

ГЕОРГИЙ КОСИКОВ

ГЕОРГИЙ
КОСИКОВ



ТОМ

2

сочинения

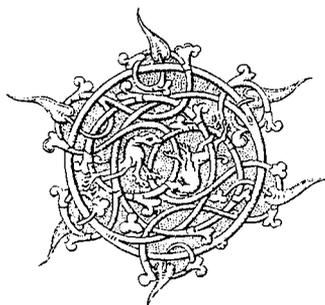
Том 2

Георгий Косиков

Собрание сочинений

Том 2

**ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.
МЕТОДОЛОГИЯ
ГУМАНИТАРНЫХ НАУК**



Центр книги Рудомино

2012

УДК 80/81
ББК 83.34 Фр
К55

Составитель, научный редактор,
автор комментариев Е. Л. Крепкива

Косиков Г. К.

К55 Собрание сочинений. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. — М.: Центр книги Рудомино, 2012. — 696 с.

ISBN 978-5-905626-48-7 }

Во второй том собрания сочинений Г. К. Косикова (1944–2010) вошли работы по теории литературы и методологии гуманитарного знания.

В издание включены две монографии автора: «Проблема жанра романа и французский “новый роман” (на материале творчества Н. Саррот)», текст которой публикуется впервые, и «От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии)». Значительную часть тома составляют статьи по теории романа, методологии западного литературоведения и истории критики с античности по настоящее время.

Каков смысл знаменитого романа Натали Саррот «Золотые плоды», получившего отпovedь академического литературоведения во Франции и удостоенного тем не менее высочайшей литературной премии? Следует ли традиционно считать Возрождение «эпохой, которая породила гигантов» или «закономерным порождением средневековой цивилизации», попытавшейся создать небывалый «синтез античной мудрости и христианской веры»? Был ли Франсуа Рабле «корифеем народного хора», каковым его считал М. М. Бахтин, или ученым-гуманистом, ренессансным интеллектуалом, который отнюдь не слил свой голос с «площадным смехом»? Что такое французский литературоведческий структурализм и как он возник? Каковы взаимосвязи между поэтикой Аристотеля, поэтикой русской формальной школы и новейшей структурной поэтикой, разработанной А.-Ж. Греймсом, Кл. Бремоном, Ц. Тодоровым, Ж. Женеттом и др.? Почему, едва пережив стремительный взлет и небывалый триумф, французский структурализм испытал столь же быстрое увядание и, утратив престиж, уступил место философии и практике постструктурализма? И отчего Ролан Барт, в 60-е годы единодушно признанный главой не только сциентистской «структурной семиотики», но и всей французской «новой критики», в 70-е годы прославился уже как мэтр антисциентистской «семиологии множественности»?

Таковы лишь некоторые вопросы, которые решает автор в своих глубоко концептуальных работах, написанных в блестящей стилистической манере.

УДК 80/81
ББК 83.34 Фр

Запрещается полное или частичное использование и воспроизведение текста в любых формах без письменного разрешения правообладателя.

© Г. К. Косиков, наследники. 2011.

© Е. Л. Крепкива, составление, научное редактирование, комментарии. 2011.

ISBN 978-5-903060-49-8

© Центр книги Рудомино. Оригинал-макет, оформление. 2011.

Именно в противовес позитивизму «новая критика» выдвинула идею подвижности исторических смыслов и, соответственно, тезис об «открытости» литературного произведения, о его предрасположенности ко множеству интерпретаций, — тезис, подробно развитый в программном эссе Р. Барта «Критика и истина» (1966), явившемся не только манифестом «неокритического» движения. Эта работа Барта, по сути, доказывает возможность и необходимость существования литературоведения не для одних литературоведов, а и для всякого читателя и даже для самого писателя.

Между тем такая необходимость зачастую представляется сомнительной, коль скоро и автор и его аудитория искренне убеждены, что не нуждаются ни в каком посредничестве со стороны ученого комментатора, а произведение — ни в каких разъяснениях: ни один писатель не рассчитывает на то, что в его тексте останется нечто «неясное»; и действительно, замечает Барт, нет ничего более ясного, нежели само произведение. И это, пожалуй, верно, но лишь до тех пор, пока дело идет о *явном значении* текста, порожденном авторской интенцией.

Суть, однако, в том, что в любом тексте культуры, помимо явного значения, содержится еще множество *неявных смыслов*, которые субъект может попросту не осознавать. Когда русский и француз машут в знак прощания рукой, это — осознаваемый ими факт, намеренно передаваемое значение, феномен их явной культуры; между тем француз, сам того не замечая, машет ладонью из стороны в сторону, а русский — от себя вперед, а это уже факт неявной культуры, сигнализирующий о национальной принадлежности прощающихся, то есть несущий в себе не меньше информации, нежели та, которую партнеры сознательно вкладывают в свой жест⁴².

Если даже в таком сравнительно простом акте, как жест прощания, можно обнаружить уровень неявной культуры, то в художественном произведении совокупность смыслов, не выраженных эксплицитно, составляет всю подводную часть литературного айсберга. Подобно тому как мольеровский г-н Журден был искренне изумлен, узнав, что всю жизнь говорил прозой, удивиться может и писатель, если узнает, что в его творчестве сходятся и пересекаются десятки культурных моделей и систем (бытовых, литературных, социально-политических, принадлежащих языку текущего дня, исторической эпохе, тысячелетней традиции и т. п.), о самом существовании которых он, случается, даже не догадывается. Неявная культура — это не столько те знания

и взгляды, которые рационально усвоены личностью в процессе воспитания, образования и т. п. (такие знания, впрочем, тоже способны уходить в «подтекст» произведения), сколько те, которые бессознательно ассимилируются человеком уже в силу самой его погруженности в определенный культурный мир, выступая в произведении как невысказанный контекст этой культуры. Наличие такого контекста, как бы впитанного произведением, а затем незаметно, но действительно излучаемого на читателя, как раз и создает впечатление той смысловой глубины и многозначительности художественно-литературного текста, которая является одной из его отличительных черт и которую имеет в виду Барт, говоря о «символичности» литературы. Субъективное (то, что «хотел сказать» автор) и объективное (то, что им «сказалось») содержания произведения не противоречат друг другу, но и не совпадают между собой, так что не только читатели, но и сам писатель может в буквальном смысле слова не знать собственного творения⁴³.

Подчеркнем, что, говоря о неявной культуре, имеют в виду именно объективное содержание самого произведения, а отнюдь не те субъективные смыслы, которые читатель бывает склонен в него привносить, «вчитывать» исходя из собственной (явной или неявной) культуры, как это имеет, например, место при пресловутых «современных интерпретациях» классики. Будучи, по терминологии Барта, «открытым» в силу своей «многосмысленности», произведение тем не менее открыто вовсе не для множества субъективистских «вчитываний», а для множества «прочтений» того, что в нем реально содержится, — прочтений, чья задача состоит в раскрытии скрытых смыслов, в переводе неявной культуры в явную, в ее эксплицировании⁴⁴, то есть в осуществлении возможно более полной рефлексии над ней.

Вопрос лишь в том, как и за счет чего возможна подобная рефлексия. На первый взгляд может показаться, что чем меньше дистанция между читателем-интерпретатором и произведением, тем в большей степени последнее доступно пониманию, что современникам Данте, едва ли не лично знавшим многих прототипов его «Комедии», она раскрывалась намного полнее, чем нам, и т. п. Между тем уже пример с прощальным жестом показывает, что информация о национальной принадлежности «автора» этого жеста является абсолютно нерелевантной ни для него самого, ни для его соотечественников; она значима лишь для того, кто принадлежит к другой культурной системе; чем больше будет набор таких систем, тем с большего количества сторон мы сумеем охватить интересующий нас культурный текст, смыслы которого способны

эксплицироваться только через включение в сопоставительные исторические контексты.

Таким образом, не минимум, а максимум исторической дистанции способен с наибольшим успехом погрузить нас в смысловую глубину произведения. Эта дистанция способна затруднить доступ к непосредственным реалиям, запечатленным в произведении (как в случае с Данте), но только она может дать необходимую перспективу для проникновения в его культурные смыслы. А поскольку исторический процесс бесконечен, каждая новая эпоха будет открывать в произведении все новые и новые срезы объективированной в нем неявной культуры. Именно это имел в виду Р. Барт, когда писал: «...любая эпоха может воображать, будто владеет каноническим смыслом произведения, однако достаточно раздвинуть немного границы истории, чтобы этот единственный смысл превратился во множественный, а закрытое произведение — в открытое»; «...что бы ни воображали те или иные общества, произведение преодолевает их границы, проходит сквозь них наподобие формы, которую поочередно наполняют более или менее возможные, исторические смыслы: произведение “вечно” не потому, что оно навязывает различным людям некий единый смысл, а потому, что внушает различные смыслы единому человеку, который всегда, в самые различные эпохи говорит на одном и том же символическом языке: произведение предлагает, человек располагает»⁴⁵.

Пафос бартовской «Критики и истины» состоит, в частности, в том, чтобы методологически обосновать такое литературоведение, которое занято не разъяснением непосредственного значения произведения тем, кто сам его не понимает, а раскрытием смысловой полноты литературы тем, кто хочет к ней приобщиться. В данном отношении работа Барта — это своего рода апология литературоведения как науки, способной принести не только практическую пользу специалистам-гуманитариям, но и любому «рядовому» читателю, чьи интересы выходят за рамки сюжетно-фабульной увлекательности литературы.

В первой половине 60-х гг. Барт был не только признанным лидером французской «новой критики», но и — внутри последней — столь же признанным лидером литературоведческого *структурализма*.

⁴² См.: *Степанов Ю. С.* Семиотика. М.: Наука, 1971. С. 19 и след.; о феномене «неявного знания» см. также: *Лекторский В. А.* Субъект, объект, познание. М.: Наука, 1980.

⁴³ Ср. замечание Т. Манна относительно мифологической трактовки его «Волшебной горы», в частности, сквозь призму легенды о св. Граале: «Ганс Касторп — искатель Грааля! Уж, наверно, это не пришло вам в голову, когда вы читали его историю, а если это приходило в голову мне самому, то это было нечто меньшее, чем осознанное намерение, и нечто большее, чем безотчетное ощущение» (*Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература, 1959–1961. Т. 9. С. 171).

⁴⁴ Классическим, хотя и дискуссионным, примером такого эксплицирования может служить работа М. М. Бахтина о Рабле, где выявлен целый пласт «карнавальной средневековой культуры», который, по Бахтину, составляет подпочву всей раблезианской системы образов и раблезианского смеха.

⁴⁵ *Барт Р.* Избранные работы. С. 350–351.

⁴⁶ См.: *Дильтей В.* Описательная психология. 2-е изд. СПб.: Алетейя, 1996. С. 16.

В сборнике «Критические опыты» (1964), в эссе «О Расине» (1963) и «Критика и истина» (1966) Барт поставил перед собой задачу двойного рода: во-первых, осмыслить и объяснить сам факт одновременного существования (по Барту — «сосуществования») в XX в. совершенно различных по своим методологическим установкам направлений, делающих своим объектом литературу; во-вторых, выработать методологические принципы *«науки о литературе»* в собственном смысле

слова — такой дисциплины, предмет которой не смешивался бы с предметами других гуманитарных наук.

Прежде всего, Барт безоговорочно признает право на существование любых видов интерпретирующего литературоведения. (Причем не только тех, которые уже существуют, но и тех, которые могут возникнуть в будущем в связи с возможным рождением новых гуманитарных наук.) С его точки зрения, «невозможно подойти к литературному творчеству, не постулировав известного отношения между произведением и чем-то иным, внеположным произведению»²¹.

Прибегая к семиотической терминологии, которой пользуется Барт, можно сказать, что в его концепции произведение представляет собой *означающее*, а действительность, к которой оно отсылает, — *означаемое*. Задача интерпретирующего литературоведения сводится к тому, «чтобы расшифровать значение <...> и в первую очередь обнаружить скрытый член — означаемое»²². Сложность, по Барту, заключается в том, что каждое из интерпретирующих направлений стремится поставить в связь с произведением свое собственное «означаемое», или, пользуясь нашей терминологией, выявить собственный предмет. Барт показывает это на примере творчества Расина, которое явилось объектом изучения едва ли не всех литературоведческих методологий XX в.

Но какое из обнаруживаемых «означаемых» является истинным — полностью адекватным «означающему»? Можно ли и нужно ли отдать предпочтение одному из интерпретирующих направлений в ущерб остальным? «Если произведение обозначает мир, — пишет Барт, — то на каком уровне следует искать его значение? На уровне злободневных событий (английская Реставрация для “Гофолии”)? Политического кризиса (турецкий кризис 1671 г. для “Митридата”)? “Общественного мнения”, “видения мира” (Гольдман)? А если считать, что произведение обозначает личность автора, то все равно возникает та же неопределенность. На каком уровне внутри личности следует искать означаемое? На уровне биографических обстоятельств? На уровне эмоциональной жизни? На уровне возрастной психологии? На уровне архаического содержания психики (Морон)?»²³

Барт предлагает следующее решение: ни одному из этих ответов не следует отдавать предпочтение, надо принять их все. Множественность интерпретирующих методологий не может быть устранена; она должна быть узаконена. Каждый волен ставить в связь с произведением то означаемое, которое он считает нужным. Из того факта, полагает Барт, что произведение в принципе поддается множеству прочтений, вытекает, что оно «символично», то есть «одновременно несет в себе несколько

смыслов благодаря своей структуре, а не в силу неполноценности тех, кто его читает. Именно поэтому оно символично: символ — это не однозначный образ, это сама множественность смыслов». И далее: «Каждая эпоха может воображать, будто она владеет каноническим смыслом произведения, но достаточно лишь немного раздвинуть исторические границы, чтобы этот единственный смысл превратился во множественный, а закрытое произведение — в открытое»²⁴.

Всякое литературное произведение есть *вопрос*, заданный о действительности. «Ответ дает каждый из нас, привнося в него свою собственную историю, свой язык и свою свободу; но наша история, наш язык и наша свобода бесконечно меняются; бесконечен и ответ мира писателю <...>. Именно этим, несомненно, объясняется наличие трансисторической сущности литературы; эта сущность представляет собой функциональную систему, один элемент которой (произведение) неподвижен, а другой (мир, эпоха, потребляющие это произведение) варьируется»²⁵. Ответы проходят, заключает Барт свое рассуждение, вопрос остается.

«Открытость», «символичность», «трансисторичность» литературы означают, что произведение есть лишь полая *форма*. Взятая в себе самом и для себя, оно не обладает ровно никаким «содержанием», представляя собой простую *совокупность условий*, дающих возможность исследователю внести в него это содержание, «смысл»²⁶.

Поэтому отношение критики к произведению есть отношение «смысла» к «форме». «Критик не может претендовать на то, чтобы “сделать перевод” произведения, в частности сделать его “более ясным”», ибо нет ничего более ясного, чем само произведение. Он может лишь одно: «генерировать» определенный смысл, исходя из той формы, которой является произведение»²⁷.

Поэтому *литературной критикой* Барт предлагает называть любое высказывание о литературе, «которое открыто, на свой страх и риск берет на себя задачу наделить произведение каким-либо конкретным смыслом»²⁸. Таким образом, понятие литературной критики объемлет у Барта все виды интерпретирующего литературоведения.

То, что литературные произведения «многосмысленны» и многозначны, лучше всего подтверждается фактом успешного обращения к ним методологически очень по-разному ориентированных наук. Но, с нашей точки зрения, все «смыслы» произведения (историко-культурный, психологический, биографический, идеологический) объективированы и ценностно закреплены в нем самом, в его «форме».

Впрочем, здесь есть одна тонкость. Когда Барт говорит о внесении читателем (критиком) «своего» смысла в произведение, о «создании»

им содержания произведения и т. п., он вовсе не стремится открыть дорогу всякого рода произвольным толкованиям литературы, в чем его в общем-то несправедливо упрекали многочисленные противники, и прежде всего Р. Пикар, автор нашумевшего памфлета «Новая критика, или новый обман»²⁹.

Барт считает, что право на существование имеет только такая критика, которая непременно удовлетворяет следующим условиям: 1) критическая интерпретация должна охватить и насытить всё произведение, объяснение должны найти все его элементы; 2) она должна подчиняться раз принятым правилам и не отклоняться от них; и наконец, 3) она должна быть внутренне непротиворечивой и последовательной³⁰.

Эти три требования, предъявляемые к критике, совершенно справедливы, но, на наш взгляд, выдвигая их, Барт подрывает базисный тезис своей концепции — тезис о принципиальном равноправии различных смысловых интерпретаций произведения.

В самом деле, утверждать, как это делает Барт, что в произведении нет незначущих элементов, требовать от критика, чтобы он дал последовательную и целостную, проведенную с единой позиции трактовку *всех* элементов текста, — значит вольно или невольно ставить вопрос об *объяснительной силе* данной критической теории. Если взглянуть на дело с этой — в конечном счете решающей — точки зрения, то станет ясно, что возможности различных направлений в рамках интерпретирующего литературоведения далеко не равноценны.

К примеру, право психоанализа обращаться к материалу литературы не может оспариваться, поскольку психоанализ способен выявить в ней и подвергнуть анализу свой исследовательский предмет. Но беда психоанализа заключается именно в его слабой объяснительной силе, в том, что он не в состоянии дать интерпретацию произведения как *целостности*. Психоаналитик может, конечно, раскрыть индивидуально-психологические причины предпочтения, отдаваемого поэтом определенному типу сравнений или синтаксических фигур, может показать, каким образом те или иные черты персонажа романа оказались обусловлены личным психологическим опытом автора, и т. п. Но дать связное, целостное и полное объяснение *всего* произведения он не способен. В этом заключается первый неустраняемый недостаток психоаналитической критики в той мере, в какой она претендует на объяснение литературы, на выявление генезиса литературного произведения.

Далее, не говоря уже о том, что фрейдизм в принципе приравнивает произведение к *симптомам* психического состояния личности и лишь от случая к случаю интересуется эстетическим началом, он в лучшем

случае способен раскрыть лишь сугубо биографическое, аффективное значение произведения. К пониманию его культурного и философского смысла он не может даже приблизиться.

Вернемся, однако, к вопросу: если все интерпретирующие направления тяготеют к тому, чтобы раствориться в специальных гуманитарных науках, то возможно ли все-таки выделить в литературном объекте предмет, который стал бы собственным предметом литературоведения? Иными словами, возможна ли *наука о литературе* как таковая?

Барт полагает, что возможна и что она должна быть отделена от литературной критики резкой гранью. «Критика, — пишет Барт, — не есть наука. Наука обсуждает смыслы, критика их производит»³¹. «Следовательно, нужно будет распрощаться с мыслью, что наука о литературе сможет указать, какой именно смысл следует придавать произведению: она не станет *наделять*, ни даже *обнаруживать* в нем никакого смысла; она станет описывать логику порождения любых смыслов таким способом, который *приемлем* для символической логики человека, подобно тому как фразы французского языка *приемлемы* для “лингвистического” чутья французов»³². Наука о литературе не должна задаваться вопросом, «почему тот или иной смысл должен быть принят, ни даже почему он был принят <...>, но почему он приемлем <...>»³³. «Наука о литературе» будет описывать «*приемлемость* произведений, а не их смысл», подобно тому как некоторые лингвисты «описывают *грамматичность* фразы, а не ее значение»³⁴.

Значит, «наука» Барта должна заниматься «грамматикой» литературы, то есть *техником, правилами*, в соответствии с которыми строится произведение. Этим правилам, полагает Барт, подчиняются два типа литературных единиц: «первый включает в себя знаки, которые по объему меньше фразы; таковы, например, традиционные фигуры, явления коннотации, “семантические аномалии” и т. п., короче, все единицы литературного языка в его целостности; второй состоит из знаков, превышающих по объему фразу, т. е. из частей дискурса, из которых можно вывести структуру повествования, поэтического сообщения, дискурсивного текста и т. д.»³⁵.

Итак, в отличие от литературной критики в понимании ее Бартом, подыскивающей для произведения-«означающего» то или иное «означаемое», «наука о литературе» целиком ориентирована на само «означающее», на законы его строения. Иными словами, для Барта литература есть организованная форма и именно в этом качестве должна сделаться специфическим предметом литературоведения. Обретя свой предмет, литературоведение сможет наконец конституироваться

От структурализма к постструктурализму

в самостоятельную науку, освободившись от засилья иных гуманитарных дисциплин. При этом предметом науки о литературе должна быть не замкнутая в себе форма отдельно взятого произведения, но *универсальные законы построения литературной формы вообще.*

И тем не менее огню не случайно за кратковременными периодами расцвета формализма всегда наступает этап его кризиса. Что касается французского структурализма, то уже в начале 70-х гг. (т. е. просуществовав 10—15 лет) он, по сути, перестал выдвигать методологически оригинальные идеи, потерял значительную часть сторонников, многие из которых перешли в лагерь постструктурализма, обогатив его целым арсеналом аналитических приемов, выработанных в рамках логики, семантики, семиотики. Таковы работы позднего Барта, Ж. Деррида, Ю. Кристевой или исследования литературоведов, связанных с группой «Шанж»⁵³.

Внутренняя причина распада структурализма как методологически оформленного направления коренится в установке его представителей на принципиальную автономизацию литературной формы, взятой в ее собственной определенности. Разумеется, такая определенность существует — в той мере, в какой существуют универсальные законы сюжетосложения, универсальные и поддающиеся классификации способы повествования, универсальные правила образования фигур и тропов, универсальные законы метрики и т. п. Однако изоляция этих законов, проведенная как методологический принцип, меняет самый статус литературной формы.

Вернемся к Ролану Барту, рассматривающему произведение в качестве «означающего» по отношению к «обозначаемой» действительности. Само по себе такое рассмотрение правомерно. Но у Барта эта идея принимает именно методологический смысл: в рамках «новой критики» представление о произведении как об «означающем» должно заменить представление о нем как о генетическом продукте внешних по отношению к нему обстоятельств⁵⁴.

В свете общих установок Барта такая замена играет решающую роль. Лишая произведение генезиса, он лишает его исторического смысла и превращает литературную форму из формы, выражающей этот смысл, в «полуо» (по его собственному определению) форму.

При подобном подходе, пишет М. М. Бахтин, «форма, понятая как форма материала <...>, становится каким-то чисто внешним, лишенным ценностного момента, упорядочением его. Остается совершенно непонятной эмоционально-волевая напряженность формы, присущий ей характер выражения какого-то ценностного отношения автора и созерцателя к чему-то помимо материала <...>»⁵⁵.

Повторяем: анализ литературной «морфологии» в отвлечении от конкретных произведений, в которых она реализуется, необходим. Но такой анализ может быть только отправной точкой исследования. Конечною целью должно быть выяснение того, как обнаруживается существенность тех или иных морфологически универсальных элементов применительно к конкретным системам данного произведения, жанра, направления, каким образом происходит их функционализация в рамках таких систем.

Морфологически произведение строится из уже готовых формальных «кирпичиков» при помощи — также готовых — правил их соединения. С точки зрения построения формы отдельное произведение так же относится к всеобщей литературной «морфологии», как в лингвистике речевое высказывание относится к языку. Оно строится из элементов и по правилам этого языка. В поэзии, например, ямбы Пушкина и ямбы Тютчева в равной мере могут рассматриваться как конкретные «высказывания» по отношению к «языку ямба» вообще.

От произведения к произведению, от жанра к жанру, от направления к направлению меняются не формальные элементы и правила их соединения, а, так сказать, «комбинации» этих элементов. Но само возникновение этих «комбинаций» в принципе не может быть объяснено законами литературной формы как таковой. В произведении важен не сам по себе формальный прием, а функция приема. Разные приемы могут выполнять одну и ту же функцию, и, наоборот, один и тот же прием может выполнять разные функции.

Чем это объясняется? Тем, что взятый как элемент морфологически универсального языка литературной формы, вне той или иной конкретной идейно-художественной структуры, всякий прием в смысловом отношении нейтрален. Он лишен какого-либо значения подобно тому, как лишена его фонема, взятая в качестве элемента лингвистического языка. Если фонема превращается, пользуясь терминологией Л. Ельмслева, из «фигуры» в «знак», лишь вступая в отношения с другими фонемами в пределах слова и подчиняясь этому слову как комплексу высшего порядка, то и прием получает свое значение, лишь включаясь в какой-либо смысловой комплекс, функционально подчиняясь ему.

²¹ *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
С. 221.

²² Там же.

²³ Там же. С. 223.

²⁴ Там же. С. 350.

²⁵ Там же. С. 144.

²⁶ Там же. С. 355.

²⁷ Там же. С. 361.

²⁸ Там же.

²⁹ *Picard R.* Nouvelle critique ou nouvelle imposture. P., 1966.

³⁰ *Барт Р.* Избранные работы. С. 361–371.

³¹ Там же. С. 361.

³² Там же. С. 360.

³³ Там же. С. 356.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 359.

³⁶ *Todorov Tz.* Poétique // Qu'est-ce que le structuralisme? P., 1969 (рус. пер.: *Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975).

³⁷ Ibid. P. 99–100.

³⁸ Ibid. P. 100.

³⁹ Ibid. P. 101.

⁴⁰ Ibid. P. 104.

⁴¹ Ibid. P. 102.

⁴² Ibid.

⁴³ См.: *Дюбуа Ж. и др.* Общая риторика. М.: Прогресс, 1986.

⁴⁴ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940. С. 53.

⁴⁵ *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 275.

⁴⁶ *Веселовский А. Н.* Цит. соч. С. 52.

⁴⁷ *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 380.

⁴⁸ *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. С. 275.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же. С. 81.

⁵¹ *Якобсон Р. О.* Лигвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против».

⁵² *Todorov Tz.* La re-naissance de la poétique // *Slavic Poetics. Essays in honor of Tarjanovsky* edited by R. Jakobson. The Hague; Paris, 1973. P. 464.

⁵³ О группе «Шанж» см.: *Косиков Г. К.* Комментарии // *Ecrits sur l'art et manifestes des écrivains français*. М.: Прогресс, 1981. P. 649–656. [Поскольку текст издан давно и малодоступен, ниже приводятся выдержки из него. — *Прим. составителя*].

В 1968 году в группе «Тель Кель» (возникла в Париже в 1960 году во главе с писателем и критиком Филиппом Соллерсом; в инициативное ядро группы входили Юлия Кристева, Марселен Плейне, Жан-Луи Бодри, Дени Рош, Жан Рикарду, Жан Тибодо и другие) произошел раскол: из нее вышел писатель и критик Жан-Пьер Фай, создавший новую группу «Шанж». В конце 60-х — начале 70-х годов наиболее активными ее участниками были Жак Рубо, Жан Парис, Жан-Клод Монтель, Леон Робель, Филипп Буайе, Ив Бено и другие. Группа предприняла издание неперидических сборников «Шанж».

Участники группы попытались <...> интерпретировать в общекультурном смысле антидескриптивистскую <...> трансформационную модель <...> американского лингвиста Н. Хомского <...> и противопоставить себя <...>

статическому и таксономическому <...> структуриализму <...>. Последний занимался членением текста (корпуса текстов, всего языка) на уровни (фонологический, морфологический, синтаксический и т. п.), выделением дискретных единиц этих уровней и установлением правил их комбинирования. Иными словами, под структуриализмом группа «Шанж» понимала теорию, классифицирующую и описывающую элементы языка (или текста) и не интересующуюся процессами и причинами их возникновения. По мнению группы, если перенести такой взгляд в область литературы (и шире — культуры), то получится, что всякий текст есть формально структурированный набор «единиц» (тем, лексем, тропов, фигур и т. п.), социокультурные механизмы порождения которого остаются загадкой. В этой связи новаторство «динамической» порождающей модели группа видела в том, что она позволяет представить такой текст в виде *поверхностной структуры*, смысл существования которой — в реализации закономерностей *глубинного* уровня, а не в самодовлеющей «игре» литературных «означающих». Глубинный уровень применительно к литературе Ж. Парис определил как совокупность исторически изменчивых «порождающих вопросов» («проблематика»), генерирующих все конкретные произведения (см.: *Paris J. Hamlet et Panurge*. P., 1972). Таким образом, порождающая теория трактовалась как средство радикального преодоления «статического» структуриализма, позволяющее перейти от *описания* к *объяснению* явлений культуры, организованных в различные «тексты».

Эта попытка оказалась не вполне органичной. Стремление участников группы создать теоретический синтез «порождающей грамматики», методологии русской «формальной школы», односторонне интерпретируемого марксизма и, отчасти, фрейдизма отличалось большой долей эклектики. Не случайно, проявив значительную активность в конце 60-х — начале 70-х годов, группа довольно быстро исчерпала свои методологические возможности, и ее влияние в литературе и в литературоведении заметно понизилось.

Вместе с тем следует отметить, что сама установка участников группы на изучение социокультурных механизмов, «порождающих» литературные произведения, позволила им создать ряд исследований, представляющих несомненный научный интерес (см., например, работы Ж. Париса). Им удалось также привлечь к сотрудничеству известных ученых, в частности крупного историка средневековой литературы Поля Зюмтора, а также известного лингвиста и стиховеда Мориса Халле.

⁵⁴ См.: *Барт Р.* Избранные работы. С. 353–355.

⁵⁵ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 14.

⁵⁶ Это показал Кл. Леви-Стросс в рецензии на «Морфологию сказки» В. Я. Проппа, который был одним из пионеров изучения универсального языка литературных форм. См.: *Леви-Стросс Кл.* Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Французская семиотика: От структуриализма к постструктуриализму. М.: ИГ Прогресс, 2000.

⁵⁷ *Барт Р.* Избранные работы. С. 362.

Следует обратить внимание на известную двойственность методологических установок Барта в 60-е гг. С одной стороны, по его собственному признанию, этот период прошел под явным знаком «грёзы (эйфорической) о научности»¹¹, которая только и способна, полагал Барт, положить конец «изящной болтовне» по поводу литературы — болтовне, называемой в обиходе «литературной критикой». Вместе с тем «искус наукой», вера в ее эффективность никогда не перерастали у Барта в наивный сциентизм (это видно даже в наиболее «ученой» из его работ — в «Системе моды», где Барт, увлеченно «играя» в моделирование, в различные таксономии и т. п., ни на минуту не забывает, что это все же игра — пусть и серьезная). Причина — в трезвом понимании того, что гуманитарные науки, при всем их возрастающем могуществе, в принципе не способны исчерпать бездонность культуры:

«...я пытаюсь, — говорил Барт в 1967 г., — уточнить научные подходы, в той или иной мере опробовать каждый из них, но не стремлюсь завершить их сугубо научной клаузулой, поскольку литературная наука ни в коем случае и никоим образом не может владеть последним словом о литературе»¹². Приведенное высказывание отнюдь не свидетельствует о переходе Барта на позиции антисциентистского иррационализма, который был чужд ему не менее, чем плоский сциентистский рационализм. Барт избирает совершенно иной путь, который к началу 70-х гг. откроет третий — пожалуй, самый оригинальный — «постструктуралистский» период в его творчестве.

Барт был внутренне давно готов к вступлению на этот путь: стимулом являлись проблемы самой коннотативной семиологии; толчком же послужили работы Ж. Лакана и М. Фуко, знакомство с диалогической концепцией М. М. Бахтина¹³, влияние итальянского литературоведа и лингвиста Умберто Эко, французского философа Жака Деррида, а также ученицы самого Барта, Ю. Кристевой¹⁴.

Два тезиса, направленных на преодоление сциентистского структурализма, определяют методологическое лицо Барта 70-х гг. Во-первых, если структурализм рассматривает свой объект как готовый продукт, как нечто налично-овеществленное, неподвижное и подлежащее таксономическому описанию и моделированию, то бартовский постструктурализм, напротив, предполагает перенос внимания с «семиологии структуры» на «семиологию структурирования», с анализа статичного «знака» и его твердого «значения» на анализ динамического процесса «означивания» и проникновение в кипящую магму «смыслов» или даже «предсмыслов», короче, переход от «фенотекста» к «генотексту». Во-вторых, в противоположность сциентизму, устанавливающему жесткую дистанцию между метаязыком и языком-объектом, убежденному, что метаязык должен конструироваться как бы «над» культурой, в некоем внеисторическом пространстве объективно-абсолютной истины, Барт настаивал на том, что метаязык гуманитарных наук, сам будучи продуктом культуры, истории, в принципе не может преодолеть их притяжения, более того, стремится не только отдалиться от языка-объекта, но и слиться с ним (см., в частности статью «От науки к литературе», 1967). Подчеркнем еще раз: Барт не отрекается от науки, но лишь трезво оценивает ее возможности, равно как и таящуюся в ней угрозу: «Научный метаязык — это форма отчуждения языка; он, следовательно, нуждается в преодолении (что отнюдь не значит: в разрушении)»¹⁵.

Постструктуралистские установки Барта наиболее полное воплощение нашли в образцовой для него книге «S/Z» (1970), посвященной

анализу бальзаковского рассказа «Сарразин», где Барт делает радикальный шаг от представления о «множестве смыслов», которые можно прочесть в произведении в зависимости от установок воспринимающего («История или литература?», «Критика и истина»), к идее «множественного смысла», образующего тот уровень произведения, который Барт назвал уровнем Текста. Методологические принципы, продемонстрированные в книге «S/Z», нашли выражение и в других работах Барта, в частности в статьях «С чего начать?» (1970) и «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» (1973).

В русле проблематики «производства смыслов», «текстового письма», «интертекстуальности» находится и яркое эссе Барта «Удовольствие от текста» (1973), где ставится вопрос о восприятии литературы читателем. Последовавшая вскоре после этого книга «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975) представляет собой продуманную мозаику из основных идей и мотивов, рассеянных в многочисленных работах автора 50–70-х гг.

¹¹ *Barthes R. Réponses. P. 97.*

¹² *Barthes R. Interview // Bellour R. Le livre des autres. P.: L'Herne, 1971. P. 171.*

¹³ В 1966 г. Ю. Кристева сделала на семинаре у Барта доклад о Бахтине. Позже, со второй половины 60-х гг., работы Бахтина стали широко переводиться во Франции.

¹⁴ Барт не скрывал подобных влияний, более того, прямо указывал на них (см.: *Roland Barthes par Roland Barthes. P.: Seuil, 1975. P. 148*); он умел так переосмыслить заимствованное, что те, у кого он начинал учиться, позже, случилось, сами охотно признавали его своим учителем.

¹⁵ *Barthes R. Interview. P. 172.*

¹⁶ *Мамудян М. Лингвистика. М.: Прогресс, 1985. С. 50.*

Барта, в сущности, всегда интересовал единственный, но кардинальный вопрос: «Что такое литература?», и хотя, давая ответ, Барт по-разному расставлял акценты в разные периоды своей деятельности, преемственность проблематики проследить нетрудно.

В 50-е — первой половине 60-х гг. Барта по преимуществу занимает проблема противостояния автора и данного ему языка. Действительно, если отказаться от иллюзии, будто язык сводится лишь к своей орудийной функции, то возникнут серьезные вопросы, с которыми на практике сталкивается всякий пишущий, ответственно относящийся к собственному слову, изведавший, что такое «страх письма», который рождается из осознания безнадежности попытки «выразить невыразимое» — воплотить в слове всю полноту и неповторимость своих переживаний, мыслей и т. п.: всякий пишущий по себе знает, насколько верен тютчевский афоризм («Мысль изреченная есть ложь»), столь многих искушавший «все бросить и никогда больше не писать».

В самом деле, неизмеримо легче выразить неподдельное сочувствие другу, потерявшему близкого человека, при помощи живого жеста, взгляда, интонации, нежели сделать то же самое, написав ему «соболезнующее письмо»: попытавшись словесно воплотить самую искреннюю, самую спонтанную эмоцию, мы с ужасом убедимся, что из-под пера у нас выходят совершенно условные, «литературные» фразы; попробовав же отказаться от литературной велеречивости, перебрал для этого все возможные варианты словесного выражения, мы, вероятно, в конце концов придем к выводу, что адекватнее всего наше чувство можно передать при помощи одного-единственного слова, которое

ему и соответствует: «Соболезную»; беда лишь в том, что подобная лапидарность все равно не спасет нас от «литературы», ибо несомненно будет воспринята как одна из условных «масок» — маска «холодной вежливости», достойная разве что стилия официальной телеграммы, а «телеграфный стиль», как известно, — это ведь тоже своего рода «литература».

В любом случае получается, что, пользуясь языком, мы обречены как бы «разыгрывать» собственные эмоции на языковой сцене: в известном смысле можно сказать, что не мы пользуемся языком, а язык пользуется нами, подчиняя какому-то таинственному, но властному сценарию. «Тайна», впрочем, давно раскрыта и заключается она в том, что никакая *непосредственность посредством языка* невозможна в принципе потому, что по самой своей природе язык всегда играет *опосредующую* роль: он вообще не способен «выражать» чего бы то ни было («выразить» боль или радость можно только инстинктивным криком или, на худой конец, междометием), он способен только *называть, именовать*. Специфика же языковой номинации в том, что любой индивидуальный предмет (вещь, мысль, эмоция) подводится под *общие категории*, а последние вообще не умеют улавливать и удерживать «интимное», «неповторимое» и т. п. Будучи названа, любая реальность превращается в знак этой реальности, в условную этикетку, под которую подходят все явления данного рода: номинация не «выражает», а как бы «изображает» свой предмет.

Язык, таким образом, выполняет двойственную функцию: с одной стороны, среди всех семиотических систем он является наиболее развитым средством общения, контакта с «другим»; только язык дает индивиду полноценную возможность объективировать свою субъективность и сообщить о ней партнерам по коммуникации; с другой стороны, язык *предшествует* индивиду, преднаходится им; до и независимо от индивида он уже определенным образом организует, классифицирует действительность и предлагает нам готовые формы, в которые с неизбежностью отливается всякая субъективность. Парадоксальным образом, не вынеся одиночества и решившись доверить «другим» свои, быть может, самые сокровенные «мысли и чувства», мы *тем самым* отдаем себя во власть системы языковых «общих мест», «топосов» — начиная микротопосами фонетического или лексического порядка и кончая так называемыми «типами дискурса». Мы становимся добровольными пленниками этих топосов, которые в прямом смысле слова делают у-топичной (а-топичной) всякую надежду личности прорваться к «своей» эмоции, к «своему» предмету, к «своей» экспрессии³⁶

(«...экспрессивность — это миф; экспрессивность на деле — это всего лишь условный образ экспрессивности»³⁷).

Дело еще более усложнится, если мы рассмотрим язык не только в его денотативном, но и в его коннотативном измерении, которому и принадлежит литература. Всякий человек имеет дело с уже «оговоренным» словом³⁸, но писатель вынужден прибегать к такому слову, «оговоренность» которого как бы узаконена и кодифицирована тем социальным институтом, который представляет собой «литература»: над системой языковых топосов литература надстраивает систему своей собственной топики — стилевой, сюжетной, композиционной, жанровой и т. п.; она сама есть не что иное, как исторически подвижная совокупность «общих мест», из которых, словно из кирпичиков, писатель вынужден складывать здание своего произведения. Разумеется, эти «общие места» способны к филиациям и трансформациям, способны вступать в самые различные контакты друг с другом, образовывать зачастую непредсказуемые конфигурации, и все же любая из подобных конфигураций, даже самая оригинальная, впервые найденная данным автором, не только представляет собой индивидуализированный набор готовых элементов, но и, что самое главное, немедленно превращается в своеобразный литературный узус, стремящийся подчинить себе даже своего создателя (не говоря уже о его «последователях» и «подражателях»)³⁹.

Именно потому, что «топосы» и «узусы» заданы писателю и к тому же отягощены множеством «чужих» социально-исторических смыслов, Барт — на первый взгляд, парадоксальным образом — называет литературу «языком других» — языком, от которого писатель не в силах ни скрыться, ни уклониться, ибо он добровольно избрал его средством «самовыражения». Являясь «языком других», литература одновременно оказывается и точкой пересечения различных видов социального «письма», и одним из его типов. Подобно тому как в обыденной коммуникации индивид лишь «изображает» на языковой сцене свою субъективность, так и писатель обречен на то, чтобы «разыгрывать» на литературной сцене свое мировидение в декорациях, костюмах, сюжетах и ампула, предложенных ему социальным установлением, называемым «литературным письмом».

Это «письмо», обращенное к писателю своей отчуждающей стороной, Барт назвал «языком-противником»: «Язык-противник — это язык, перегруженный, загроможденный знаками, износившийся во множестве расхожих историй, “насквозь предсказуемый”»; это мертвый язык, омертвевшее письмо, раз и навсегда разложенное по полочкам,

это тот *избыток* языка, который изгоняет повествователя из собственного «я» <...>; короче, этот враждебный язык есть сама Литература, не только как социальный институт, но и как некое внутреннее принуждение, как тот заранее заданный ритм, которому в конечном счете подчиняются все случающиеся с нами «истории», ибо пережить нечто <...> — значит тут же подыскать для собственного чувства готовое название»⁴⁰.

Проблема для Барта состоит в отыскании такой позиции, которая, отнюдь не понуждая писателя порвать с языковой деятельностью, с литературой, то есть не обрекая его на «молчание», тем не менее позволила бы ускользнуть из-под ига «массифицирующего» слова.

В начале 50-х гг., грезя о «совершенном адамовом мире, где язык будет свободен от отчуждения», Барт видел лишь утопический выход из положения, воплощенный в мечте об «однородном» обществе, в котором полное разрушение социальных перегородок приведет к уничтожению самого понятия «письмо», к радикальной «универсализации языка», когда слова вновь обретут первоначальную «свежесть» и «станут наконец счастливы»⁴¹.

Через десять лет Барт смотрит на положение дел по-другому; отныне задачу он видит не в конструировании несбыточной «языковой утопии», а в реальном «овладении» языком «здесь и теперь»: язык не может быть ни изменен в своей сущности, ни разрушен, как не может быть ни изменена, ни разрушена литература (опыт сюрреалистов показал, что, изгнанная в дверь, литература всегда является в окно); единственный способ освобождения — это «обмануть», «обойти с тыла» язык-противник, а именно — добровольно подчиниться его нормам и правилам, чтобы тем вернее поставить их себе на службу.

Как это сделать? Необходимо проявить сознательную, намеренную «литературность» (термин, заимствованный Бартом у русской формальной школы), то есть до конца вжиться во все без исключения роли, предлагаемые литературой, в полной мере освоить всю ее технику, все ее возможности (стилевые, жанровые, композиционные и т. п.), чтобы совершенно свободно «играть литературой», иными словами, как угодно *варьировать*, комбинировать любые литературные «топосы» и «узусы».

Мера *оригинальности* (одно из ключевых понятий Барта начала 60-х гг.) писателя есть мера свободы такого варьирования, «<...> оригинальность лежит в самом основании литературы; лишь подчинившись ее законам, я обретаю возможность сообщить именно то, что намереваюсь сообщить; если в литературе, как и в обыденной коммуникации, я стремлюсь к наименьшей «фальшивости», то мне надлежит

стать наиболее оригинальным или, если угодно, наименее “непосредственным”»⁴².

Таким образом, «литературность», с одной стороны, противопоставляется Бартом «литературе» как способ преодоления литературы изнутри, ее же собственными средствами, а с другой — романтическому мифу о «спонтанности»⁴³ творческого акта, в результате которого произведение якобы создается помимо всякой «техники», силой одного только творческого «гения»; между тем, по Барту, на практике можно быть либо «непосредственным», но при этом навсегда забыть о «литературе», либо быть «литератором», и в этом случае распротиться со всякой мечтой о «непосредственности»: выражение «техника непосредственности» есть противоречие в терминах, ибо может существовать лишь техника *варьирования* литературных средств, кодов, топосов, задаваемых писателю литературой. «Варьирование» — единственное средство, позволяющее автору бороться с его подлинным врагом — *банальностью*, ибо «банальность» есть не что иное, как стремление литературной институции подчинить писателя своим штампам. Это средство, напоминает Барт, было известно еще в античности; имя ему — *риторика*, которая в греко-римском мире была важнейшей дисциплиной, как раз и научавшей, каким образом «не позволить литературе превратиться ни в знак банальности (если она окажется чересчур прямолинейной), ни в знак оригинальности (если она окажется чересчур опосредованной)»⁴⁴.

Интерес к технике литературных высказываний — один из тех пунктов, где Барт ближе всего сомкнулся со структурализмом. Методологическим шагом в этом направлении явилась его работа «Критика и истина», в которой проводится принципиальная граница между подходом к произведению как к функционирующему механизму и как к смысловому образованию, имеющему символическую природу. Первый подход Барт назвал «наукой о литературе», второй — «критикой».

Под «наукой о литературе» (дисциплиной, которую у нас обычно именуют «общей поэтикой») Барт понимает своего рода «универсальную грамматику» литературной формы, то есть общие правила построения литературного дискурса как на микро-, так и на макро-уровнях, начиная с правил образования тропов и фигур и кончая композицией и сюжетосложением. В данном отношении задачи общей поэтики аналогичны задачам «Риторики» и «Поэтики» Аристотеля с той разницей, что античная поэтика по самой своей сути была нормативна и прагматична, то есть являлась сводом предписаний, позволявших отделить «правильные» произведения от «неправильных» и подлежавших сознательному усвоению со стороны автора во избежание «ошибок» в сочинительской

работе; напротив, общая поэтика не ставит перед собой нормативных целей; она стремится описать все существующие (или даже могущие возникнуть) произведения с точки зрения текстопорождающих механизмов, управляющих «языком литературы» как таковым; эти механизмы, как правило, не осознаются самими писателями, подобно тому как механизмы, регулирующие языковую деятельность, не осознаются носителями естественного языка. Тем не менее вне этих механизмов невозможна передача никакого содержания: если любая конкретная фраза естественного языка, каков бы ни был ее смысл, с необходимостью подчиняется законам этого языка, то и любое произведение, независимо от своего индивидуального содержания, подчиняется всеобщей «грамматике» литературных форм: такие формы служат «опорой» для бесконечного множества исторически изменчивых смыслов, которыми способна наполняться та или иная трансисторическая конструкция⁴⁵; подобные конструкции, по Барту, и должны стать объектом «науки о литературе», ибо они суть необходимые «условия существования» любых смыслов.

Литературоведческие интересы самого Барта с начала 60-х гг. все больше и больше перемещаются в область самих смыслов, что видно не только из «Критики и истины», но и из более ранних работ, таких как «Две критики», «Что такое критика?», «История или литература?».

Прежде всего следует подчеркнуть антипозитивистскую направленность всех этих работ. Суть позитивистской методологии (во всех ее разновидностях — от «биографической» до социологической и психоаналитической) состоит в подмене проблемы *понимания* смысла произведения проблемой его каузально-генетического *объяснения*. «Объяснить» же произведение, с точки зрения позитивизма, значит найти такие «обстоятельства» (психический склад личности, социально-бытовая среда, общественные условия и т. п.), которые, будучи внеположны произведению, тем не менее его «детерминируют» и в нем «отражаются». Сам по себе поиск подобных обстоятельств (или «причин», как их называли представители культурно-исторической школы) вполне правомерен, но он не может быть ни единственной, ни конечной целью литературоведческого исследования. Несомненно, например, что в образе Амели в «Рене» Шатобриана отразились черты его родной сестры, что за фигурой главного героя повести стоит социально-психологический «характер» самого Шатобриана, а за повестью в целом — Великая французская буржуазная революция; без знания подобных «обстоятельств» понимание «Рене» будет по меньшей мере затруднено, а в случае с произведениями, принадлежащими отдаленным или малознакомым нам

культурам, пожалуй, и попросту невозможно. Однако одно дело *вывести* те или иные смысловые аспекты текста из подобных «причин» и совсем другое — *свести* его смысловую полноту к этим причинам; между тем именно в подобной редукции состоит позитивистский принцип «объяснения»: Э. Ренан еще в прошлом веке утверждал, что задача литературной критики не в том, чтобы вдыхать аромат цветка (с которым Ренан сравнивал произведение), а в том, чтобы изучить состав почвы, на которой он вырос. Для методологии позитивизма смысл оказывается тождественным собственной причине: он, собственно, и есть эта причина, только транспонированная в литературную плоскость и там переодетая в одежды художественной образности и вымышленных ситуаций, принаряженная «изобразительно-выразительными» украшениями и т. п. Получалось (и об этом прямо писал упоминаемый Бартом Г. Лансон), что стоит только выяснить и суммировать все разнообразные «обстоятельства», «источники» и «влияния», приведшие к возникновению данного произведения, как будет достигнута однозначная, окончательная и неоспоримая «истина» о нем.

Именно с таким представлением об «истине» в литературоведении и полемизирует Барт. «Истина» произведения, по Барту, не во внешних обстоятельствах, а в нем самом, в его смысле, прежде всего — в его «историческом» смысле.

«Исторический» смысл произведения есть результат его интенциональности: интенция как бы напрягает текст изнутри, создает его устойчивую смысловую структуру, закрепляемую в системе персонажей, парадигматике и синтагматике сюжета и т. п. «Понять» исторический смысл произведения значит вжиться в эту структуру, увидеть мир глазами произведения, заговорить на его языке, подчинить себя заложенному в нем чувству жизни. Задачей *исторической науки*, полагает Барт, является реконструкция исторических смыслов литературы, своего рода воскрешение забытых языков, на которых написаны произведения ушедших эпох.

Между тем наряду с устойчивым историческим смыслом произведение несет в себе множество подвижных, изменчивых «трансисторических» смыслов, которые подлежат уже не реконструкции, а, говоря словами Барта, «производству» со стороны читателей.

Причина в том, что любой читатель находится в ситуации своеобразного «диалога» по отношению к произведению: он обладает определенным культурным кругозором, системой культурных координат, в которые произведение включается как в свой контекст и, в зависимости от контекста, позволяет выявлять такие аспекты смысла,

которые интенционально никак не фокализуются. ⁵ Позиция читателя по отношению к произведению всегда двойственна: он должен уметь видеть действительность глазами произведения (только в этом случае цель художественной коммуникации может считаться достигнутой) и в то же время — он видит само произведение как объект, находящийся в окружении других аналогичных объектов, он видит его культурное окружение, исторический фон, видит то, чего зачастую не способен заметить само произведение, знает о нем то, чего оно само о себе не знает, что стоит за спиной его интенции. Ясно, что поскольку культурные кругозоры читателей индивидуально варьируются, постольку окказиональные смыслы одного и того же произведения «производятся» по-разному даже ближайшими его современниками.

Принципиальный характер такого варьирования станет очевидным, если мы перенесем проблему из индивидуального и синхронического плана в план диахронический. Уже в силу самого факта движения истории каждому новому поколению, новой эпохе, культурному образованию произведение является в совершенно специфическом ракурсе, которого никогда не было раньше и не будет позже, причем сам этот ракурс есть продукт заинтересованного отношения к произведению, стремления включить его в духовную работу современности. Вот почему, будучи порождено своим временем, произведение отнюдь не замыкается в нем, но активно вовлекается в свою орбиту, присваивается всеми последующими временами. Произведение исторично, но в то же время «анахронично», ибо, порвав историческую пуповину, немедленно начинает бесконечное «путешествие сквозь историю»; оно «символично», ибо никакая история не способна исчерпать его бесконечной смысловой полноты.

Подчеркнем, что в работах начала 60-х гг. Барт толкует эту полноту еще ограничительно. Произведение представляется ему чем-то вроде знака с одним денотативным и целым созвездием коннотативных означаемых. Барт как бы дифференцирует литературоведческие подходы: *происхождение* знака-произведения относится к компетенции *генетических методов*, понимание его денотативного значения подлежит ведению *истории*, анализ *строения* является прерогативой «науки о литературе», *полисемия* же произведения требует особой герменевтической дисциплины, которую Барт и назвал *критикой*, или *интерпретирующим литературоведением*.

В работе «История или литература?» Барт поясняет, что задачей «критики» является эксплицирование скрытых означаемых произведения, которыми как раз и являются смыслы, не входящие в интенциональную

структуру этого произведения. Так, ни одна из трагедий Расина не является сообщением, имеющим целью поведать нам нечто об идеологической дифференциации или о «социальном бессознательном» в XVII в., и тем не менее указанные значения можно без труда «прочитать» в расиновских трагедиях именно благодаря тому, что наша современность располагает языком социологии и языком психоанализа, подобно тому как будущие эпохи, включив эти трагедии в новые исторические контексты и выработав новые, неведомые нам аналитические языки, сумеют прочитать в творчестве Расина неведомые нам смыслы.

Идея «символичности» произведения чрезвычайно важна в методологическом отношении, однако Барт очень скоро заметил, что «интерпретирующая критика» едва ли способна адекватно уловить эту символичность. Уже в «Критике и истине» Барт писал, что интерпретирующие направления вовсе и не стремятся сохранить «многосмысленность» произведения, но, напротив, претендуют на его «окончательное» истолкование, на монопольное владение его «истинным» смыслом; на деле каждое из этих направлений выбирает лишь одно из множества возможных «означаемых» произведения и объявляет его «главным» в ущерб всем остальным, тем самым бесповоротно останавливая «бесконечную подвижность той метафоры, которой является произведение», ибо «стремление свести символ к тому или иному однозначному смыслу — это такая же крайность, как и упорное нежелание видеть в нем что-либо, кроме его буквального значения»⁴⁶.

Найти и обосновать такие исследовательские методы, которые позволили бы уловить и удержать смысловую полноту произведения и в то же время не порвать с аналитическим подходом к литературе, — такова цель, занимающая Барта в последнее, «постструктуралистское» двенадцатилетие его деятельности.

В этот период Барт выделяет новый объект литературоведческого изучения — *текст*, а также новый «язык», на котором следует говорить об этом объекте, — «чтение-письмо». Итак, речь идет о переходе Барта от «произведения» к «тексту» и от герменевтической «интерпретации» к интертекстовому «чтению-письму».

Понятием «текст» Барт в первую очередь обязан Жаку Деррида и Юлии Кристевой, на концепциях которых здесь уместно кратко остановиться.

Что касается Деррида, то свою задачу он видел прежде всего в том, чтобы оспорить непререкаемость одного из основополагающих принципов европейского культурного сознания — принципа «центрации». Действительно, нетрудно заметить, что, имея дело с любимыми

оппозициями (белое/черное, мужчина/женщина, душа/тело, содержание/форма, означаемое/означающее, денотация/коннотация и т. п.), мы невольно стремимся поставить в привилегированное положение один из членов этих оппозиций, сделать на нем ценностный акцент. Принцип центрации пронизывает буквально все сферы умственной деятельности европейского человека: в философии и психологии он приводит к рациоцентризму, утверждающему примат дискурсивно-логического сознания над всеми прочими его формами, в культурологии — к европоцентризму, превращающему европейскую социальную практику и тип мышления в критерий для «суда» над всеми прочими формами культуры, в истории — к презенто- или футуроцентризму, исходящему из того, что историческое настоящее (или будущее) всегда «лучше», «прогрессивнее» прошлого, роль которого сводится к «подготовке» более просвещенных эпох, и т. п. Вариантом философии «центрации» является субстанциалистский редукционизм, постулирующий наличие некоей неподвижной исходной сущности, нуждающейся лишь в воплощении в том или ином материале: в философии — это представление о субъекте как своеобразном центре смысловой иррадиации, «опредмечивающемся» в объекте, в лингвистике — идея первичности означаемого, закрепляемого при помощи означающего, или первичности денотации по отношению к коннотации; в литературоведении — это концепция «содержания», предшествующего своей «выразительной форме», или концепция неповторимой авторской «личности», «души», материальным инобытием которой является произведение; это, наконец, упоминавшаяся уже позитивистская каузально-генетическая «мифологема».

Уязвимость подобной позиции хорошо видна на примере соссюрковского знака. По Деррида, субстанциалистские предпосылки научного мышления Соссюра ясно просматриваются в его представлении о *дуализме* знака, побуждающем трактовать означаемое как первичную субстанцию, независимую от своего языкового воплощения и предшествующую ему. Между тем учение Соссюра о знаке допускает и иное прочтение в той мере, в какой автор «Курса...» сам подчеркивал, что означаемое и означаемое производятся *одновременно*, немислимы друг без друга и соотносятся как лицевая и оборотная стороны бумажного листа. А это значит, что стоит только сменить перспективу, отказавшись от самого принципа центрации, как мы поймем, что означаемое и означаемое могут легко поменяться местами, что означаемое отсылает к своему означающему в той же мере, в какой означающее указывает на означаемое, что, следовательно, они находятся не в статическом

отношении противостояния и предшествования, а в динамическом отношении взаимобратимости⁴⁷. Примером такой взаимобратимости могут служить средневековые символические цепочки (типа: «солнце — золото — огонь — верх — мужское начало» и т. п.), где каждый символ одновременно является и означающим и означаемым (поскольку сам отсылает ко всем прочим элементам, а они в свою очередь отсылают к нему).

Для Деррида, таким образом, задача состоит не в том, чтобы перевернуть отношения, оставаясь в рамках «центрирующего» мышления (сделав привилегированным, скажем, означающее вместо означаемого или «форму» вместо «содержания»), а в том, чтобы уничтожить саму идею первичности, стереть черту, разделяющую оппозитивные члены непроходимой стеной: идея оппозитивного различия (*différence*) должна уступить место идее различания (*différance*), инаковости, сосуществованию множества не тождественных друг другу, но вполне равноправных смысловых инстанций. Оставляя друг на друге «следы», друг друга порождая и друг в друге отражаясь, эти инстанции уничтожают само понятие о «центре», об абсолютном смысле. «Различание»⁴⁸ кладет конец власти одних смыслов над другими, заставляя вспомнить не только о философии Востока, но и о досократиках, о Гераклитовом круговращении, «игре».

Но если вся цивилизация, все мышление европейского Нового времени самим своим существованием обязаны принципу «центрации», то где — в рамках этой цивилизации — может (и может ли?) найти прибежище децентрирующая семиотическая практика? На этот вопрос попыталась ответить Ю. Кристева, проведя разграничение между понятиями «генотекста» и «фенотекста».

Фенотекст, по Кристевой⁴⁹, есть готовый, твердый, иерархически организованный, структурированный семиотический продукт, обладающий вполне устойчивым смыслом. «Фенотексты» — это реально существующие фразы естественного языка, это различные типы дискурса, это любые словесные произведения, воплощающие определенную субъективную интенцию и выполняющие инструментальную функцию: они предназначены для прямого воздействия на партнеров по коммуникации. Структурная семиотика как раз и занимается формализацией, классификацией и т. п. систем, образованных фенотекстами.

Фенотекст, однако, — это всего лишь авансцена семиотического объекта, за ним скрывается «вторая сцена», где происходит интенсивная семиотическая работа по производству фенотекстового смысла. Эту «вторую сцену» Ю. Кристева и назвала *генотекстом*. Генотекст — это

суверенное царство «различания», где нет центра и периферии, нет субъектности, нет коммуникативного задания; это неструктурированная смысловая множественность, обретающая структурную упорядоченность лишь на уровне фенотекста, это своеобразный «культурный раствор», кристаллизирующийся в фенотексте.

Бартовское понятие *произведение* в целом соответствует «фенотексту» у Кристевой, а *текст* — кристевскому «генотексту». Поэтому сам переход от структурализма к постструктурализму мыслится Бартом как переход от анализа «произведения» к «текстовому анализу». «Текст», таким образом, не «отменяет» ни произведения, ни необходимости его анализа прежними, в том числе и структурными методами; он просто находится «по ту сторону» произведения.

Как таковой «текстовый анализ» отнюдь не нов, он давно уже является достоянием литературной критики и литературоведения. В самом деле, любой исследователь, не удовлетворяющийся явным значением произведения, пытающийся заглянуть за его авансцену, открывающий в романе или в поэме различные «реминисценции», литературные и внелитературные «заимствования», «влияния», всевозможные, подчас неожиданные «источники», «скрытые цитаты» и т. п., выходит на уровень «текста», ибо его взору открываются те многочисленные переходы, которые связывают «авансцену» со «второй сценой», в его руках оказываются нити, ведущие не к авторской интенции, а к контексту культуры, в которую вплетен данный текст.

Однако изучение «источников» и «влияний» покрывает лишь ту — весьма незначительную — часть текста, где сам автор еще не вполне утратил сознательную связь с культурным контекстом, между тем как на деле всякий текст сплетен из необозримого числа *культурных кодов*, в существовании которых автор, как правило, не отдает себе ни малейшего отчета, которые впитаны его текстом совершенно бессознательно. Культурный «код», по Барту, «это перспектива множества цитаций, мираж, сотканный из множества структур <...>; единицы, образуемые этим кодом, суть не что иное, как отголоски чего-то, что уже было читано, видно, сделано, пережито: код является следом этого “уже”. Отсылая к уже написанному, иными словами, к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуры), он превращает текст в каталог этой Книги»⁵⁰.

Сотканный из множества равноправных кодов, словно из нитей, текст в свою очередь сам оказывается вплетен в бесконечную ткань культуры; он является ее «памятью», причем «помнит» не только культуру прошлого и настоящего, но и культуру будущего: «В явление, которое

принято называть интертекстуальностью, следует включить тексты, возникающие *позже* произведения: источники текста существуют не только до текста, но и после него. Такова точка зрения Леви-Стросса, который весьма убедительно показал, что фрейдовская версия мифа об Эдипе сама является составной частью этого мифа: читая Софокла, мы должны читать его как цитацию из Фрейда, а Фрейда — как цитацию из Софокла»⁵¹. Приведенная мысль не покажется парадоксальной не только психоаналитику, но и, скажем, социологу, без труда прочитывающему того же Софокла в терминах социально-экономической науки, о которой, разумеется, ни Софокл, ни его современники не имели ни малейшего представления.

Итак, текст, по Барту, это не устойчивый «знак», а условия его порождения, это питательная среда, в которую погружено произведение, это пространство, не поддающееся ни классификации, ни стратификации, не знающее нарративной структуры, пространство без центра и без дна, без конца и без начала — пространство со множеством входов и выходов (ни один из которых не является «главным»), где встречаются для свободной «игры» гетерогенные культурные коды. Текст — это интертекст, «галактика означающих», а произведение — «эффект текста», зримый результат «текстовой работы», происходящей на «второй сцене», шлейф, тянущийся за текстом.

Переплетение и взаимообратимое движение «кодов» в тексте Барт обозначил термином *письмо* (придав, таким образом, новый, «постструктуралистский» смысл слову, которое, как мы помним, в период 50-х — начала 60-х гг. он употреблял со значением «социолект»), а акт погружения в текст-письмо — термином *чтение*. Важнейшая для Барта мысль состоит в том, что процедура «чтения», которой требует «текст», должна существенным образом отличаться от критической «интерпретации», которую предполагает «произведение»⁵².

Уже в середине 60-х гг. Барт попытался провести границу между «критикой» (критическим «письмом») и «чтением». Всякая критика есть определенный язык, выступающий в роли *метаязыка* по отношению к языку произведения. Любой критик является носителем определенного жизненного опыта, ценностных представлений, способов категоризации действительности и т. п., в свете которых он и объективирует произведение. По сути своей деятельности критик всегда высказывает некие утверждения *о* произведении, и это *о* имеет решающее значение, устанавливая между субъектом и объектом критического дискурса непреодолимую смысловую дистанцию. Совсем иное дело — «чтение», ибо в акте чтения субъект должен полностью отрешиться от самого

себя — тем полнее будет его удовольствие от произведения. «Одно только чтение испытывает чувство любви к произведению, поддерживает с ним страстные отношения. Читать — значит желать произведение, желать превратиться в него, это значит отказаться от всякой попытки продублировать произведение на любом другом языке помимо языка самого произведения: единственная, навеки данная форма комментария, на которую способен читатель как таковой — это подражание <...>»⁵³.

Таким образом, в «Критике и истине», откуда взяты приведенные строки, между аналитическим «письмом» и эмпатическим «чтением» пролегал пропасть; перед воспринимающим субъектом стоит жесткая альтернатива: он может быть либо «читателем», либо «критиком», третьего не дано. Однако не поддаваясь преодолению на уровне «произведения», эта альтернатива, полагает Барт, вполне разрешима на уровне «текста». Именно «текст» позволяет анализу, не утрачивая своей рефлексивной природы, ликвидировать отчуждающую дистанцию между метаязыком и языком-объектом, а «чтению» — избавиться от бездумного гедонизма и приобрести аналитические функции метаязыка.

Эссе Барта «Удовольствие от текста» представляет собой уникальную попытку создать новый тип литературно-критической практики, свободной как от дурного объективизма, так и от безраздельного «вживания», уничтожающего субъективность того, кто вживается. «Что значит этот текст *для меня*, для человека, который его читает? Ответ: это текст, который мне самому хотелось бы написать»⁵⁴, иными словами, испытать от него удовольствие, переходящее в желание поставить под ним собственную подпись и даже переписать в буквальном смысле этого слова. «Удовольствие от текста гарантирует его истину»⁵⁵.

Удовольствие от «произведения» и удовольствие (удовольствие-наслаждение, поясняет Барт) от «текста» — это разные вещи. Позволяя произведению «увлечь» себя (умело построенным сюжетом, экономно и выразительно обрисованными «характерами» и т. п.), «переживая» за судьбу его персонажей, подчиняясь его выверенной организации, мы — совершенно бессознательно — усваиваем и всю его топикку, а вместе с ней и тот «*порядок культуры*», манифестацией которого является это произведение: вместе с наживкой захватывающей интриги и душераздирающих страстей мы заглатываем крючок всех культурных стереотипов, вобранных, сфокусированных и излучаемых на читателя романом, стихотворением, пьесой. С известной точки зрения, произведение есть не что иное, как особо эффективный (ибо он обладает повышенной суггестивной силой) механизм для внушения подобных стереотипов, закодированных на языке определенной культуры и нужных этой культуре

в целях регулирования поведения своих подопечных. Произведение (в данном отношении мало чем отличающееся от тех «мифов», которые Барт подвергал разрушительному анализу в 50-е гг.) выполняет принудительную функцию.

Что касается удовольствия от «текста», то, по Барту, оно возникает прежде всего в результате преодоления отчуждающей власти «произведения». Основанный на принципе «различания» и «тмесиса», весь состоит из разнообразных «перебивов», «разрывов» и «сдвигов», сталкивая между собой гетерогенные социолекты, коды, жанры, стили и т. п., текст «дезорганизует» произведение, разрушает его внутренние границы и рубрикации, опровергает его «логику», произвольно «перераспределяет» его язык. Текст⁵⁶ для Барта и есть та самая у-топия (в этимологическом смысле слова), «островок спасения», «райский сад слов», где законы силы, господства и подчинения оказываются недействительными, где со смехом воспринимаются претензии любого культурного топоса на привилегии и где есть только одна власть — власть полилога, который ведут между собой равноправные культурные «голоса». «Текст» для Барта — это вожделенная зона свободы.

* * *

Творческий путь Барта можно представить себе, говоря его же словами, как «семиологическое приключение», как «путешествие сквозь семиологию». И хотя маршрут этого путешествия оказался довольно извилистым, самого путешественника всегда жгло одно и то же «желание» — желание найти такой «у-топический топос», где, отнюдь не порывая с культурой, восхищаясь и наслаждаясь всеми ее богатствами, можно было бы избавиться от власти принудительного начала, корнящегося в самых ее недрах.

Власть, которую имеет в виду Барт, это прежде всего власть всевозможных культурных стереотипов, унифицирующая власть «всеобщности», «стадности», «безразличия» над единичностью, уникальностью и неповторимостью. Борьбу против подобной власти Барт вел на протяжении всех тридцати лет своей работы в семиологии. Демистификация буржуазных «мифов», поиск противоядия против топосов, секретизируемых «литературой», вскрытие внутреннего устройства социолектов и выставление напоказ той скрытой «войны» за гегемонию, которую они ведут между собой, и, наконец, удар по «власти и раболепству» самого естественного языка — таковы основные этапы этой борьбы.

И все-таки основным полем деятельности для Барта всегда оставалась литература. Именно в литературе он впервые сумел слышать

деспотические голоса «шаблонизированных дискурсов» и именно внутри самой же литературы попытался разглядеть силы, способные противостоять нивелирующей власти этих дискурсов.

Действительно, если еще в середине 60-х гг., как мы видели, Барт во многом воспринимал литературу в качестве одного из социальных установлений, нуждающихся в «развенчивании» (путем «развинчивания»), то уже тогда он попытался открыть некий механизм («литературность»), нейтрализующий и компенсирующий действие литературных стереотипов. Правда, весь анализ велся тогда на уровне «произведения». В 70-е же гг., вступив в полосу постструктурализма, в эпоху Текста, Барт самому слову «литература» придал новое значение. Отныне «литература» для него (в неотчужденном смысле этого термина) — и есть воплощенный «текст»: «Это значит, что я с равным правом могу сказать: литература, письмо или текст»⁵⁷.

Говоря обобщенно, для Барта 70-х гг. существуют как бы два противоборствующих начала — Язык, символизирующий собой любые формы принудительной власти⁵⁸, и Литература, олицетворяющая порыв к «безвластию». Драматизм этого противостояния, по Барту, состоит в том, что, подобно тому как «человек социальный» в принципе не способен не подчиняться законам «всеобщности», пропитывающим все поры общественного организма, точно так же и «человек говорящий» не в силах сбросить с себя путы норм и предписаний языка, который он сам избрал орудием общения. Ни социолекты, ни массовые «мифы», ни литературная институция, ни тем более Язык не поддаются уничтожению.

Зато они поддаются на «обман». Разрушить Язык нельзя, но его можно перехитрить. Вот почему, пишет Барт (и эту фразу следует воспринимать как программную для него), «нам, людям, не являющимся ни рыцарями веры, ни сверхчеловеками, по сути дела не остается ничего, кроме как плутовать с языком, дурачить язык. Это спасительное плутовство, эту хитрость, этот блистательный обман, позволяющий расслышать звучание вневластного языка, во всем великолепии воплощающего перманентную революцию слова, — я со своей стороны называю его: *литература*»⁵⁹.

Тем самым вырисовывается ответ на кардинальный для Барта вопрос: «Что такое литература?» Благодаря трем заключенным в ней «силам свободы» (мимесис, матесис, семиосис), будучи настоящим «вопросом, обращенным к миру», литература, по Барту, служит незаменимым средством дефетишизации действительности. В этом и заключается ее социальная «ответственность». Литература для Барта — не

Георгий Косиков

пассивный продукт общественного развития, но активное начало, по сути своей направленное на то, чтобы не дать миру застыть в неподвижности, одна из пружин, которые гарантируют развитие самой истории.

Примечания

³⁶ «Любой желающий писать точно <...> с неизбежностью пишет *для других* (ведь если бы он обращался только к самому себе, ему хватило бы и той своеобразной номенклатуры, которую составляют его собственные переживания, поскольку всякое переживание является непосредственным именем самого себя)». — *Barthes R. Essais critiques*. P.: Seuil, 1964. P. 13. Лучший тому пример — всякого рода «интимные дневники», которые, вопреки иллюзии их авторов,

пишутся вовсе не «для себя», а в неосознанной надежде, что «некто» их прочтет, поразившись глубине и оригинальности личности пишущего.

³⁷ *Барт Р.* Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктуриализму. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 86.

³⁸ «Только мифический Адам, подошедший с первым словом к еще не оговоренному девственному миру, одинокий Адам мог действительно до конца избежать этой диалогической взаимоориентации с чужим словом о предмете. Конкретному историческому человеческому слову этого не дано <...>» (*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 92).

³⁹ «Да, сегодня я вполне могу избрать для себя то или иное письмо <...> — притязнуть на новизну или, наоборот, заявить о своей приверженности к традиции; но все дело в том, что я неспособен оставаться свободным и дальше, ибо мало-помалу превращаюсь в пленника чужих или даже своих собственных слов» (*Барт Р.* Нулевая степень письма. С. 57).

⁴⁰ *Барт Р.* Драма, поэма, роман // Французская семиотика: От структуриализма к постструктуриализму. С. 319.

⁴¹ *Барт Р.* Нулевая степень письма. С. 96.

⁴² *Barthes R.* Essais critiques. P. 12.

⁴³ «“Спонтанность”, о которой нам обычно толкуют, является на самом деле верхом условности: это тот самый окаменевший, совершенно готовый язык, который обнаруживается у нас прямо под рукой в тот самый момент, когда мы вознамериваемся говорить “спонтанно”» (*Барт Р.* Драма, поэма, роман. С. 331).

⁴⁴ *Barthes R.* Essais critiques. P. 13–14. Призывая к возрождению греко-римской риторики, традиции которой активно жили в Европе вплоть до конца XVIII в. и были забыты лишь в эпоху романтизма и постромантизма, Барт выражает общую тенденцию, характерную для литературоведения XX столетия и проявившуюся, в частности, в возникновении мощной школы французской «неориторике» 60–70-х гг. (см., например: *Дюбуа Ж. и др.* Общая риторика. М.: Прогресс, 1986). Сам Барт, использовавший в ряде работ риторические принципы анализа, является также и автором специальной «памятки» (см.: *Barthes R.* L'ancienne Rhétorique (Aide-mémoire) // Communications. 1970. № 16).

⁴⁵ Примером может служить сюжетная конструкция «инициационного» типа (сюжет строится на том, что герой проходит через испытание или ряд испытаний). Эта конструкция лежит в основе ряда мифических повествований, но она же организует повествовательную структуру волшебной сказки, от мифа отпочковавшейся; более того, она перешла в средневековый рыцарский роман, затем в роман плутовской и т. д. вплоть до романа Нового и Новейшего времени: это и значит, что на протяжении тысячелетий одна и та же «полая» структура все время наполнялась новыми историческими содержаниями.

⁴⁶ *Барт Р.* Критика и истина // *Барт Р.* Избранные работы. С. 369.

⁴⁷ Ср. «обобщение треугольника Фреге путем вращения» (*Степанов Ю. С.* Семиотика. М.: Наука, 1971. С. 85–91).

⁴⁸ «Различание — это то, благодаря чему движение означивания оказывается возможным лишь тогда, когда каждый элемент, именуемый “наличным” и

являющийся на сцене настоящего, соотносится с чем-то иным, нежели он сам, хранит в себе отголосок, порожденный звучанием прошлого элемента и в то же время разрушается вибрацией собственного отношения к элементу будущего; этот след в равной мере относится и к так называемому будущему и к так называемому прошлому; он образует так называемое настоящее в силу самого отношения к тому, чем он сам не является <...>» (*Derrida J. Marges de la philosophie*. P.: Ed. de Minuit, 1972. P. 13).

⁴⁹ О фенотексте и генотексте см., в частности: *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 295–300. [О проблеме интертекстуальности см.: *Косиков Г. К.* Текст / Интертекст / Интертекстология // *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛКИ, 2008. С. 8–42 (С. 603–636 настоящего издания).]

Обосновываемое Ю. Кристевой противопоставление генотекст/фенотекст следует принципиально отличать от хомскианской оппозиции глубинная структура/поверхностная структура по крайней мере в двух отношениях. Во-первых, порождающая модель Хомского имеет дело только с изолированными предложениями, а не с дискурсом. Во-вторых, «глубинная структура» представляет собой не что иное, как отражение на понятийно-логическом уровне той же самой конструкции, которая — в грамматически и синтаксически оформленном виде — присутствует и на «поверхностном» уровне; в структурном отношении составляющие в обоих случаях идентичны (такова, например, схема «субъект — предикат» в индоевропейских языках). Теория Хомского, таким образом, вопреки своему названию, не знает подлинного порождения-трансформации, перехода от одного типа категорий (или логики) — к другому. По Кристевой же, «генотекст — это абстрактный уровень языкового функционирования; последнее, отнюдь не являясь отражением структур предложения, более того, предшествуя им и не вмещаясь в их рамки, позволяет составить их анамнез». «Генотекст есть бесконечное означающее; оно не может “быть вот тем самым”, ибо не есть нечто единичное. Лучше говорить о множестве бесконечно дифференцированных “означающих”; по отношению к ним наличное, присутствующее здесь означающее <...> является лишь <...> одним из локусов говорения, акциденцией <...>. Генотекст — это множество означающих, внутри которого — а не вне его — может быть помещено, а тем самым и сверхдетерминировано приведенное к формуле означающее (фенотекста)». «Коммуникативной функции фенотекста генотекст противопоставляет производство значения» (*Кристева Ю.* Цит. соч. С. 297, 299).

⁵⁰ *Барт П. S/Z*. М.: Ad Marginem, 1994. С. 32–33.

⁵¹ *Barthes R.* L'aventure sémiologique. P.: Seuil, 1985. P. 300.

⁵² «Литературно-критический аспект старой системы это интерпретация, иными словами, операция, с помощью которой игре расплывчатых или даже противоречивых видимых форм придается определенная структура, приписывается глубинный смысл, дается “истинное” объяснение. Вот почему интерпретация мало-помалу должна уступить место дискурсу нового типа; его целью будет не раскрытие какой-то одной, “истинной” структуры, но установление

игры множества структур <...>; говоря точнее, объектом новой теории должны стать сами отношения, связывающие эти сочетающиеся друг с другом структуры и подчиняющиеся неизвестным пока правилам» (*Barthes R. L'écriture et l'événement // Communications. 1968. № 12. P. 112*).

⁵³ *Барт Р. Критика и истина. С. 373.*

⁵⁴ *Barthes R. Les sorties du texte // Bataille. P.: U.G.E., 1973. P. 59.*

⁵⁵ *Barthes R. Sade, Fourier, Loyola. P.: Seuil, 1971. P. 14.*

⁵⁶ Любое «произведение» имеет свой «текст»; без текста произведение существовать не может, как тень не может существовать без хозяина. Но отношения между произведением и текстом могут складываться по-разному: есть произведения, подавляющие свой собственный текст (драматургия классицизма), и есть произведения, где текст заявляет о себе со всей возможной настоятельностью (Вийон, Рабле, Шекспир, Лотреамон, Малларме, мечтавший о Книге, которая сумеет разом вобрать в себя всю культуру, Жарри, Джойс, Х. Л. Борхес; сравнительно недавний пример — «Имя Розы» У. Эко).

⁵⁷ *Барт Р. Лекция // Барт Р. Избранные работы. С. 551.*

⁵⁸ «Таким образом, в языке, благодаря самой его структуре, заложено фатальное отношение отчуждения. Говорить или тем более рассуждать вовсе не значит вступать в коммуникативный акт (как нередко приходится слышать); это значит подчинять себе слушающего: весь сплошь язык есть общеобязательная форма принуждения» (Там же. С. 549).

⁵⁹ Там же. С. 550.