

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ

АНТОЛОГИЯ

Составление, перевод, примечания И.В. Кабановой

Москва
Издательство «Флинта»
Издательство «Наука»
2004

УДК 82.0
ББК 83
К12

Современная литературная теория. Антология / Сост.
И.В. Кабанова. — М.: Флинта: Наука, 2004. — 344 с.

ISBN 5-89349-623-X (Флинта)

ISBN 5-02-033001-9 (Наука)

В книге представлены ключевые эссе западных теоретиков литературы 1960—1980-х годов, дающие представление о становлении и основных подходах современной литературной теории. Классические работы Дерриды, Бодрийяра, Лиотара, де Мана, Жюсса, Изера и др. вводят в проблематику современного гуманитарного знания, знакомят с основными положениями постструктурализма и психоаналитической школы, рецептивной эстетики и постмодернизма, неомарксизма и феминизма. Книга может использоваться как антология для курсов по теории литературы, современной философии, критической теории.

Для преподавателей и студентов гуманитарных специальностей, литературоведов, культурологов.

Книга издана при участии МАИК «Наука/Интерпериодика»

ISBN 5-89349-623-X (Флинта)

ISBN 5-02-033001-9 (Наука)

© Издательство «Флинта», 2004

Вольфганг Изер

Вольфганг Изер (Wolfgang Iser, р. 1926) — почетный профессор английской и сравнительной литературы в университете г. Констанца, Германия, и в Калифорнийском университете, Ирвин. Продолжатель традиций немецкой феноменологии Романа Ингардена и Ганса-Георга Гадамера, один из создателей школы рецептивной эстетики, видный теоретик литературы. Основные работы: «Die Appellstruktur der Texte» (1970), переведенная на английский язык под названием «Неопределенность и читательский отклик на художественную прозу» (Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction); «Акт чтения: теория эстетического отклика» (Der Akt des Lesens: Theorie dsthetischer Wirkung, 1976); «ИмPLICITный читатель: структуры понимания в художественной прозе от Бэньяна до Беккета» (The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett, 1976); «Разведка: От читательского отклика к культурной антропологии» (Prospecting: from Reader Response to Cultural Anthropology, 1989); «Разыгрывая политику: влияние исторических пьес Шекспира» (Staging Politics: The Lasting Impact of Shakespeare's Histories, 1993); «Вымышленное и воображаемое: очерчивая литературную антропологию» (The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology, 1993).

Предлагаемое эссе, впервые опубликованное в «Лондонском журнале германистики» в 1986 г., позже включенное в книгу «Разведка», вскрывает исторические корни нынешнего положения литературы в культуре стран Запада и одновременно может служить своего рода введением в современную литературную теорию. Изер сочетает постструктуралистскую проблематику, впервые затронутую у Фуко, Дерриды и позднего Барта, с более академичной, чем у них, манерой размышления о «зияниях и разрывах» в литературе, об антропологических функциях литературы.

ИЗМЕНЕНИЕ ФУНКЦИЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В современном обществе литература уже не занимает само собой разумеющегося места. Было время, когда значение литературы не ставилось под вопрос, но сегодня оно парадоксальным образом падает прямо пропорционально росту до-

ступности книг. Очевидно, литература утратила некоторые функции, ранее свойственные ей в такой степени, что они и принимались собственно за литературу. Умерли определенные представления о литературе, но не сама литература. Заявления о смерти литературы, раздававшиеся то и дело на протяжении последних ста лет от Лотреамона¹ до бунта 1968 г., относились к месту литературы в буржуазном обществе. Они никак не затрагивают сущность самой литературы; это лишь симптомы болезни, поразившей концептуальный аппарат и функции литературы.

На протяжении всей своей истории литература испытывала потребность в оправдании, и со времен Аристотеля мы привыкли к критике, которая рассуждает о предназначении литературы и предписывает цели литературы. Отсюда происходит парадокс: литература своими особыми средствами выполняет собственные задачи, тогда как сопутствующая ей критика в форме поэтики или эстетической теории постоянно пытается перевести ее в другие понятия, в другую систему, чтобы приблизить ее к требованиям эпохи. А поскольку эти требования времени постоянно изменяются, изменяются и функции литературы. Ясно, что сегодня литература проходит как раз через такой поворотный пункт.

Почему литература оказалась на периферии современного общества? Означает ли это периферийное положение полную утрату функциональности или утрату только тех функций, с которыми литература ранее отождествлялась? Чтобы ответить на эти вопросы, надо обратиться к недавнему прошлому и выявить в нем те потенциальные функции литературы, которые *не были* реализованы. Без этого взгляда назад невозможно будет увидеть новые пути для развития литературы, потому что пути эти могут возникнуть только через замену: борьба с тем, чем литература *была*, определяет то, чем она может стать в будущем.

Два выдающихся литературных бунта XX в. — дадаизм и парижские события 1968 г. — указуют обвиняющим перстом

¹ *Лотреамон, граф де* (псевдоним Изидора Дюкаса, 1846–1870) — автор «Песен Мальдорора», предтеча французского сюрреализма.

на традиционную буржуазную концепцию литературы, в конце концов уничтоженную последствиями двух мировых войн. Но против чего именно были направлены эти бунты, какие уроки можно из них извлечь? В манифесте дадаизма «Как сделать дадаистское стихотворение» Тристан Тцара² писал:

Взять газету,
Взять ножницы,
Выбрать в газете статью объемом в предполагаемое стихотворение,
Вырезать статью.
Затем аккуратно разрезать статью на слова, сложить все в сумку.
Встряхнуть, перемешать.
Вынимать по одному.
Переписать слова в том порядке, в каком они выпали из сумки.
Стихотворение будет похоже на вас.

Эта тактика направлена на уничтожение границы между литературой и действительностью. Десять лет спустя Андре Бретон³ заявит, что поэт будущего сумеет преодолеть непреходимую пропасть между действием и фантазией. Фантазия, мечта станет реальностью, вырезки из газет станут стихами — так впервые было поставлено под вопрос доселе бесспорное разграничение между литературой и действительностью.

Лихорадочные наскоки дадаистов и откровенные провокации сюрреалистов показывают, как глубоко в людских умах укоренилось противопоставление между «мечтой искусства» и «прозой действительности». Потребовался курс шоковой терапии, чтобы изгнать это представление из коллективного бессознательного буржуазного общества.

Можно проследить прямую связь между дада и сюрреализмом, с одной стороны, и «культурной революцией» парижских студентов 1968 г., с другой. Один из плакатов в Сорбонне гласил: «История должна покончить с обществом самоотчуждения. Мы откроем новый, неизведанный мир. Вся власть — воображению!».

² Тцара Т. (Tristan Tzara, псевдоним Сами Розенштока, 1896–1963) — французский поэт-дадаист, позже сюрреалист.

³ Бретон А. (Andre Breton, 1896–1966) — теоретик французского сюрреализма.

Что под этим имеется в виду, ясно из следующих заявлений:

Поэзию Брехта и Маяковского надо изучать не на семинарах немецкой кафедры, а на собраниях революционных рабочих. Выведем изображения желаний из музеев на улицы. Снимем запечатленные в слове мечты с тесных библиотечных полок, вложим мечте в руки булыжник.

В результате метания булыжников начнется

Революция: создание таких условий, когда каждый сможет оценить работы Пикассо. Культурная Революция: создание таких условий, когда каждый сможет стать Пикассо, и Пикассо сможет стать каждым.

Это декларируемое тождество искусства и революционной практики стоит близко к бунту дада, но выражено решительней, чем в дадаизме. Взаимопроникновение искусства и революционной практики должно стать провозвестником новой действительности, которая ляжет в основу общества будущего.

Лозунги культурной революции связывает четкая последовательная нить — насущная потребность слияния литературы и действительности. Но если литература становится действительностью, то и действительность превращается в игру, и, освобожденная от управляющих ею необходимых ограничений и кодов, «игра в действительность» превращается в анархию. Эта игра без правил — цена превращения литературы в то, чем она по своей природе не является, и, соответственно, превращения действительности в то, чем она в принципе быть не может — в литературу. В игре анархии литература и действительность в силу взаимного отрицания вступают в символические отношения.

Отрицание вымышленного, фикционального в природе литературы само по себе есть часть литературы, что отражено в манифесте дадаизма и в текстах сюрреалистов, в утверждении власти «воображения». Позже та же линия продолжается в новых формах драмы (от хэппенингов до уличного театра), которые отрицают традиционную основу драмы, репрезентативность. Эта литература представляет собой просто событие известной длительности, и содержанием ее становится либо сам художник, либо его аудитория, либо даже слияние игры и революции. Но не стоит ли за этим непре-

одолимым, маниакальным стремлением превратить литературу в действительность нечто большее, чем странная причуда нетерпеливых революционеров?

Ясно, что у них одна из сторон литературы оказывается направленной на разрушение другой ее стороны. Литература может отказаться от своей специфики и слиться с действительностью, только если существует убеждение в *наличии* разницы между ними, а это убеждение возникло и распространилось в период эстетического идеализма XIX столетия. Раз реакция против этого постулата приобретает масштаб революции, значит, он был в высшей степени присущ буржуазной культуре, был ее опорой. Потрясения, которые необходимы, чтобы разрушить глубоко впитавшееся представление о разнице между литературой и жизнью, служат своего рода сейсмографом, показывающим степень укорененности буржуазной концепции литературы. Это концепция материализованная — в том смысле, что одна из многих возможных конкретно-исторических концепций литературы, а именно рожденная буржуазной эпохой, подменила собой все реальное разнообразие литературы. С этой точки зрения революция в литературе предлагает нам ключи к прошлому. Но ключей к будущему она не дает — революция не открывает потенциально новых аспектов литературы. Провозглашающие себя «современными бунтарями» и «новыми мутантами», революционеры остаются потомками эстетических идеалистов.

Пусть они стерли грань между литературой и действительностью в игре анархии, — но ведь отрицая что-либо, мы еще не познаем тем самым природу отрицаемого. А утверждение «власти воображения» возможно только с помощью подобной порочной логики. Если кто-то утверждает, что произошли перемены, люди склонны доверять словам и верить, что перемены в самом деле произошли. Никто при этом не задумался, а что, в сущности, воображение может предложить людям, что оно реально предлагало в истории, — и всем будет спокойней, если этот вопрос останется незадаанным.

Оставаясь в рамках чистого отрицания, революция сохраняет зависимость от того, что она отрицает, и чем радикальней революционное разрушение, тем с большей неизбежнос-

тью оно ведет к саморазрушению. Так, традиция XIX в. во-зобладала над ее ниспровергателями: они не смогли освободиться от противоречия, заложенного в этой традиции, что лишило литературную революцию способности стать зерном для новой литературы будущего. Поэтому взглянем пристальней на противопоставление искусства и жизни, унаследованное от эстетики XIX в., — не только потому, что эта оппозиция сумела притупить занесенное над нею оружие, но потому, что ее неразрешимость открывает новые горизонты перед литературой.

Немецкий идеализм переосмыслил утвержденное веками понимание соотношения Искусства и Природы. Как подражание природе, искусство имело целью делать природу постижимой, понятной для человека, и даже исправлять ее по мере необходимости. В классической античности это соотношение искусства и природы прочно покоилось на идее упорядоченности космоса, а на своей последней стадии, в XVIII в., на вере в возможность усовершенствования мира. Но по мере распада этой гарантированной стабильности произошла полная перемена в отношении Природа — Искусство, и на место Природы пришел личный субъект, в терминологии идеалистов — гений.

Изначально гений понимался как личность, к которой природа особенно благосклонна, потому что он, подобно ей, способен к творчеству, хотя его создание стоит выше любых практически полезных применений. Таким образом, работа гения полагалась принципиально отличной от труда ремесленника; труд гения был чистым творчеством. Искусство перестало быть техническим умением, а превратилось в царство реализации личной свободы, и Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании» выразил эту концепцию, заимствованную из «Критики способности суждения» Канта, в наиболее законченном виде.

Уже кантовская теория гения показала, до какой степени прекрасное в искусстве способно активизировать возможности человека; игра способностей личности — необходимая предпосылка познания. Шиллер столь же высоко расценивает человеческую способность к игре, но целью игры он пола-

гал не познание, а подготовку личности к свободе, воспитание свободного человека. По Шиллеру, потребность в игре обеспечивает гармонию между формой и содержанием, а в области искусства дает возможность создания «прекрасного подобия жизни» — сферы, лежащей за пределами реальной действительности. В свое время устремленность к этой сфере была принята как новый гуманистический идеал, и отсюда же в дальнейшем последовали многие беды. Если искусство мыслится как упражнение в свободе, то совершенно очевидно, что воспитание человека *посредством* искусства сведется в конечном счете к воспитанию *ради* искусства. Другими словами, искусство не просто освободилось от своей традиционной связи с природой, но утвердилось в качестве противоположности действительности, т.к. в действительности не было и не бывает той свободы, которая достижима через художественное воспитание. Так вместо взаимодополнительных Природы и Искусства появилась оппозиция Видимости, «подобия жизни» в искусстве, и Действительности, и члены этой оппозиции разошлись со временем так далеко, что сойтись вновь им не суждено. Там, где правит искусство, нарушаются границы действительности; поэтому XIX век понимал искусство как «прекрасное подобие жизни», контрастное с прозой действительности.

Об убедительности этой концепции можно судить по широте ее распространения даже в таких странах, как Англия, где почва для нее была не самой благоприятной. Томас Карлейль⁴ в серии лекций «О героях, культе героев и героическом в литературе» писал: «Литература, поскольку она литературна, есть апокалипсис Природы». Понимание литературы как конца Природы влечет за собой полный пересмотр старых отношений дополнительности между Искусством и Природой, ведет к лишению Природы всех ее прав. Но если Литература стоит выше Природы, то тогда сама действительность может быть лишь словесным фокусом, собранием ил-

⁴ Карлейль Т. (Thomas Carlyle, 1795—1881) — шотландец по происхождению, «властитель дум» в английской культуре середины XIX в., историк и философ, публицист и романист.

люзорных видимостей. Так у Карлейля завершается переключение онтологических предикатов, начатое у Шиллера.

Но даже если «прекрасное подобие» искусства воплощает только свою собственную действительность, это подобие все же сохраняет зависимость от прозы реальной жизни, над которой необходимо подняться, которую надо преодолеть, чтобы освободить человека. Вот главный дефект гуманистической концепции искусства — в ней искусство имеет источником ту самую действительность, которую собирается устранить. Другими словами, искусство опирается на нечто себе внешнеположное, и к тому же отрицание этого внешнеположного составляет главную характеристику искусства как «прекрасного подобия жизни». Очевиден парадокс в основе искусства, которое приобрело в этот момент автономность. Всепроникающий, повсеместный характер описываемого парадокса становится ясным из привычных формул искусства как феномена прекрасного, волшебства, преображения, иллюзии и т.д. Все подобные формулы показывают невозможность для искусства освободиться от действительности, которую оно предназначено уничтожить. Вероятно, автономное искусство представляет собой не столько трансцендирование, преодоление действительности, сколько бегство от нее.

Эта точка зрения получила мощную поддержку начиная с середины XIX в. Мэтью Арнольд⁵, который в свое время пользовался таким же авторитетом, как ранее Шиллер, писал: «Критика должна сохранять полную независимость от духа практицизма и преследуемых им целей». Это означало, что критик должен воздерживаться от «практической деятельности в политической, социальной и гуманитарной сфере, если он желает способствовать возникновению более свободного теоретического отношения к миру». Вместо того чтобы сопрягать искусство и действительность, критик должен развести их, с тем чтобы наделить искусство «действительностью», т.е. высвободить его из мира социально-политического. Но что именно в искусстве дает такую возможность и ка-

⁵ Арнольд М. (Matthew Arnold, 1822–1888) — самый авторитетный английский эстетик и критик второй половины XIX в.

кими свойствами должно обладать это новое искусство, остается неясным, что явствует из библейской метафоры, которую Арнольд использует для описания положения критика:

Есть земля обетованная, на которую критик может только указать. Мы никогда не сможем достичь ее, нам суждено умереть в пустыне: но стремление к ней, хотя бы приветствие ей издалека, уже ставят критика на первое, высочайшее место среди его современников.

Итак, земля обетованная искусства — не более чем надежда, и религиозная риторика выдает стремление к спасению. По мере приближения конца века автономное искусство все более осознавалось как рай, придуманный для спасения от тягостей человеческого опыта; оно было призвано помочь людям забыть безнадежно сложный мир, в котором они обречены жить.

Эта функция искусства получила прямое признание в конце XIX в. в концепции «искусства для искусства». Уолтер Пейтер⁶ подытоживает ее следующим образом:

Что ж! Все мы приговорены к смерти, только приговор отсрочен исполнением на неопределенный срок... у нас есть небольшое время, потом мы исчезаем с привычного места. Одни проводят этот отрезок времени в апатии, другие предаются страхам, мудрейшие среди «детей земли» заполняют его искусством и песнями. Потому что наш единственный шанс — продлить этот отрезок времени, прожить его как можно более полно. Повышенное ощущение жизни могут дать большие страсти, экстаз и горе любви... Только надо увериться в том, что страсть подлинная, что она в самом деле дает ускорение, преумножение сознания. Такой мудрости больше всего содержится в страсти поэтической, в желании красоты, в любви к искусству ради искусства. Потому что искусство предельно откровенно не предлагает никому ничего, кроме этих моментов высшего биения жизни в их мимолетности, и только ради самих этих моментов.

Тогда искусство есть реакция на подавляющее человека сознание краткости и бренности жизни; доставляя моменты вос-

⁶ Пейтер У. (Walter Pater, 1839–1894) — английский историк искусства, эссеист, теоретик эстетизма.

торга, оно может заставить человека забыть преходящую повседневность. Что в начале XIX столетия было обещанием свободы, на исходе века превратилось в стимул к экстазу. И неудивительно, что искусство этой эпохи замкнулось в башне из слоновой кости, ища спасения от низменной и подлой жизни.

Но этот уход от действительности показывает, что искусство как раз не было свободно от критериев практики, ответственности, на которые оно так рьяно обрушивалось и устранение которых, по идее, должно было принести ему автономию. Бегство от гнета действительности в мир фантазии отвечает очень конкретным потребностям и обнажает очень реальные практические цели, достижение которых затрагивает глубинное противоречие, заложенное в концепции автономного искусства.

Здесь следует заметить, что автономное искусство — одна из концепций искусства, которая ни в коем случае не покрывает все произведения художников и литераторов XIX в. Сторонники и последователи романтизма постоянно воспроизводили ее в собственной художественной практике, тогда как значительная часть литературы создавалась в оппозиции к этой концепции. Но эффективность этой оппозиционной романтизму литературы определялась в значительной мере тем, что она шла наперекор установившимся ожиданиям. Эстетическое кредо XIX в. провозглашало освобождение искусства от социальной действительности; реализм и натурализм привлекали как раз бунтом против преобладавших вкусов.

Сначала эта оппозиция со стороны реализма и натурализма не влияла на признанную власть концепции автономного искусства, и так называемое «эстетское сознание» опиралось в своей аргументации на классические периоды литературы, чьи высшие достижения привели в XIX в. к созданию «религии искусства» (Гейне). Почва для нее была подготовлена состязанием социальных, философских, религиозных и естественнонаучных систем, каждая из которых в то время претендовала на формулировку окончательных истин о мире. Искусство стояло выше всех этих попыток объяснения мира, потому что по своей природе оно открыто областям за пределами эмпирической действительности. Именно это свойство

искусства возвысило его до положения религии, искусство поднялось над отдельными спорящими между собой системами. Но религия искусства не смогла дать людям нового откровения; преодоление действительности обернулось эскапизмом; обещание удовлетворить духовные потребности сделало эти потребности еще более жгучими. Но где еще, помимо искусства, могло осуществиться мирское преодоление действительности в постпросветительскую эпоху? В результате искусство более, чем когда-либо ранее, стало зависимым от действительности, которую оно вознамерилось демонтировать.

С самого начала противоречие между искусством и действительностью усугублялось потребностью конкретизировать концепцию автономного искусства. Ведь искусство претендовало на то, чтобы стать царством свободы, в котором только и возможно человеку облагородить свою природу. Но если путь к подлинной человечности лежит через Искусство, тогда Искусство, лежащее в основе воспитания, не может оставаться абстракцией. Как в таком случае конкретизировать, воплотить то, что существует только преодолением своей противоположности?

Ответ был: следует собрать все великие достижения искусства прошлого. Так возникает типичное учреждение XIX в. — музей. Изначально коллекции отражали личные вкусы своих владельцев; теперь множественность вкусов нуждается в объединении под эгидой концепции вкуса как нормативного авторитета. И произведения искусства были извлечены из их церковного или светского окружения и свезены в музей. Вот это «абстрагирование», это извлечение вещи из ее исторической среды отныне и придает ей статус «произведения искусства». Как образец, представляющий нормативный вкус, произведение должно воздействовать исключительно само по себе, а не благодаря каким-то своим практическим функциям. Поэтому когда Дюшан⁷ выставил в

⁷ Дюшан М. (Marcel Duchamp, 1887—1968) — французский художник, скандально прославившийся своими эпатажными работами (выставлял в качестве произведений искусства предметы быта, в том числе писсуар), кубист и сюрреалист, ныне признанный классик искусства XX в.

музее подставку для винных бутылок, все были шокированы: ведь музей был окончательным триумфом автономного Искусства, потому что вырвал произведение искусства из исторического контекста и наделил искусство любых прошлых эпох свойством современности, так что из сопоставления всех произведений можно было вывести единую, универсально значимую норму художественного.

И вновь все упирается в проблему, которую музей по замыслу должен был снять. Музей — это поздняя стадия экспонирования всех успешных репрезентаций в истории искусства, которые сохраняются настоящим, и одновременно настоящее подчеркнуто дистанцировано от экспонатов, чтобы можно было полнее пережить специфику этого настоящего. Наслаждение от переживания уникальности настоящего выводит на первый план тот самый фактор, который единая коллекция пытается затушевать, а именно, историческую относительность вкусов, которая проявляется в индивидуальных произведениях и тех исторических функциях, все равно, религиозных или мирских, которые выполняли произведения в момент их создания. В музее работы начинают сосуществовать в едином времени, в настоящем, что приводит на деле к акценту на их исторических *различиях*, тогда как вуалирование этих различий должно было подтвердить претензии Искусства на автономность.

Еще более серьезные последствия имело это противоречие для литературы, где та же тенденция проявилась в замене «канонических текстов» воображаемым музеем литературных шедевров. От Сент-Бёва до Уолтера Пейтера литературные критики эпохи стремились отфильтровать из потока истории «великие шедевры» в одну сокровищницу. Это постоянное усилие спасти художественные достижения от забвения сделало идею «сокровищницы» столь характерным идеалом культуры XIX в. Воображаемый музей литературы мыслился как нечто обособленное, как источник восхищения, и давал человеку возможность глядеться в зеркало собственных достижений, которые сделались исторически осязаемыми. Как музей давал людям возможность наслаждаться своей ди-

станцией по отношению к сохраненному прошлому, так и великие достижения литературы вдохновляли умы. Смысл столь дорогого для XIX в. гуманистического образования состоял именно в освобождении от гнета настоящего и в ретроспективном созерцании прошлого, сохранность которого в музеях и сокровищницах литературы защищает человека от опасностей реального мира и к тому же предлагает личности неисчерпаемые ресурсы самосовершенствования, чтобы повести его по пути все большей гуманизации.

Значение идеи «сокровищницы» для XIX в. наиболее наглядно проявляется в многочисленных сборниках цитат из мировой литературы, публиковавшихся в то время. В 1855 г. Бартлетт в Англии выпустил сборник «Знакомые цитаты», с тем же успехом Георг Бюхман в Германии — «Крылатые слова», с подзаголовком «Сокровищница цитат». В те же годы в Германии издательство «Реклам» выпустило первые книжки в бумажной обложке, дешевые издания классики в серии «Универсальная библиотека» под девизом «Культура делает свободным».

Коммерческий успех этих предприятий свидетельствует о том, что они удовлетворяли существовавшие запросы. Казалось, что идеал гуманистического образования стал доступен всем; свобода пользования сокровищницей была первостепенной важности, потому что знакомство с литературой прошлого удостоверяло причастность человека к культуре. Употребление цитат в беседе служило знаком образованности, и человек получал таким образом доступ в элитную группу, которая, при всей разнице между ее членами в классовой и профессиональной принадлежности, обладала общим статусным знаком — образованностью. Класс и профессия переставали быть социальным барьером для тех, кто овладел культурой, что указывает на важное различие между этой гуманистической традицией и первоначальными задачами автономного искусства. То, что изначально было задумано как избавление от социальной действительности, обернулось средством достижения социальной значимости.

Таким образом, культура XIX в. приобретает свойство некой окаменелости: как полотна в музее вырваны из их функ-

ционального контекста, так и цитата, вырванная из произведения, превращается в пароль, по которому образованные люди узнают «своих». Функционально обесцениваясь, эти окаменелости сохраняют одно свойство, присущее им и ранее: автономное искусство стремилось освободить людей из паутины повседневности и открыть им доступ в некую высшую реальность — это и происходит при преодолении социальных барьеров, когда благодаря образованию люди получают доступ в ряды «посвященных».

Автономное Искусство не сделало человека лучше и благородней, что доказывают бои XX в. Гуманистическая идеология привела к созданию целой системы заблуждений. Маркузе описал ее так:

Культура означает не лучший, а более возвышенный мир: он осуществится не благодаря перевороту в материальной стороне жизни, а благодаря событию в духовной жизни индивида. Гуманность — это внутреннее состояние; свобода, добро, красота становятся духовными качествами, пониманием всего человеческого, знанием всей культуры прошлого, высокой оценкой явлений сложных и возвышенных, уважением к истории, в которой все это происходило... Культура должна пропитать и возвысить реальный мир, а не заменить его миром новым. Таким образом она поднимает личность... Красота культуры прежде всего внутренняя... Ее сфера — это прежде всего сфера духа.

Маркузе заключил, что эти фундаментальные свойства гуманистической культуры слишком легко подвержены разного рода манипуляциям, как свидетельствует политическая судьба Германии, родины этого идеала.

Иллюзорная природа гуманистической культуры вскрывается и в одном замечании Фрейда. Этот великий срыватель масок сам, похоже, попал в ту же ловушку, что и вся образованная элита его времени. В Берлине в 1930 г. американский посол спросил Фрейда, как он оценивает шансы нацизма на успех. Он ответил: «Нация, давшая миру Гёте, не может встать на путь зла».

Надежды на гуманизацию посредством культуры разоблачены историей, особенно немецкой историей, как иллюзия, и

соответственно в наше время произошла утрата культурой того статуса, которым она обладала в прошлом. После окончания Второй мировой войны в индустриальных обществах ускорились процессы распада классовой структуры, повысилась социальная мобильность, изменились статусные символы, — все это имеет далеко идущие последствия. Общественный успех больше не связан напрямую с образовательным уровнем, он зависит от успеха в профессиональной сфере. Сегодня мы самоутверждаемся не цитатами из мировой литературы, а дорогими машинами, домами, дачами и предметами роскоши.

В обществах с традиционно высокой социальной мобильностью, например, в США, социальное положение человека никогда не зависело от его владения литературной культурой. Здесь частое употребление цитат в разговоре либо оборачивается непониманием, либо воспринимается как индивидуальное чудачество. В этой стране культура превратилась в индивидуальную, выходящую за рамки общественных норм странную прихоть, и широкая публика ценит ее в единственном проявлении — как предмет телевизионных викторин.

Более того, литературная культура — источник всех цитат — встретила с мощной конкуренцией. Избыток оптических и акустических воздействий на сознание современного человека понизил привлекательность чтения. «Интересно, — задает риторический вопрос Маршалл Маклюэн, — насколько неприятие сегодняшними школьниками чтения связано с нашим вступлением в электронный век?» Сам он считает, что упадок культуры письменного слова — следствие новых возможностей самовыражения, открытых СМИ.

Мы видели, как в прошлом статус литературы повышался в соответствии с ее практическим использованием; он достиг максимума в дадаизме и в 1968 г., когда литература должна была стать самой действительностью. Но свойство литературы состоит в том, что за исключением дидактических сочинений она не создается для какого бы то ни было практического использования. Поэтому любые попытки предписать литературе такое использование указывают на исторически

сформированную общекультурную потребность. Это относится и к идеалу воспитания гуманной личности посредством литературы, и к лозунгу «Вся власть — воображению». Литература постоянно провоцирует собственное истолкование с точки зрения общественной ситуации, что, в свою очередь, превращает ее в инструмент для обнаружения тех самых общественных стремлений, которые предписывают литературе ту или иную «пользу». Без понимания исторической обусловленности любой «пользы» от литературы разговор об «использовании» литературы будет наивным. Но можно ли продолжать эффективно использовать литературу, если исходные предпосылки для этого вскрыты?

Так как разговор об использовании литературы влечет за собой разговор об исторически обусловленных потребностях, открывается новое измерение, скрытое до тех пор, пока полезность понимается как сущность и главная задача литературы. Сведение литературы к практическим задачам или даже приравнивание к ним оказывается защитным механизмом, предохраняющим от нарастающих сложностей открытого общества. Литература ставит человека лицом к лицу с самим собой, что оказывается малоприятным для тех читателей, которые прочно вросли в свои социальные роли. Встреча с самим собой всегда потрясает привычные условия, знакомые восприятия, и какая от нее может быть польза — это еще вопрос. Извлечение практической пользы возможно, как правило, при стабильности структур, неизменности точек отсчета. Поэтому разговоры о практическом использовании литературы принадлежат прошлому. С сегодняшней точки зрения, «полезность» следует понимать как показатель скрытых стремлений буржуазного общества и антропологической потребности людей к уменьшению сложности расширяющегося мира.

Отождествление литературы с ее практическим использованием устарело еще и потому, что литературе не удалось привести человека на вершину его возможностей. Однако сама эта неудача ставит вопрос о том, что с нами происходит, когда мы подвергаемся воздействию литературного

опыта. И тут старая концепция литературы предопределяет новый вопрос о том, чем литература могла бы стать. Сразу исключим два ответа: литература не есть ни бегство от действительности, ни подмена действительности. Она реагирует, откликается на действительность, и при этом интерпретирует ее.

Сегодня мы не ориентируемся исключительно на классику, не руководствуемся ею в оценках, как это было свойственно буржуазной культуре. Мы больше не сосредоточены исключительно на вершинах классической литературы и не относимся к ним как к объекту созерцания, которое должно поднимать нас над заурадной повседневностью. Этот подход возник из ограниченного взгляда на литературу как на образец, призванный помочь читателю прожить его собственную жизнь; этот основанный на критерии нормативной ценности подход исключал любые другие взгляды на литературу. Эта установка не позволяет увидеть, как литература, будучи реакцией на действительность, открывает, познает действительность.

В нашей сегодняшней жизни с разнообразием ее запросов литература перестала быть институтом, направленным на созерцание ауры, исходящей от классических шедевров. Она больше не воображаемый музей — это выражение эстетического сознания XIX в., которое порывалось выйти за пределы эмпирической действительности. Литература показывает разнообразие путей, через которые человеку раскрывается окружающий мир. Сегодня значение и притягательная сила литературы определяются открытием того, что вся наша деятельность пронизана актами интерпретации: мы живем посредством истолкования, привнесения смысла в действительность; человек может жить, только наделяя свою жизнь смыслом.

Благодаря интерпретации мы можем высказывать суждение по поводу конкретной ситуации, но не утверждаем применимости этого суждения к другой, пусть сходной, ситуации. Интерпретация — это попытка установить точное значение, но именно в силу этой точности значение делается переносимым на другую ситуацию. Это подход, отражающий

подвижность обстоятельств, цель его — стабилизировать ситуацию ради облегчения принятия решений, поскольку наши действия прагматично ориентированы. Интерпретация одновременно определена и открыта, потому что контроль над развитием ситуации требует полного осознания причин, почему мы предпочитаем именно такую, а не другую возможную интерпретацию. Понимание ситуации приходит только тогда, когда мы отдаем себе отчет в исходных посылах и допущениях. Таким образом, интерпретация — это нескончаемый процесс нашего ориентирования в мире, а литература моделирует этот процесс наилучшим образом, реагируя на вечную изменчивость мира и человека. Она объективирует тем самым одно из наших врожденных свойств, так как наше приспособление к миру требует постоянной редакции картины мира. Человек — интерпретирующее животное, и с этой точки зрения, литература — необходимая составная часть человеческого склада. Пусть это только игра, но игра, позволяющая человеку моделировать для себя неисчерпаемое множество «пробных жизней», значительно превзойти тот опыт, который выпадает на нашу долю в реальной действительности.

Раз литература является формой интерпретации, она должна быть связана с действительным миром. Следовательно, ее нельзя отделить от реальности — это был идеал автономного искусства, — и точно так же она не может заменить реальность — это идеал парижских революционеров. Не может она просто подражать реальности, как утверждает теория мимесиса. Как же тогда работает литература?

Согласно Дитеру Веллерсхофу⁸,

писательство все больше превращается в эксперимент, который в убыстряющемся темпе испытывает возможности слова высказать невыразимое. Критике приходится приспосабливаться к этому эксперименту, в котором ей принадлежит вспомогательная роль. Сегодня критика, как и литература, устремлена к тому, что лежит за пределами знакомого, познанного, и поэтому не может больше ру-

⁸ Веллерсхоф Д. (Dieter Wellershoff, р. 1925) — один из ведущих немецких писателей современности. В начале 1960-х гг. основал «кельнскую школу нового реализма», лауреат премии Генриха Бёлля (1988).

ководствоваться так называемой вечной универсальной нормой. Похоже, что воображение превзошло собственные границы, преобразуя мир, и в этом новом мире наши нечленораздельные «я» борются за самопознание.

Эти экспериментальные рывки литературы направлены на тайные, пока неведомые измерения жизни. Мир, в котором мы обитаем, — определенным образом истолкованный мир, и мы обусловлены картинами мира и общественными институтами, которые в силу их успешного функционирования мы принимаем за саму действительность. Но наши институты возникали как решения определенных проблем, и даже если они успешны, они приносят с собой новые проблемы, — ведь чтобы быть эффективными, им приходится игнорировать какие-то части действительности. Литература занимается как раз тем, что было опущено, проигнорировано, вытеснено из картины мира ради того, чтобы стабилизировать наш мир разного рода институтами. В этом смысле литература бесспорно зависит от структур действительности — но не с тем чтобы совершенствовать или имитировать их; наоборот, литература ставит вопрос о цене, которую приходится платить за прагматически ориентированное чувство безопасности в мире.

С одной стороны, мы не можем обойтись без институций, организаций и картин мира, которые понижают меру случайности в реальной действительности, регулируют ее и тем самым помогают нам приспособиться к ней. С другой стороны, мы не можем смириться с ценой, которую приходится платить за успокоительное чувство защищенности. А что, если мы пожелаем сразу и защищенности, и возвращения к тому, чем пришлось пожертвовать ради этой защищенности? С точки зрения функционирования литературы, на этот вопрос возможны два взгляда, которые кажутся несовместимыми.

Первый представлен широко распространенным мнением, согласно которому литература — утопическая фантазия: она воплощает несуществующее, то, что может и должно существовать. Адорно выразил это кратко: «То, чего нет в действительности, обещается самим фактом своего появления в слове».

Проблема здесь лежит в природе утопии. Литературе приходится представлять недостатки настоящего как если бы они были исправимы; другими словами, литература должна вместить в настоящее все необходимое, чтобы сделать его совершенным. Но если бы литература воплощала только контр-пример реальной действительности, с тем чтобы исправить ее недостатки, она была бы не более чем перевернутой вверх ногами экстраполяцией дурной действительности. Это означало бы навязывание литературе особых задач, жесткую привязку ее к условиям конкретного общества, превращение ее в служанку этого общества. Если бы это было так, предлагаемые литературой решения представляли бы в лучшем случае исторический интерес и потеряли бы всякую притягательность для последующих поколений.

Больше того, представление о литературе как об утопии предельно далеко разводит литературу и общество: литература сводится к противодействию реальности, утрачиваются все остальные разнообразные реакции на действительность, которые имеют место в литературе. Такая концепция — продукт логоцентрического мышления, которое менее всего применимо к литературе. А если бы утопия в ходе какой-либо революции стала реальностью, это означало бы конец литературы. Известно предсказание в этом духе Троцкого, которое сегодняшние марксисты замалчивают.

Утопическая концепция не объясняет особое место литературы в нашей культуре еще и потому, что она основывается на ныне утраченной вере в возможность совершенствования человека. В итоге в рамках этой концепции возникает серьезное подозрение, что литературе в очередной раз предстоит слиться с реальной действительностью.

Предмет литературы — вытесненное из сознания, подсознательное, немыслимое, может быть, даже несоразмерное человеку, но это не значит, что непредставимое обязательно должно изображаться как утопия. Потребность в репрезентации того, что лежит вне границ сознательной жизни, имеет другие корни, нежели желание завершенности, а там паче совершенства.

Ницше как-то заметил, что искусство питается конфликтами и тяготами человеческого бытия. Мы выразимся иначе:

литература затрагивает те сферы жизни, которые выпали из современной системы организации действительности. Эти недоступные территории обозначают границы функционирования современных систем и институций, и поскольку они неведомы, сами по себе они лишены характеристик. Они не подлежат рациональной концептуализации и могут быть явлены только как продукт воображения, благодаря тем свойствам языка, которые обнаруживаются в литературе. Эти свойства проявляются в повествовании, в последовательности образов, в повторе и контрасте звуков или в других литературных структурах, которые делают доступным невидимое «я» для взгляда «я» действенного, сознательного. Картины мира, социальные и философские системы возникают как способ постичь то, что изначально не дано нашему пониманию; объясняющие системы, в свою очередь, порождают новые области непостижимого, так что никакая система не может вместить в себя все возможное богатство действительности. Сами системы не отдают себе в этом отчета; иначе им пришлось бы постоянно перестраиваться, чтобы справиться со «слепыми пятнами», которые они неизбежно порождают; поэтому системы не способны до конца исполнить свою задачу упорядочивания действительности. Литература же имеет дело с тем осадком реальности, который не поддается контролю соответствующих систем. И делает она это в зависимости от того, как разные системы и способы организации действительности справлялись с категорией случайности.

Непостижимое может материализоваться в продуктах воображения, в образах. Литература делает непостижимое умопостижимым, потому что ее сюжеты и образы используют те же механизмы восприятия и фантазии, которые мы используем в ежедневной интерпретации мира. Так литература создает иллюзию восприятия, и несуществующее, проведенное через цепочку образов, обретает для сознания материальность, свойство присутствия.

Поэтому литература не столько устремлена к утопии будущего, сколько опирается на механизмы мифотворчества. Подобно мифу, она овладевает непостижимым, или, точнее, создает *видимость* овладения им. Одновременно она не

скрывает, что к результату надо относиться не как к действительности, а как *если бы* он был действительностью. Из этого следует близкое соответствие между литературой и действительностью. Литература придает форму тому, что эффективность современных институций оставляет за бортом, и постигает это как бессознательное нашей действительности.

В этом отношении литература — наследница мифа, чья основная функция состояла в смягчении первобытного ужаса с помощью образов. Литература отличается от мифа тем, что она проливает свет на недоступное, неявленное, через сюжеты и образы выводит его наружу. Она может даже показать нам зияние, пропасть между доступным и недоступным; но так как недоступное меняется в зависимости от того, что в нашей картине мира считается доступным, зазор между ними будет выглядеть по-разному. Следовательно, литература, подобно мифу, не имеет конца, не может быть «досказана», потому что каждый тип реальной действительности порождает сопутствующую только ему форму воображения и воображаемого. Сама попытка положить конец литературе обречена быть частью литературы.

Акцентируя в наших картинах мира элемент подавления, искажения, разрыва, литература позволяет читателю мгновенно преодолевать зияния и разрывы благодаря процессу, который свойствен исключительно литературе и больше нигде в реальной действительности не зафиксирован. Представляя в образной форме истоки зияний в наших картинах мира, литература делает доступным восприятию то, что иными путями познанию не доступно. И все же изображение непостижимого в непрестанной попытке человека приспособиться к миру демонстрирует лишь то, в какой форме мы способны мыслить немислимое, и доказывает, что для этого требуется калейдоскоп образов. Недоступность, непостижимость источника зияния в картине мира определяет все стороны и идеи литературы. И тут возникает вопрос, зачем вообще надо размышлять о непостижимом.

Здесь мы вступаем в область культурной антропологии. Исключительный дуализм процесса раздумий об умонепостижимом, двойственность изображения недоступного, соедине-

ния несоединимого — все это коренится в децентрированной позиции человека: он существует, но он не распоряжается собой. Потребность распоряжаться собой означает потребность знать, *кто* я есть. В нас заложена двойственность, которая стремится к примирению, но это примирение невозможно. Из этого непримиримого противоречия вытекает потребность в репрезентации, потребность в образах, которые могут примирить непримиримое. Вот почему литература никогда не сможет стать действительностью, но остается формой уподобления, которое — притом что мы полностью отдаем себе отчет в его вымышленной природе — совершенно необходимо людям. Каждый из нас живет как бы на дотацию своего воображения, и не потому, что воображение приносит нам избавление от гнетущей действительности или предлагает некий реализуемый образ общества будущего. Просто чередой рожденных воображением образов, которые демонстрируют нашу природу, позволяет нам преодолеть двойственность, и происходит это по-разному в зависимости от меняющихся социально-исторических потребностей.

Литература в равной степени отражает наше историческое и общественное самосознание и помогает нам постичь природу нашего воображения — той способности, которая подталкивает нас к нарушению основополагающего табу человеческой природы, а именно — жить и одновременно осознавать, что значит жить. Литература есть способ проникновения в суть воображения, средство доступа к этой присущей только человеку способности, которая вступает в силу, когда все остальные наши способности доведены до предела и исчерпаны, — вот чем извечно занимается литература. Литературной теории предстоит исследовать эту область.
