Художник здесь выступает не столько как творец, сколько как режиссер, переозначающий элементы культурного пространства. Если по отношению к традиционному искусству можно говорить об иерархии творцов (творец-автор и осуществляющий сотворчество читатель/зритель), то в современном искусстве можно обнаружить сотрудничество зрителей (автор как зритель и часто отталкивающийся от его видения реципиент).

Литература: Казарина, Т.В. Три эпохи русского литературного авангарда / Т.В. Казарина. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. – С. 533-540; Поездки за город. – М.: Ad Marginem, 1998. – 789 с.

Поле литературы

Понятие, предложенное французским социологом П. Бурдьё. Социальные практики, по мысли П. Бурдьё, разворачиваются в пределах *полей* – относительно автономных сфер деятельности, обладающих специфической внутренней логикой. Эти поля организованы по принципу иерархии, т. е. существуют более общие, глобальные поля, охватывающие всю социальную деятельность – поля экономической и политической власти, – и более частные поля (а внутри них субполя) – религии, образования, искусства (литературы), спорта, науки и пр. Поле состоит из взаимно соотносенных позиций, объективно существующих возможностей проявиться – ролей или ниш в борьбе за «разыгрываемые» в данном поле «призы» или «ставки». П. Бурдьё настаивал на несводимости логики частного поля к логике глобального, предостерегая от так называемого экономического редукционизма, т. е. приравнивания «ставки» к материальному интересу. Тем не менее понятие заинтересованности агентов поля («illusion») – важнейший аспект теории социальных полей. В частных полях (в поле литературы) агенты движимы не только материальными, но и символическими интересами, при этом символические «ставки» часто отрицают экономическую

выгоду. Итак, борьба в поле культурного производства, куда относится и поле литературы, ведется за разные виды *капитала*: 1) экономический; 2) социальный (предполагающий положение в социальной иерархии, знакомства, «связи»); 3) культурный (значимые в данной культуре знания и навыки – образовательный и академический капитал, – владение культурными кодами, позволяющее адекватно воспринимать произведения «высокой культуры», владение «престижной» – культурной формой речи и ее функциональными разновидностями – лингвистический капитал); 4) символический капитал, под которым понимается признание, степень канонизации, включенность в антологии, школьные программы. Именно роль нематериальных капиталов придает специфичность полю культуры. За обладание культурным и символическим капиталом ведется борьба между классами и группами, эти капиталы подвержены и узурпации, и инфляции, они также конвертируемы в капиталы несимволические, что выражается, например, в росте престижности и материальной ценности тех произведений, которые когда-то обладали только символической ценностью, например, картин Ван Гога.

Литературоведение, как правило, занимается отдельными произведениями или различными литературными программами, манифестами, а между тем ценность произведения искусства, литературы устанавливается только всем литературным полем. В этом плане своеобразный предшественник П. Бурдьё – Ю. Тынянов с его теорией *системы литературы* (хотя французский ученый в период разработки теории полей культурного производства и не был знаком с работами Ю. Тынянова в достаточной степени). Поэтому последнего считают основателем социологии литературы: именно в его работах наметился переход от имманентных (т. е. изнутри произведения, с опорой на его внутреннюю организацию) к социологическим интерпретациям. Проект новой истории литературы как истории смены литературных систем был лишь намечен ученым и не имел ничего общего с вульгарной социологией официального советского литературоведения 1930–1950-х годов.

Адекватное описание факта литературы требует реконструкции всего поля, его внутренней структуры и отношения к другим полям. Необходимо также анализ взаимодействия между диспозициями (склонностями, установками), содержащимися в габитусе того или иного автора, и набором «ролей», предоставляемых полем: коммерческий / некоммерческий; признанный / непризнанный; массовый / элитарный авторы, сюда же входят различные школы, направления, стилистические и жанровые ниши. Традиционный объект литературоведения – произведения и литературные и иные выступления писателей – П. Бурдьё называет *манифестациями*.

В качестве примера того, как ценность произведения устанавливается полем, П. Бурдьё приводит творчество «наивного» художника Анри Руссо и дадаиста Марселя Дюшана. Эта ценность связана не собственно с тем,

что делали эти авторы, а с сетью отношений, в которую помещалась их деятельность. Руссо не знал, что он делает (на то он и «наивный», т. е. не знакомый с конвенциями творчества автор), Дюшан, напротив, был слишком осведомлен и сознательно оперировал возможностями поля.

Теория поля литературы особенно актуальна для современной культуры. Во второй половине XIX века, когда культура освободилась от религиозной и государственной опеки и приобрела автономию, сложилось разделение поля культурного производства на два субполя: субполе массового производства и субполе элитарного производства. В массовом секторе культурное производство ориентируется на максимизацию экономического капитала, т. е. подчиняется принципам глобального поля. Таких производителей культуры П. Бурдьё назвал *гетерономными*. В элитарном секторе работают *автономные* производители, которые заинтересованы прежде всего в символическом капитале, т. е. в признании коллег. Гетерономные производители преследуют краткосрочные экономические и социальные выгоды, автономные производители рассчитывают на символические выгоды в отдаленном будущем. При этом гетерономность не обязательно связана только с коммерческой выгодой. Например, в советской литературе ее критерием было признание власти, верность официальной идеологии. В этом литературном поле авторы, работающие в жанрах, которые на Западе имели в основном коммерческую ценность (например, фантастика), зачастую ощущали себя как автономные производители «непризнанной» литературы. В неофициальном искусстве сам факт «печатаемости» был знаком официального признания и символической девальвации автора и его произведений. Для автономных производителей отличие от всего, что было в поле, пользовалось каким-либо признанием и успехом, часто является основным критерием «настоящего искусства». Признание и канонизация автора или приема, накопление символического капитала ведут к его девальвации, так как уменьшают его сравнительную редкость, потенциал исключительности.

История литературы, история поля – это история борьбы за классификацию манифестаций (произведений) между «автономами» и «гетерономами» и внутри элитарного сектора между держателями символического капитала, культурной ортодоксией, и новичками – претендентами – культурными еретиками.

Литература: Бурдьё, П. Поле литературы / П. Бурдьё // Новое литературное обозрение. – 2000. – №45. – С. 22-88; Гронас, М. «Чистый взгляд» и взгляд практика / М. Гронас // Там же. – С. 9-12; Берг, М. Литературократия. Проблемы присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.; Тынянов, Ю.Н. О литературной эволюции / Ю.Н. Тынянов // Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 270-281.

Поп-арт

В современной культуре не так уж много понятий, значение которых столь затемнено и мифологизировано, как у слова «поп-арт». Начнем с этимологии. Большинство современных людей связывает ее со словом «популярный». Такой генезис как бы естественно вливает поп-арт в мутное море массовой культуры, художественного ширпотреба. А ведь фактически поп-арт родился как критика масскульта, как ироническая рефлексия на его идеологическую агрессию.

Возникновение поп-арта связано с живописью, и как художественное направление на Западе он проявился главным образом в визуальном искусстве. XX век, расширяя границы художественного языка, вообще склонен использовать обыденные предметы в эстетической функции. Достаточно вспомнить полиматериализм футуризма или «инсталляции» дадаистов, например, писсуар, выставленный в 1917 году М. Дюшаном в качестве художественного произведения и названный «Фонтан». Мусор цивилизации становится в таких ситуациях знаком определенного типа культуры, и одновременно идет ироническая оценка претензий и границ самого искусства.

Словечко «поп» (как выхлопной звук) впервые было употреблено в 1947 году Эдуардом Паолоцци в одном из коллажей («Я была игрушкой богатого человека»), который и формировал, и уже художественно обыгрывал эстетику рекламы (здесь была изображена брюнетка в декольтированном красном платье и черных чулках, а также пикирующий американский бомбардировщик и бутылка кока-колы). «POP» существовал в художественном пространстве работы Паолоцци в виде комиксовой реплики (звук стреляющего пистолета в облачке). Тем самым шло обыгрывание приемов китча и масскульта. Но широкое распространение понятие поп-арта получило после 1956 года, когда англичанин Ричард Гамильтон ввел значок «POP» в свое творение под названием «Так что же придает нашему дому такое разнообразие, такую привлекательность?». «POP» здесь является надписью на огромном леденце (полное английское название «лолли-поп», но первая часть слова написана мелко и неразборчиво), который держит на манер теннисной ракетки полуобнаженный мужчина с внешностью супермена. Вся картина буквально напичкана предметами современной цивилизации, которые делают жизнь человека комфортной и одновременно становятся той средой, которая формирует, а точнее, ассимилирует личность. Но дело здесь не столько в использовании социально-типового. Уже у Гамильтона реклама и знаки ординарно-жизнейского комфорта даются в «ироническом модусе», основанном на принципе пастиша (от итальянского «pasticcio» – «опера, составленная из отрывков других опер, смесь, попури, стилизация»), который потом станет одним из ведущих в эстетике и художественной практике постмодернизма. Так, в произведении Га-

мильтона на стене комнаты рядом с комиксом висит вполне традиционный художественно добротный портрет старинной работы.

Итак, в поп-арте предметы современной цивилизации, возведенные рекламой в ранг универсальных культовых знаков-символов, становились языком, вернее, одним из языков культуры, с которыми не без иронии играл художник. Поп-арт исследовал границы принципа мимесиса, с натуралистическим буквализмом воспроизводя в своих текстах бутылочки кока-колы, рекламные плакаты, автомобильные шины и т.д., и одновременно иронически переоценивал эстетику модернизма, помещая эти предметы в сверхреальный, мифологический контекст.

Внешне поп-арт был ярок и бросок и понятен даже непросвещенному реципиенту, содержательно, на уровне закона текстопорождения, он был элитарен и философичен. Фактически поп-арт был одним из первых, если так можно выразиться, программных течений в постмодернизме. «Классический» его период – 60-е годы в Америке – Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс, Энди Уорхол.

В литературе на Западе поп-арт не столь проявлен. Но приемы и техника там аналогичны визуальным искусствам. Зато в нашем отечестве поп-арт дал яркие образцы и в живописи, и в литературе. Правда, в России в условиях господства тоталитарного дискурса он проявился в особой национальной разновидности – соцарте. Соцарт (термин В. Комара и А. Меламида) – безусловно, предмет отдельной статьи нашего пособия, скажу лишь, что он имеет дело со специфически советским видом массовой культуры, с «рекламной продукцией» тоталитарного лозунга, с концептами соцреализма. Крупнейшие его деятели: В. Комар, А. Меламид, Илья Кабаков, Э. Булатов, Д.А. Пригов, В. Сорокин и др.

Литература: Лесли, Р. Поп-арт. Новое поколение стиля / Р. Лесли. – Минск: Белфакс, 1998.

Постмодернизм

В самом общем плане это понятие сегодня означает состояние современной культуры и особый тип рефлексии, восходящий к неклассическому философствованию (начиная с Ф. Ницше), структурной лингвистике, семиотике, структурному психоанализу (Ж. Лакан), неомарксизму, феноменологии, постструктурализму и ряду других интеллектуальных течений XX века. Буквально «постмодернизм» можно перевести как «постсовременность». Существует несколько версий первого употребления этого понятия, причем «генеалогия» постмодернизма имеет тенденцию все более углубляться в прошлое. По одной из версий, термин «постмодернизм» был впервые употреблен в 1917 году в книге Р. Ранвица «Кризис европейской культуры», в 1934 году использован Ф. де Ониза для обозначения авангар-

дистских поэтических опытов начала XX века. В работах А. Тойнби 1940-х годов «постмодернизм» («постмодерн») обозначает современную эпоху, после первой мировой войны, радикально отличающуюся от предшествующей эпохи модерна. Но большинство исследователей, особенно тех, кто занимается проблемами искусства, полагают, что постмодернизм начинается с 1950-х годов. Регулярно это понятие стало употребляться с конца 1960-1970-х годов для фиксации новых тенденций в архитектуре и искусстве, прежде всего в литературе.

Существует множество версий постмодернизма, сосредоточивающихся на ключевых моментах, характерных для той культуры, где они формируются: американская, европейская и даже российская, хотя последняя носит популяризаторский характер и заключается в адаптации к отечественным условиям западных понятий.

Для литературоведа важно понимать, что термин «постмодернизм» употребляется сегодня в нескольких значениях: 1) состояние современной культуры, где отношения центра и периферии претерпели (прежде всего в ценностном плане) существенную трансформацию, при этом важную роль здесь сыграла информационная революция; 2) философская парадигма, определенный способ рефлексии современной культуры, противопоставляющий себя не только классической, но и неклассической философии; в этом плане постмодернизм – это некий «метод» интерпретации явлений культуры, социальной жизни, и можно говорить о постмодернистском литературоведении, постмодернистской социологии; 3) постмодернизм как некий художественный код, особенности поэтики.

Второе и третье значения термина называются текстологическим проектом постмодернизма. При этом постмодернистский подход нередко применяется к классическим текстам (работы американского деконструктивиста Поля де Мана, S/Z Р. Барта), а тексты с постмодернистским кодом могут быть рассмотрены и в иной исследовательской парадигме.

Текстологический проект постмодернизма и продолжает модернизм, и противостоит ему. Модернизм стремился выявить некие «первоосновы» бытия и сознания, что проявилось, например, в таком качестве модернистского искусства, как мифологизм. Постмодернистское искусство вместо базового понятия «миф» утверждает понятие «текст» – свободное пространство означающих, многолинейное пространство культуры, в котором все знаки-символы имеют равноправный статус, где отсутствует иерархия, четко выраженный ценностный центр. Отдельные художественные произведения – это частный случай реализации текста. В такой ситуации автор-творец лишается статуса создателя уникального космоса, становится скриптором, пишущим, своеобразным инструментом языка. Постмодернизм стремится снять оппозицию автора и читателя через понятие игры: скриптор свободно играет языками культуры, демонстрируя их относительность, а читатель, включаясь в игру, выстраивает свой вариант текста,

отталкиваясь от организованного скриптором пространства означающих. Постмодернизм стремится создать так называемые «открытые» тексты.

Постмодернизм как художественный код постулирует размывание границ не только между разными родами, видами и жанрами искусства, но и между искусством и другими языками – символическими порядками. Одним из ключевых моментов в текстологическом проекте постмодернизма является понятие цитаты. Художественные объекты состоят из цитат, т.е. неких материально оформленных фрагментов не принадлежащего скриптору текста. Так понимаемая цитата сменяет понятие «художественная традиция». Цитата в постмодернизме – это кирпичик, единица художественного мышления, в которой сложное предстает как элементарная составляющая сверхсложного (принцип «серийного мышления»). На практике это реализуется в многочисленных отсылках и культурных аллюзиях, ассоциациях, которые порождает постмодернистское произведение.

Поскольку в постмодернизме утверждается равноправие всех языков культуры, то важнейшим его положением, восходящим к американской версии (как известно, американская культура с самого начала имела демократический характер и ориентировалась на художественный рынок, на читателя), является провозглашение стирания границ между элитарным и массовым в искусстве. Однако этот тезис не стоит абсолютизировать в том смысле, что постмодернистское произведение может быть с равным интересом воспринято и компетентным, и наивным читателем. В данном случае речь идет о том, что материалом, объектом и предметом рефлексии в постмодернистском произведении могут стать и становятся образы, символы и жанры массовой культуры, как в поп-арте (Энди Уорхол), соцарте (Д.А. Пригов, В. Сорокин, В. Пелевин). Однако по уровню рефлексии эти тексты все же очень сложны и не пользуются таким уж массовым успехом.

«Героический период российского постмодернизма» (выражение критика В. Курицына) пришелся на конец 1980-1990-е годы. В дальнейшем его «приемы» были растиражированы и стали в известном смысле достоянием массовой культуры. Литературный постмодернизм (в особенности российский), которому посвящено немало монографий и статей, сегодня нуждается в новом осмыслении, а возможно, и переосмыслении. В силу особенностей российской истории, «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева, «Пушкинский дом» А. Битова, «Русская красавица» В. Ерофеева, романы Саши Соколова и другие «эталонные» тексты отечественного постмодернизма продолжали прерванный проект модернизма. Об этом свидетельствует, например, весьма активная роль автора в этих текстах, стремление его переосмыслить культурные факты и выстроить новую, концептуально вполне последовательную, версию культуры. Ряд критиков высказывает мнение, что русский постмодернизм как специфическое явление художественной литературы завершился и ему на смену наряду с современной

глобальной массовой культурой приходят иные «художественные парадигмы» («новая искренность», «постреализм» и пр.).

Литература: Курицын, В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – М.: ОГИ, 2001. – 288 с.; Липовецкий, М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) / М. Липовецкий. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.; Эпштейн, М. Постмодернизм в России. Литература и теория / М. Эпштейн. – М.: Изд-во Р. Элинина, 2000. – С. 3-146; Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык / И.С. Скоропанова. – Минск: Институт современных знаний, 2000. – 350 с.

Психоделическое искусство

В широком смысле – искусство, деформирующее рациональные представления, искусство «измененного состояния сознания».

Слово «психоделик» (психоделик) возникло в 1960-е годы и связано с субкультурой хиппи. Тогда же стали говорить об особой «психоделической музыке» – экстатической музыке «транса», освобождения внутреннего «я», связанной с употреблением наркотиков, главным образом, синтетических галлюциногенов, типа ЛСД. Идеологом «психоделической революции», придавшим опытам с употреблением химических веществ статус культурной практики, был Тимоти Лири. Наркотический опыт не просто давал творческий импульс, не только создавал благоприятную атмосферу для восприятия психоделических произведений – он формировал поэтику, особую стилистику «глубокой медитации», «грез наяву». Одним из примеров реализации такой поэтики стал кинофильм «Трип» (реж. Дж. Николсон).

«Грезы наяву» и раньше влияли на художественный язык. Загадочный «Кубла-Хан» Колриджа, как известно, был написан под воздействием опия. Можно вспомнить и некоторые опыты Бодлера, де Куинси и О. Хаксли. Однако психоделическое искусство, хотя и сродни наркотическим видениям, вовсе не обязательно предполагает употребление специальных веществ. Поэтика сюрреализма, трансперсональная медитация в лирике А. Введенского, фантастика Э. По и Г. Лавкрафта возникли помимо наркотического транса.

Можно выделить два существенных признака, характерных для искусства измененного сознания, или психоделического искусства. Во-первых, своеобразный выход за пределы своего «я», «остраненное» переживание своего психокультурного опыта. Психоделический «сюжет» можно схематично обрисовать следующим образом: путешествие в собственное сознание как в чужой и незнакомый мир и испытание-инициация в этом мире. Остраненность достигается в основном за счет пространствен-

но-временных смещений и нарушения привычных причинно-следственных связей. Центр и периферия, закономерное и случайное как бы меняются местами. Во-вторых, актуализация древнейших ритуально-мифологических мотивов, архетипов сознания. Именно поэтому поклонники психоделического искусства проявляют живейший интерес к древним или экзотическим культурным практикам, ритуалам американских индейцев (сочинения К. Кастанеды), восточной мистике. С другой стороны, психоделическое искусство широко использует опыт виртуальной реальности, пришедшей к нам в эпоху компьютеров.

Деформированное, «измененное» состояние сознания в себе открывает целый клубок нивелированного повседневностью культурного подтекста. Процесс открытия напоминает шаманское камлание – внутреннее путешествие в иной мир за душевным просветлением, за мудростью и тайной.

Естественно, что психоделическая струя наиболее ощутима в музыке, визуальных и пластических искусствах, но эстетика «грез наяву», всевозможных временных, пространственных и языковых смещений встречается и в литературе. Из относительно недавних опытов можно назвать прозу Ю. Мамлеева и Н. Садур, практически целиком посвященную проблематике исследования внутреннего «я» в опыте трансгрессии, т. е. выхода за границы своей культурной, гендерной или социальной идентичности. Психоделическая утопия может быть и предметом критики, как в повести С. Лема «Футурологический конгресс» (1970), где изображается будущее, в котором химические модуляторы сознания, вызывающие коллективные галлюцинации и всеобщую эйфорию, на самом деле симулируют всеобщее благоденствие, маскируя оскудение и распад цивилизации перенаселенной планеты. Психоделические мотивы часто встречаются в прозе В. Пелевина, формируя базовые символы авторской концепции мира.

Реди-мейд

(Англ. «ready-made» – буквально «готовый» в том значении, в каком это слово употребляется в выражении «магазин готового платья»). Как искусствоведческое понятие «реди-мейд» возникло в связи с поп-артом, хотя «готовые вещи» встречались уже в художественной практике авангарда, в частности у дадаиста М. Дюшана. В самом общем виде, это некий прием, предполагающий использование предметов ширпотреба в качестве элементов художественного языка в своеобразной символической функции. Когда-то все вещи были сопричастны единому образу мира, т. е. наряду с утилитарной имели мифосимволическую сторону и были чем-то сродни произведениям искусства. О.М. Фрейденберг писала, что вещи, окружающие человека, в большинстве своем созданы не конкретными потребностями, а «вековыми умственными схемами», которые и «предписывают»

людям определенные потребности. Например, утилитарная функция стола (для еды, для письма) вторична по отношению к его первоначально-ритуальной функции – грани миров, алтаря-жертвенника, сакрального горизонта. Еда и письмо связываются с образом стола потому, что в древности оба эти процесса тоже имели сакральный статус. Развитие цивилизации ослабляет символическую сторону вещей, процесс их создания становится массовым.

Нечто подобное происходит и с искусством. Становясь массовым, оно тиражируется, ставится на поток, художественные объекты утрачивают единичность. Весь XX век осмысливает искусство как игру с готовыми элементами языка как символического порядка культуры. Обращение к реди-мейд – это саморефлексия искусства, которое таким образом изучает свои границы.

«Готовая вещь» в художественном тексте – это провокационный выпад против старинного принципа мимесиса (подражания). Что может быть натуральнее настоящих бутылок из-под пепси? С другой стороны, реди-мейд ребром ставит вопрос о природе искусства, снимая вопрос о мастерстве. Искусство начинает осознавать себя как отношение, как нечто функциональное, зависящее от «рамки».

Реди-мейд связан с рекламой, которая нередко служит языковым материалом в таких направлениях, как поп-арт и соцарт. Однако «готовые вещи» в искусстве представляют не себя, а художника, его видение и мироотношение. Любой готовый предмет – от консервной банки и сигаретной пачки до лозунга – в искусстве соцарта подвергается развоплощению и приобретает иное значение. В поп-арте, активно работающем с «товарами», развоплощается утилитарная сторона вещи. В соцарте, который использует и без того лишённые плоти идеологические фетиши (пионерский галстук, гипсовую парковую скульптуру), развоплощение достигается за счет того, что «готовые вещи-символы» лишаются привычного мифологического пространства, дистанцируются от социальной конкретики, как в картинах В. Комара и А. Меламида, поэзии Л. Рубинштейна и Д.А. Пригова.

В качестве реди-мейд в литературе уже давно выступают включенные в произведение деперсонализированные фрагменты нехудожественных текстов – рекламные слоганы, газетные статьи, официальные лозунги, бюрократические документы. Они создают некий «материальный» контекст авторского высказывания о мире, имитируя агрессивный голос самой действительности, как это происходит в романах Дж. Дос-Пассоса.

Литература: Гройс, Б. О новом / Б. Гройс // Гройс, Б. Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – С. 157-170.

Репрезентация

Понятие, используемое сегодня практически во всех областях гуманитарного знания, когда речь заходит о механизме воспроизводства культурных смыслов. Это слово имеет два значения. Первое близко к значению слова «образ». Так, можно сказать «Образ тела в современной поэзии», но в последнее время достаточно часто встречается и иная формулировка: «Репрезентация тела в современной поэзии». И «образ», и «репрезентация» указывают нам на некий способ воспроизводства смысла, в данном случае касающегося «тела». Другое значение этого слова отсылает к «посреднику» передачи смысла, к различным жанрам, приемам и пр., внутри и при помощи которых конструируется тот или иной образ мира. *Главным посредником в культурном воспроизводстве смыслов является язык в широком смысле слова, т. е. система символизации.*

Оба значения слова «репрезентация», как не трудно догадаться, близки: язык создает определенные правила конструирования мира. Например, литературный жанр как явление художественного языка в целом представляет собой некую модель, образ мира. Здесь стоит вспомнить бахтинское понятие хронотопа, имеющего, как писал ученый, «существенное жанровое значение» и представляющего собой репрезентацию пространственно-временных представлений в литературе.

Для современного гуманитарного дискурса понятие «репрезентация» предпочтительнее метафорического слова «образ» по нескольким причинам. Во-первых, в силу нарастающего междисциплинарного характера гуманитарного знания. Понятие «репрезентация» употребляется в культурологии, социологии, философии, гендерных исследованиях. Во-вторых, введение понятия «репрезентация» учитывает достижения семиотики, которая изучает, как слова или иные символы предстают в виде знаков, имеющих определенные референты, а также дискурсивный подход, сосредоточенный на процессе культурной коммуникации и социальных механизмах воспроизводства значения и смысла. В-третьих, сухая терминологическая форма здесь привлекает внимание к самому сложному и методологически принципиальному вопросу о природе репрезентации.

Выделяются три основных способа объяснения природы репрезентации:

1. *Наиболее традиционный.* Воссоздаваемое в репрезентации значение связано с отображаемым объектом, человеком, идеей или событием, а язык играет лишь роль зеркала, отражающего это значение. Этот подход передает один из важных моментов репрезентации – ее связь с реальным миром, но бессилён объяснить возможность различных репрезентаций одного и того же явления. Такой способ объяснения иногда называют *миметическим*, от греческого слова «мимесис», которое часто понимают как «подражание». Для художественного сознания XX века в целом характерен кризис «ми-

метичности», когда образ в искусстве теряет качество «узнаваемости», т.е. очевидной связи с общепринятыми представлениями о реальности.

2. *Интенциональный* подход предполагает, что смысл и эффекты любой репрезентации целиком задаются ее автором, тем, кто, пользуясь языком, создает литературные произведения, кинофильмы, картины и т.п. Этот подход отражает активную роль субъекта репрезентации, творческого субъекта, но не может объяснить, почему заложенные в репрезентации смыслы разделяются другими людьми, то, какую роль играет в создании смысла, например, произведения искусства, его реципиент.

3. *Конструктивистский* подход, по-другому его можно охарактеризовать как *коммуникативный*, делает акцент на социальном характере репрезентации. Смысл репрезентации не является ни механическим отражением объектов, ни результатом креативного акта создателя произведения: он каждый раз заново конструируется и реконструируется в процессе коммуникации, непосредственно отражая ее социокультурный контекст.

Именно последний подход к объяснению природы репрезентации отражается, например, в нарастающем в современном литературоведении интересе к проблеме читателя, его взаимодействию с автором и предметом репрезентации.

Литература: Hall, S. Representation: Cultural and Signifying Practices / S. Hall. – London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage in association with the Open University, 1997. – P. 24-26.

Ризома

Понятие, введенное в 1976 году философами Ж. Делёзом и Ф. Гваттари в совместной работе «Rhizome», впоследствии в переработанном виде включенной во второй том книги «Капитализм и шизофрения. Миллион плато», которая стала одним из базовых произведений постмодернистской философии. Понятие «ризомы» используется в современном литературоведении обычно для описания конструкции постмодернистского текста, хотя для создателей этого термина он имел весьма широкий смысл, касающийся конструкции реальности. В этом плане ризома – философская метафора, обозначающая альтернативное (точнее, иное) классическому европейскому рационализму понимание мира.

Буквально «ризомы» означает «корневище». Метафора «корня», «корней» присуща европейскому мышлению в целом, она часто встречается и в российском контексте. Однако термин «ризомы» обозначает не «стержневой корень», из которого «растет», «развертывается» определен-

ное явление, уже в сущности в нем заложенное и им предопределенное, а скорее «клубень» или «луковицу», «грибницу». В этом философском образе фиксируется гетерогенность явления, т.е. его «восходимость» к неисчислимому количеству «источников», так что затруднительно даже становится говорить о его происхождении, генеалогии, присутствии внутри него центра и иерархии. Ризома – это нелинейная целостность, оставляющая открытой возможность для внутреннего саморазвития.

Понятие «ризомы» противостоит принципу структуры. Структура в данном случае – это целостность, основанная на иерархии и бинарных оппозициях, матрица («калька»), порождающая однотипные явления. Ризома же уподобляется «карте», фиксирующей свободный рельеф местности. В традиционном рационализме «калька» проецируется на «карту», как бы сужая ее богатство. Постмодернистское мышление стремится «карту» спроецировать на «кальку», т.е. освободить то или иное явление от жесткой системно-структурной сетки, увидеть внутренний потенциал его развития и богатство возможных контекстов рассмотрения. При этом, стремясь избежать дуализма (бинарности), свойственного традиционному рационализму, оперирующему понятием «структура», постмодернистская мысль не хочет выстраивать новую бинарную оппозицию «структура / ризома»: на «древе» структуры гнездятся ризомы, в ризоме в виде специфических «узлов» возникают структуры. Как у Гете: «Суха теория, мой друг, но зеленеет жизни древо». Если перевести все это на язык литературоведения, то в практике интерпретации иногда может оказаться полезным выйти за границы одной модели и взглянуть на произведение в принципиально ином контексте / контекстах или сосредоточиться на его «периферийных», «случайных», с точки зрения структуры, моментах. Таким случайным моментом долгое время была графика текста. Однако в творчестве, например, поэта Всеволода Некрасова графика – момент очень существенный, она становится одним из кодов его текстов.

Каждый культурный текст является гетерогенным, имеет множество «корней» и «кодов» (литературных, философских, политических, религиозных и пр.) и, соответственно, множество вариантов прочтения. Современные тексты учитывают это обстоятельство в своей конструкции. Можно сказать, что они, особенно постмодернистские тексты, ризоматичны или ризоморфны, т.е. ориентированы на художественный плюрализм. Синонимом ризомы в постмодернистском искусстве служит образ библиотеки-лабиринта. Один из «эталонных» постмодернистских текстов роман У. Эко «Имя Розы», как подчеркивал сам автор в заметках к произведению, был создан под влиянием именно этого образа.

Ризомность как принцип художественного мышления проявляется в таких свойствах современных текстов, как фрагментарность и имитация хаотичности композиции (понятие «ризомы», собственно, и символизирует творческий хаос мира), контаминация разнородных жанровых элементов,

цитатность, коллажность, выражающаяся, например, во включении в пространство вымышленного текста газетных вырезок, фрагментов реальных политических выступлений, рекламных слоганов и т.д., синкретизм различных областей и родов искусств. Перечисленные особенности воспринимаются как таковые на фоне представления о некоей художественной «норме», «традиции». Поэтому, несмотря на все оговорки теоретиков «ризоматического мышления», в современных гуманитарных работах термин «ризома» фигурирует как некая оппозиция «структуре» – целостности, имеющей центр.

Литература: Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык / И.С. Скоропанова. – Минск: Институт современных знаний, 2000. – С. 9-18, 60-63, 158-163; Липовецкий, М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) / М. Липовецкий. – Екатеринбург, Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – С. 8-44.

Римейк

Буквально «переделка» – повторное использование сюжетной канвы, фабулы, «истории» какого-либо произведения. Слово из профессионального жаргона кинематографистов.

Старые фабулы эксплуатировались искусством всегда. Еще Аристотель определял фабулу как миф, и до середины XVIII века в драматургии, например, использовались главным образом «сюжеты», уже обработанные предшественниками. Строго говоря, любой сюжет, любая «история» при всей ее подчас «жизненности» восходит к мифу, к определенному архетипическому ядру. Таковы законы художественного языка, давно и детально исследованные искусствознанием. Стоит ли вводить наивное словечко «римейк» дополнительно к возвышенным и строгим понятиям «мотив», «архетип», «фабула» и т.д.?

На мой взгляд, понятие «римейк» не столько относится к проблеме «искусство и жизнь», сколько описывает взаимоотношения художника и языка. В этом плане римейк подразумевает своеобразную переплавку старой истории, знакомых характеров в новой стилевой среде. Римейки возможны лишь внутри одного вида искусства, это новое решение поставленной на данном языке проблемы, перевод фабулы с одной национально-исторической версии языка кинематографа или, скажем, литературы на другую. Поэтому экранизация романа или повести, например, римейком не является.

Классический римейк – это не пародия, не комическое травестирование знакомого сюжета. Римейк – это скрытый диалог времен и стилей, исследование своеобразной «реинкарнации» фабулы и характера в иной

культурной среде. Поэтому римейк никогда не воспроизводит старую историю буквально, мотивировки поступков персонажей становятся совершенно иными, этика в римейке всецело вырастает из эстетики. Римейк как бы манифестирует иллюзорность демиургической свободы художника, которая, с одной стороны, ограничена заведомо готовой фабулой и законами ее развертывания в данном виде искусства, а с другой – выбранным временем и стилем, куда помещается эта фабула.

Итак, римейк – это переделка, в полном смысле перекройка, перелицовка поношенного сюжета, своеобразный «second hand» в искусстве. Массовый кинематографический римейк во многом вызван к жизни законами художественного рынка и представляет собой национальный вариант популярного киносюжета.

Эстетика постмодернистской эры наводнена вторичностью, явной и скрытой цитатностью, художественным плагиатом. Римейк – лежащая на поверхности форма этого качества современной культуры. В последнее время все чаще стали появляться пародии на римейки, когда темой становится сам процесс переделки известного сюжета, комически-мучительное преодоление стилевых барьеров. К таким пародийным римейкам можно отнести опус Евгения Попова «Накануне накануне», в котором наивно-придурковатый повествователь (он же и персонаж) пытается провести историко-эстетические параллели между временем тургеневского Инсарова и временем академика А. Сахарова, получая в итоге нелепого Инсанахорова; возвышенное время прихода «настоящего дня» (Добролюбов) становится эпохой торжества политизированного китча времен перестройки. Впрочем, литературные римейки, в отличие от кинематографических, можно сказать, вещь исключительная. Чаще всего мы сталкиваемся с художественной рефлексией отдельного мотива, образа, характера.

Соцарт (соц-арт)

Этим понятием обозначают движение московских художников и литераторов, возникшее в начале 1970-х годов. Термин был придуман Виталием Комаром и Александром Меламидом по аналогии с поп-артом (первоначальное написание соц-арт). Это своеобразная языковая контаминация социалистического реализма с поп-артом. К «классикам» соцарта относят, кроме В. Комара и А. Меламида, художников Э. Булатова, И. Кабакова, А. Петрова, Г. Брускина, Б. Орлова, поэта Дмитрия Александровича Пригова, прозаика Владимира Сорокина. Иногда соцарт отождествляют с концептуализмом – явлением более широким, в котором критика языка не ограничивается игрой с соцреалистическими мифологемами.

Соцарт – это поп-арт в соцреалистической среде. Он столь же похож на своего западного двойника, как тот свет на этот, т. е. с точностью до наобо-

рот. «Натуральные вещи, выставленные в музеях, хотя бы и через абсурд, высказывают какие-то особые, часто существенные стороны «бытия», а произведения «поп-арта» демонстрируют рекламы чего-то, и этим «витринам» что-то соответствует «внутри» магазина, они... обещают «что-то реальное», на самом деле существующее. Нашим рекламам, призывам, объяснениям, указаниям, расписаниям – все это знают – никогда, нигде и ничто не соответствует в реальности. Это есть чистое, завершенное в себе высказывание, «ТЕКСТ» в точном смысле этого слова», – писал художник Илья Кабаков о культурной почве соцарта. Дискурс здесь превратился в субстанцию, а место реди-мейд в соцарте заняла идеологема тоталитарного сознания. Она стала объектом художественной рефлексии. На уроне стиля соцарт использует как тотальный символизм советского искусства, когда каждая деталь получает оправдание не внутри текста, а в системе партийно-государственных установок, так и эстетику примитива, наивного реализма, граничащего с фотографичностью. Идеологемы тоталитарного сознания читаются соцартом как художественные структуры, часто равные среди прочих, и тогда соцарт вплотную подходит к проблеме аутентичности художественного высказывания как такового. Другими словами, соцреализм, и прежде всего сталинское искусство, воспринимается соцартом как чистая поэзия вне публицистической проблематики о правдивости и лживости.

О соцарте уже немало сказано, к нему привыкли, сделали объектом тиражирования. Всеволод Некрасов ввел даже специальные словечки «пригота» и «кабаковина» (от фамилий мэтра поэтического соцарта Д.А. Пригова и художника-инсталлятора Ильи Кабакова), коими обозначает потерявшие новизну и творческий смысл приемы обыгрывания риторики идеологизированного советского искусства. Писатель Владимир Тучков в «Записках из клинической палаты» пародирует соцартовскую стилистику Владимира Сорокина, когда восторженный пафос на тему «пламенного мотора» вдруг оборачивается нагнетанием немотивированной жестокости.

Критика закосневшего соцарта вполне справедлива. Однако не хотелось бы, чтобы с мутной водой в очередной раз выплеснули ребенка. Основатели направления, исключая даже намек на неотчужденное высказывание, В. Комар и А. Мелаид с 1990-х годов предпочитают интерпретировать понятие «соцарт» (соц-арт) как творческую стратегию, сочетающую «общественное», точнее «массовое», т. е. «соц», и индивидуально-рефлексивное, собственно художественное, т. е. «арт», начала. Другими словами, речь идет о художественной работе с формами массовой культуры, со стереотипами массового сознания. Однако нельзя сказать, что в результате подобной трансформации программных установок соцарт эволюционирует в поп-арт, подобно тому, как соцреализм превращается в наши дни в массовое искусство с государственным пафосом (жанр патриотического боевика, или повествования об особых путях национальной истории). В любом случае речь идет о социальных мифах, а не о «готовых ве-

цах». Плакатность, заимствованная из искусства соцреализма, – предел, к которому стремится всякое идеологизированное искусство, в соцарте, по-видимому, является одним из фундаментальных признаков. Примером этому может служить уже «постперестроечная» картина В. Комара и А. Меламида «Явление Иисуса Христа бурому медведю» – своеобразная квинтэссенция русского искусства, каким бы его желал видеть народ.

Литература: Гройс, Б. Стиль Сталин / Б. Гройс // Гройс, Б. Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – С. 76-102; Казарина, Т.В. Три эпохи русского литературного авангарда / Т.В. Казарина. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. – С. 495-529.

Структура

Один из наиболее распространенных терминов *литературоведческого метаязыка*. Чаще всего это понятие употребляется в неспецифическом, общенаучном значении – организованность, упорядоченность, внутренняя логика, как например, в выражениях «структура авторской деятельности», «структура художественного мира» и пр. В большинстве литературоведческих работ встречается именно неспецифическое употребление слова «структура».

Понимание структуры как некоей упорядоченности и организованности следует отличать от той трактовки, которой наделяет этот термин структурализм (а также сформировавшиеся как критика структурализма постструктурализм и деконструктивизм). Структурализм также рассматривает структуру как упорядоченность, однако ключевым моментом здесь становится ее трактовка как *модели и системы*.

Литературоведческий структурализм, сформировавшийся в 50-60-е годы XX века (наиболее значительные школы были во Франции и в СССР (таргуско-московская семиотическая школа)), восходит к структурной лингвистике Ф. де Соссюра, работам русской формальной школы, пражскому структурализму, американской семиотике, структурной антропологии К. Леви-Строса. Пафосом этого научного направления было стремление к точности и верифицируемости (проверке на достоверность) гуманитарного знания, постижение объективных закономерностей организации символических (знаковых) явлений. Структура – это модель произведения. Модель связана с конкретным художественным текстом отношениями подобия, имитирует не весь объект, а какие-то его стороны, существенные для данного исследования. Однако в «классическом» структурализме структуре как модели придается объективный характер, происходит онтологизация структуры, которая начинает рассматриваться как глубинная организация текста. Именно на этом моменте сосредоточена критика структурализма и его понимания структуры в постструктурализме и деконструктивизме, где

структура рассматривается не как объективно существующая глубинная схема, а как то, что постулируется самим исследователем в его стремлении овладеть текстом, системой его значений.

Структура понимается как *система отношений* внутри текста. Ей присущи: 1) целостность – художественный текст рассматривается как сложно построенный смысл; все элементы здесь – значимые выразители целого, однако целое не есть сумма составляющих его частей. Р. Барт, говоря о целостности повествовательного текста, уподоблял его организацию грамматической структуре предложения; 2) иерархичность – выделяется несколько уровней структурной организации (фоника, метрика, лексика, грамматика, синтаксис, семантика), причем «низшие уровни» означиваются «высшими», а высшие как бы порождаются «низшими»; 3) для структуры важны не элементы как таковые, но отношения между ними; эти отношения организуются как система значимых повторов (на разных уровнях), антитез, бинарных оппозиций; таким образом в структуре осуществляется принцип саморегулирования.

Структура – это свойство синхронии, т. е. произведение или какой-то период в литературе рассматриваются в относительной изолированности от других произведений или периодов. Историческое движение литературы видится структурализмом как смена систем, через разрывы между ними, как некие ступени. Структурализм всегда бился над проблемой соотношения структуры как некоего статического состояния и события, но так и не смог эту проблему решить. Наибольшие успехи структурализма были достигнуты в имманентном анализе литературного произведения, в описании его своеобразной грамматики, там, где можно говорить об исчислимости элементов и их отношений (анализ стиха), в исследовании мифологии и фольклора. Однако при описании новейшей литературы метод структурализма очень часто оказывается неадекватным, так как здесь большую роль играют контексты высказывания. Структурный анализ, например, не способен обнаружить существенной разницы между наивным письмом и примитивизмом, соцреализмом и соцартом.

Важно подчеркнуть, что структура в ее специфическом структуралистском понимании – это не свойство исследуемого объекта, а инструмент его интерпретации. Последнее убедительно продемонстрировано практикой деконструкции, проблематизирующей позицию интерпретатора, которая часто определяется сложившимися в данной культуре стереотипами восприятия.

Литература: Лотман, Ю.М. Лекции по структуральной поэтике / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 46-65; Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 387-422; Эко, У. Отсутствующ-

Трэш

От англ. «trash» – «хлам, отбросы, дрянь, макулатура (о книге)» – один из стилей современного искусства, главным образом визуального, близкий к китчу. Основное отличие трэша от китча заключается в его особой брутальности, намеренно задевающей лучшие чувства и моральные принципы добропорядочного носителя среднего вкуса. В этом плане трэш можно назвать своеобразным авангардом китча. Если китч банализирует «высокие» темы культуры, стараясь «сделать красиво», то трэш намеренно использует исключительно «низкие», «грязные» мотивы. Он изобилует сценами насилия, секса, отвратительными подробностями, компрометирующими тех персонажей, которых китч изображает исключительно положительно. Все это сделано плохо, непрофессионально, с нарушением всех правил искусства.

Аутентичность трэша или намеренное использование его как своеобразного языка современной культуры – вопрос не принципиальный. В представлении сегодняшних интеллектуалов, трэш – явление, возникающее на границах искусства нашего времени, в основе своей массового, китчевого. В этом смысле трэш эксплицирует, выводит наружу скрытые механизмы продуцирования и функционирования массовой культуры. Таким образом, трэш – это некая стратегия рефлексии китча, проявляющая себя в процессе создания и интерпретации продуктов культуры. Например, роман А. Проханова «Господин Гексоген» в 1999 году был выпущен известным издательством интеллектуальной литературы Ad Marginem с маркером «трэш».

А. Проханов, еще в советские времена прозванный критиками «солвьем генштаба», создал конспирологическую версию трагического события взрыва жилых домов в Москве, персонажами которой стали «похожий на жирную белку» олигарх Б. Березовский, злонамеренные и патриотичные деятели спецслужб, известные журналисты и некий «наследник», в облике которого без труда узнавались черты второго президента России. В романе патриотическая патетика сочетается с откровенной эротикой, публицистика с мистикой. Все это написано цветистым метафорическим языком (например, креветки на блюде сравниваются здесь с бабами в русской бане). Роман Проханова стал бестселлером среди интеллектуалов, находивших эстетическое удовольствие в этих немислимых контаминациях бульварных мотивов. Позднее издательство учредило специальную трэш-серию, в рамках которой была опубликована, например, книга журналист-

ки Ю. Трегубовой «Записки кремлевского диггера» – мемуары в жанре «желтой прессы».

Одним из первых в литературе трэш начал использовать В. Сорокин. В своих ранних произведениях он дополняет китчевую эстетику массовой (в смысле тиражируемой) литературы соцреализма элементами брутальности – сценами насилия, секса и целыми пластами бессмысленной или матерной лексики, выявляя почти метафизическую природу «ортодоксального» дискурса.

Художественное высказывание

Понятие, описывающее специфику креативной языковой деятельности в художественной словесности. В отличие от множества терминов современного художественного языка, понятие «художественное высказывание» центрируется не вокруг фигуры читателя в различных его ипостасях, а вокруг фигуры автора-творца. Художественное высказывание – это эстетическая деятельность субъекта в языке, понимаемом как система дискурсивных практик, репрезентирующая культурные смыслы. Суть деятельности субъекта – в проблематизации актуальных для него способов моделирования реальности в речевых практиках. Таким образом, художественное высказывание – это художественный опыт субъекта в языке, запечатленный в ткани произведения. Понятие «литературное произведение» шире, чем понятие «художественное высказывание», так как включает в себя не только само высказывание, но и его предмет – осваиваемые дискурсы, а также весь смысловой контекст осуществления художественного высказывания.

Художественная деятельность «изымает» дискурсы из области их функционирования, соотносит запечатленные в этих дискурсах мирообразы друг с другом. Таким образом дискурсы превращаются в литературном произведении в материал, в известном смысле слова они становятся «героем» произведения – изображенным миром Другого. Хотя художественное высказывание и осуществляется в системе различных дискурсов, деятельность его субъекта является *над-дискурсивной*, так как преодолевает смысловую направленность изображаемых дискурсов.

В литературном произведении присутствуют не только «следы» тех дискурсов, которые стали объектом деятельности творческого субъекта (художественного высказывания), но и дискурсы, не ставшие предметом его активности. Иными словами, в так называемом «художественном произведении» не все «художественно», «креативно». Какая-то часть словесного материала не подвергнута рефлексии и входит в произведение как «готовое», «безусловное», «надындивидуальное». Поэтому субъект художественного высказывания как *инстанция, отвечающая за инновацию*, и

автор – понятия, не совпадающие друг с другом. Субъект художественного высказывания входит в структуру автора литературного произведения – автора в широком смысле слова – и находится в отношениях контакта и дистанции с субъектами (авторами в узком смысле слова), которые конструируются, порождаются присутствующими в произведении дискурсами. Итак, художественное высказывание – это понятие, схватывающее механизм инновации в литературе.

Можно выделить три способа создания такой инновации, три ведущие модели (архетипа) деятельности субъекта художественного высказывания. Модель *«культурного героя»* состоит в освоении художественным субъектом внелитературных дискурсов, в своеобразной прививке их к дискурсам литературным. Эта модель художественного высказывания проявляется во всей литературе нового времени, которая постоянно осваивает новые пласты речи, но особенно ярко – в реалистической литературе. Эта модель активизируется и в связи с освоением литературой субкультурных речевых миров, а также дискурсов философической, психологической, религиозной направленности. Эти дискурсы подвергаются рефлексии с позиции уже освоенных литературой пластов речи, литературных жанров. Механизм эстетической коммуникации здесь основан на «узнавании». Читатель узнает новый дискурс, опираясь на уже знакомые жанровые правила. Узнавание, однако, требует от читателя определенных усилий, выстраивается как процесс, в отличие от традиционной литературы, где узнавание диктовалось жанровым этикетом. От читателя требуется сопоставление литературы с жизнью, с неосвоенным художественной словесностью пространством высказываний.

Вторая модель – *«архетип демиурга»*. Здесь субъект художественного высказывания подвергает проблематизации сам процесс высказывания, творчества. Этот способ высказывания, однако, позиционируется творческим субъектом как новая версия «традиции», которая подвергается ремифологизации. Этой традиции придается статус «меры», позволяющей гармонизировать речевую стихию жизни. «Демиургическая» модель ярко проявляется в барокко, романтизме, модернистских течениях. В акте эстетической коммуникации меняется не объект, но способ его видения. В произведениях, где доминирует демиургическая модель, происходит демонстративное переписывание старых сюжетов, переосмысление устойчивых культурных мотивов. В акте эстетической коммуникации модель «понимания», активизирующаяся в момент формирования демиургического художественного высказывания, постепенно сменяется моделью «узнавания». Эта модель часто встречается в «революционных» произведениях, манифестирующих целые литературные направления, но в рамках этих же направлений быстро принимает характер неких новых конвенций, дискурсов. Яркий пример здесь – судьба романтической поэмы.

Третья модель деятельности художественного субъекта – «*трикстер*». Здесь творческая рефлексия распространяется не только на нового героя, но и на сами правила высказывания, на жанровые конвенции, на литературные шаблоны. Литературные и внелитературные дискурсы в деятельности художественного субъекта оказываются уравненными. Трикстерский архетип художественного высказывания активизируется в так называемые кризисные эпохи, в периоды слома устойчивой картины мира, крушения авторитетных дискурсов. Он доминирует, например, в литературе постмодернизма. В акте эстетической коммуникации доминирует модель «понимания», при этом трикстерское высказывание снимает проблему понимания как приятия читателем позиции художественного субъекта. Оно провоцирует читателя вести собственный поиск, на выбор собственного пути интерпретации тех речевых миров, которые «остраняются» субъектом художественного высказывания. В известном смысле слова, в этой модели художественного высказывания читатель конструирует своего «автора».

Понятие «художественное высказывание» релевантно литературе нового времени, когда художественность определяется не соответствием правилам какого-либо жанра, а связывается с деятельностью творческого субъекта, когда произведение существует как диалог между языками. В современной литературе, которая прибегает к различным «первичным и вторичным речевым жанрам» (М. Бахтин) как к «готовой вещи» (реди-мейд), художественный эффект создается не столько уникальностью изображенного мира, сколько отношением художника к миру языка. Опыт новейшей литературы позволяет по-новому взглянуть и на произведения предшествующих периодов, обнаружить в них сходные тенденции креативной деятельности художника.

Литература: Саморукова, И.В. Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение: Типология и структура эстетической деятельности / И.В. Саморукова. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2002. – 204 с.

Указатель терминов

Архетип	6
Архив	8
Виртуальная реальность	9
Габитус	11
Герменевтика	12
Гипертекст	14
Двойничество	16
Деконструкция	19
Дискурс	21
Идентичность	24
Инновация	26
Интертекстуальность	28
Китч	31
Литературность	33
Массовая литература	35
Метаязык	38
Миф	40
Нарратив	42
Пастиш	44
Перформанс	47
Поле литературы	48
Поп-арт	51
Постмодернизм	52
Психоделическое искусство	55
Реди-мейд	56
Репрезентация	58
Ризома	59
Римейк	61
Соцарт	62
Структура	64
Трэш	66
Художественное высказывание	67

Учебное издание

Саморукова Ирина Владимировна

**Современный художественный язык:
*оперативный тезаурус***

Учебное пособие

Редактор Т.А. Мурзинова

Компьютерная верстка, макет Т.В. Кондратьевой

Подписано в печать 03.09.08. Формат 60x84/16.

Бумага офсетная. Печать оперативная. Гарнитура «Times New Roman».

Объем 4,5 усл. печ. л. Тираж 150 экз. Заказ № 1546.

Издательство «Самарский университет», 443011, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.

Отпечатано на УОП СамГУ