

Министерство образования и науки РФ  
ГОУВПО «Удмуртский государственный университет»  
Институт иностранных языков и литературы

**Е. В. Широкова**

**СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ  
К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕКСТУ**

Учебное пособие

Ижевск 2011

УДК 82. 0 (075)  
ББК 83. 0. я 73  
Ш 645

*Рекомендовано к изданию учебно-методическим советом УдГУ*

Рецензенты

доктор филологических наук,  
профессор кафедры сравнительной истории литературы РГГУ  
И. В. Морозова  
доктор филологических наук,  
профессор кафедры мировой литературы и культуры УдГУ  
А. В. Лашкевич

**Широкова Е. В.**

Ш645 Современные подходы к художественному тексту: учеб.  
пособие. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2011.  
165 с.

Материалы учебного пособия охватывают основные направления современного литературоведения. В пособии рассмотрены многочисленные новации в изучении литературы в контексте «познавательных поворотов» второй половины XX века. Издание предназначено для бакалавров филологического направления подготовки.

УДК 82. 0(075)  
ББК 83. 0. я 73

© Е. В. Широкова, 2011  
© Издательство «Удмуртский университет», 2011

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Данное учебное пособие предназначено для студентов-бакалавров филологического направления подготовки, занимающихся в рамках спецкурса «Современные подходы к художественному тексту». В качестве основной части этого курса предполагается ознакомление с некоторыми актуальными проблемами современного литературоведения, обзором его основных направлений и тенденций, методов и школ, которые сформировались в науке о литературе к концу XX века.

Цель данного учебного пособия – помочь студенту-филологу определить приоритетные направления современного литературоведения, понять ключевые моменты теории литературы, выработать свой способ интерпретации художественного текста.

Основная задача пособия – показать начинающим литературоведам возможности каждого направления, дать представление о понятиях и категориях, сформировавшихся внутри отдельного направления, а также способов применения этих категорий при интерпретации литературного произведения. Одна из задач – ознакомление студентов с программными текстами ведущих представителей современного литературоведения с целью помочь студентам овладеть его категориальным аппаратом.

Цель и задачи пособия определяют его структуру: каждая глава дает полный обзор возникновения, формирования и современного состояния отдельного литературоведческого направления: структурализма, постструктурализма и герменевтики. Структура пособия такова, что она способствует четкому пониманию развития современного литературоведения: от структурализма до современных подходов, сочетающих в себе все лучшее, что было наработано в промежутке с 60-х г. XX века до наших дней в теории и истории литературы. Особое внимание уделено последним тенденциям в литературоведении, когда новейшие исследования выполнены на стыке дисциплин и сочетают в себе различные, иногда и взаимоисключающие подходы к тексту. Важно уловить современные тенденции, понять их и уметь использовать тео-

ретический материал на практике. Этим вызвана необходимость и актуальность данного пособия.

В пособии сделана попытка освещения единого литературоведческого процесса с учетом рассмотрения всех направлений и тенденций, дан как теоретический, так и практический материал, ориентированный, прежде всего, на анализ литературных произведений. Пособие не ограничивается обзором тенденций только западного литературоведения. Отечественная наука также представлена яркими именами ученых семиотической школы, так что в пособии рассмотрены положения как западной, так и отечественной теории литературы, что расширяет горизонты возможного знания о современной науке, делает ее еще более увлекательной и интересной.

К каждой главе сформулированы вопросы, помогающие студенту разобраться в предложенном материале. Это способствует увеличению объема самостоятельной работы студентов-бакалавров, позволяет им проявить аналитические способности в ходе интерпретации литературного произведения. В дальнейшем полученные знания могут использоваться в локальных исследованиях и научных дискуссиях. Это в свою очередь приводит к формированию профессиональной компетенции: способности к проведению учебных занятий и внеклассной работы по литературе в общеобразовательных учреждениях среднего образования.

Стоит отметить, что учебное пособие выполнено на стыке дисциплин: философии, литературоведения, лингвистики, психологи. Это делает учебное пособие интересным не только для студентов-бакалавров филологического направления подготовки, но и других направлений.

## ВВЕДЕНИЕ

Подчас филологу очень трудно разобраться в разнообразии направлений и школ современного литературоведения. Антуан Компаньон в работе «Демон теории» отмечает, что литературная теория именуется по-разному: «новая критика», «поэтика», «структурализм», «семиология», «нарратология»<sup>1</sup>. Как взаимосвязаны эти понятия, являются ли они вариантами одного и того же, существуют ли, кроме структурализма и продолжающего его и одновременно вступающего с ним в полемику постструктурализма, другие направления и методы? Вот вопросы, которые являются важными в науке о литературе начала XXI века. Но с другой стороны, благодаря теории современное литературоведение сделалось привлекательным, убедительным, победоносным, интересным, но и менее понятным.

Первыми отечественными сборниками, посвященными новым тенденциям в западной философии и литературоведении, стали немногочисленные издания, сопровождаемые вступительными статьями, написанными в духе марксистской критики: «Структурализм: «за» и «против»» (1975), «Проблемы онтологии в современной буржуазной философии» (1988), «Французская философия сегодня» (1989). Несмотря на критический взгляд к современным направлениям западной философии и литературоведения, отраженный, главным образом, во вступительных статьях, эти сборники давали возможность ознакомиться советскому читателю с положением дел в европейской науке. Например, в работе «Структурализм: «за» и «против»» впервые были опубликованы переводы работ Р. Барта, Цв. Тодорова.

Только в 90-х годах XX века появилось множество переводных изданий философов и филологов постструктурализма: Р. Барта, Ж. Бодрийяра, Ж. Деррида, Ж. Делеза, Ж.-Ф. Лиотара. Это позволило отечествен-

---

<sup>1</sup> Более подробно см.: Компаньон А. Демон теории. – М., 2001. – С. 14.

ному литературоведению заново переосмыслить теоретические основания науки о художественном тексте. Что, в первую очередь, было отражено во вступительных статьях к данным изданиям, например Г. Косикова, С. Зенкина. Во-вторых, стали выходить тематические номера журналов, посвященные актуальным проблемам современной культуры: «Вопросы философии» (1993, № 3) и «Новое литературное обозрение» (1995, № 11) о постмодернизме, «Филологические науки» (2000, № 3) по гендерной тематике. В-третьих, публиковались антологии, в которых были представлены статьи не только западных, но и отечественных исследователей, отражающие современные литературоведческие тенденции. В частности среди таких сборников можно отметить «Семиотику» (2001) под редакцией Ю. С. Степанова, переизданную дважды, где были представлены статьи по семиотике и проблеме интертекстуального анализа. Так современное русское литературоведение откликнулось на западные изыскания в области художественного текста и открыло новые имена в науке: А. К. Жолковского, И. П. Смирнова, В. П. Руднева, Ю. К. Щеглова. Что, с одной стороны, обогатило современную науку, с другой – сделало ее более сложной для понимания, так как возникла возможность соотнесения идей западного и отечественного литературоведения, переосмысления их в русле общего развития науки о литературе<sup>2</sup>.

Необходимо дать более полный взгляд на современную науку о литературе, в котором бы отразилась логическая последовательность трансформаций, происходящих в пространстве литературы о литературе.

---

<sup>2</sup> Только в настоящее время появляются работы, построенные на сравнительном анализе работ разных филологов. См.: Автономова Н. С. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров. – М., 2009. – 500 с.; Урусиков Д. И. Грамматология. Т. 1. Нарратология. Версия. 1.0. – Липецк, 2009. – 224 с.

## ГЛАВА 1. СТРУКТУРАЛИЗМ. СЕМИОТИКА

Структурализм возник на Западе в 60-70-е годы XX века. Крупнейшими представителями структурализма являются К. Леви-Стросс, Р. Якобсон, Р. Барт, в России – ученые тартурской школы литературоведения во главе с Ю. М. Лотманом, а также Вяч. Иванов, В. Топоров, И. Смирнов, Б. Успенский. Структуралисты ориентируются на сугубо научный подход к тексту, тем самым обращаются к таким точным естественным наукам, как кибернетика, лингвистика, информатика, математика.

Мир литературы рассматривается структуралистами как знаковая система языка. «Искусство само моделирует действительность, и мы получаем возможность говорить о моделирующей системе знаков», – пишет А. Ф. Лосев в работе «Знак. Символ. Миф»<sup>3</sup>.

Произведение искусства в структурализме есть сумма приемов. Само произведение – это текст, который можно рассмотреть как структуру. Критики отмечают ряд недостатков структурного подхода к тексту:

1. Примат схемы над живым художественным содержанием.

2. Сознательное или бессознательное превращение результата, то есть выявленных абстрактных структур, в нечто гносеологически первичное.

3. Возрождение «антипсихологизма». Субъект искусства оказывается несущественным для строгого научного познания, единственным достоверным источником знаний об искусстве признается само художественное произведение. Произведение искусства превращается в безличный, бессубъектный «текст».

4. Структуралистский анализ того, «как это устроено», не ведет к тому, «что же здесь сказано».

Между тем, необходимо признать и ряд достоинств структурализма, среди которых, несомненно, обоснование науки о знаках и знаковых системах – семиотики, в которой минимальной единицей структуры текста является знак.

---

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982. – С. 23.

## 1.1. Теория структурализма: Р. Барт, Цв. Тодоров

Первую попытку определения знака предприняли еще античные стоики. В учении стоиков знак рассматривался как сущность, образуемая отношением означающего и означаемого. При этом означающее мыслилось как восприятие предмета, а означаемое – как его понимание. Исследования стоиков в области знакообразования были усвоены и получили дальнейшее развитие в трудах Августина, в которых использовались латинизированные термины, в частности *signum* (знак), который включает в себя и *signans*, и *signatum*. Эта доктрина красной нитью проходит через средневековую концепцию языка с ее глубиной и разнообразием подходов. Двойственный характер и вытекающее из него, по терминологии Оккама, двойное познание любого знака, были глубоко усвоены научной мыслью Средневековья (об историко-философском изменении понятия знака пишет М. Фуко в работе «Слова и вещи»).

После эпохи Средневековья проблема знака и значения долгое время была неактуальна, и лишь в конце XIX – начале XX века она получила новую жизнь в трудах лингвистов Фердинанда де Соссюра и Чарльза Сандерса Пирса, а в дальнейшем и философское осмысление в структурализме и постструктурализме.

Американский лингвист Ч. С. Пирс и француз Ф. де Соссюр одновременно дали современное определение языковому знаку. Так, Ч. С. Пирс выделил три основных вида знакообозначения, которые основаны на разных взаимоотношениях между означающим и означаемым. Первый вид – вид действия иконического знака – основан на полном подобии означающего и означаемого. Второй вид действия индекса основан на реально существующем смешении означающего и означаемого. Например, дым есть индекс огня. Третий вид действия символа основан на установлении по соглашению, усвоенного смешения означающего и означаемого. Такое видение знака, основанного как по соглашению, так и произвольно вновь делает актуальной проблему платоновского



«Кратила»: закрепляет ли язык форму за содержанием по естеству или по соглашению.

Ч. С. Пирс принимает все три формы знака, поэтому самым совершенным знаком для него будет знак, в котором три признака смешаны по возможности в равных отношениях. В отличие от Ч. С. Пирса, Ф. де Соссюр подчеркивает условный и ассоциативный характер языка, утверждая тем самым, что полностью произвольный знак пригоден для обеспечения оптимального семиотического процесса. Так как Ф. де Соссюр видит ассоциативность связи означающего и означаемого, то он определяет языковой знак как целое, объединяющее понятие (означаемое) и акустический образ (означающее), а не вещь и название.

Необходимо отметить, что наряду с таким качеством знака, как условность, Ф. де Соссюр говорит об изменчивости и неизменчивости знака, при этом вводит понятия синхронии и диахронии. По Ф. де Соссюру, система никогда не изменяется непосредственно, сама по себе она неизменна. Изменению подвержены только отдельные элементы независимо от связи, которая соединяет их со всей совокупностью, поэтому сама система статична и синхронна. В чем же тогда заключается суть диахронии системы и в чем различие синхронии и диахронии? Ф. де Соссюр показывает это на примере игры в шахматы. Для перехода одного состояния равновесия к другому, от одной синхронии к другой, достаточно сделать ход одной фигурой, не требуется передвижки всех фигур сразу. Здесь мы имеем полное соответствие диахроническому факту со всеми его особенностями: каждый ход приводит в изменение всю систему.

Идеи Пирса и Соссюра продолжает разрабатывать в своих теоретических работах Ролан Барт. Его открытия в области знака языка явились базой для дальнейшего изучения и раскрытия данной проблемы в филологическом структурализме. Так как в структурализме литература воспринимается как замкнутая система, совокупность знаков, то семиотическое понимание знака и значения было применено в анализе литературных текстов Р. Бартом, Ю. Кристевой, Ц. Тодоровым, Вяч. Ивановым. Теоретические разработки знако-

вой системы лучше всего прослеживаются в работах Р. Барта «Миф сегодня», «Воображение знака», «Структурализм как деятельность».

В статье «Миф сегодня» Р. Барт рассматривает сосюровскую модель знака, как объединяющего в себе денотат (означаемое), акустический образ (означающее), слово (знак). Р. Барт приводит пример с розой. Роза – знак любовного чувства, но в тоже время «в действительности имеются только розы, отягченные чувством»<sup>4</sup>. Значит, есть розы как предмет и розы как чувства. Розы и чувства существуют по отдельности до того, как объединятся и создадут третий объект, который и является знаком. В анализе, по Барту, не следует смешивать розы как означающее и розы как знак, это два разных понятия, хотя между ними существует весьма тонкая связь.

В статье «Структурализм как деятельность» Р. Барт вводит понятия, связанные со знаковой работой. Он считает, что целью любой структуралистской деятельности является воссоздание объекта таким образом, чтобы в подобной реконструкции обнаружили правила функционирования этого объекта. Таким образом, необходимо сперва расчленить действительность, чтобы потом вновь воссоединить расчлененное. Между разъятием и соединением рождается нечто новое, то, что Барт называет интеллигибельностью. В познании и постижении нового и заключается суть структуралистской деятельности. Как же осуществляется это познание? «Расчленить первичный объект, – пишет Р. Барт, – значит обнаружить в нем подвижные фрагменты, взаимное расположение которых порождает некоторый смысл»<sup>5</sup>. Затем фрагменты выстраиваются в парадигму, представляющую множество объектов, откуда мы запрашиваем такой объект, который хотим наделить актуальным смыслом. И уже потом происходит монтирование, в результате которого выстраивается повторяемость одних и тех же единиц и их комбинаций, в резуль-

---

<sup>4</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 78.

<sup>5</sup> Там же. С. 256.

тате которой предложение предстает как некое законченное целое, наделенное смыслом.

Итогом структуралистской деятельности Р. Барт считает познание мира не как данности, а как функции. В становлении мира вещи начинают наделяться смыслом, а человек является не носителем слов-смыслов, а производителем смыслов, человеком означающим.

В статье «Воображение знака» Р. Барт определяет структурализм как переход от символического сознания к парадигматическому. Парадигматические отношения предполагают для каждого знака существование определенного множества форм, от которых он отличается благодаря некоторому различию, необходимому для реализации изменения смысла. Сопоставление форм двух знаков, их сравнение, различие позволяет выстроить оппозицию, члены которой находятся в иерархической зависимости друг для друга<sup>6</sup>.

В более поздних работах Р. Барта появляются еще два важных концепта: «смерть автора» и «наслаждение от текста». Дело в том, что у Барта возникает представление о литературном языке как о конструирующем объекте, который существует в сфере авторской свободы или авторского произвола. Благодаря этому всякий автор мыслится как творец, что позволяет ему освободиться от своего произведения, то есть в этом смысле наступает «смерть автора». «Смерть автора» объяснима и с позиции структурной поэтики, рассматривающей текст как структуру, свободную от субъекта. Таким образом, текст представляется свободным от авторской оценки и переходит в поле читательского интереса, только читатель наделяет текст смыслами. Отсюда только читатель может получить удовольствие от текста, распознавая те конструктивные ходы, благодаря которым и существует текст. Смысл произведения изменяется в процессе чтения, предстает как смысл читателя, текст существует, поскольку читается.

Таким образом, Р. Барт обращается в своих работах, прежде всего, к знаку и к структурализму как знаковой деятельности.

---

<sup>6</sup> О бинарной оппозиции см. глоссарий курса.

Другой представитель структурализма, Цветен Тодоров, рассматривает уровни структурной организации текста, которые должен учитывать при анализе текста любой литературовед. Структурные уровни текста разрабатываются им в «Поэтике».

«Структурная поэтика стремится не к познанию смысла, а к познанию тех закономерностей, которые обуславливают появление произведения», — пишет Цв. Тодоров в своей работе «Поэтика»<sup>7</sup>. Следовательно, объектом структурной поэтики является не литературное произведение само по себе, а свойства того типа высказывания, каким является литературный текст. Итак, какими же свойствами обладает литературный текст?

**Первый уровень** структурного анализа текста — это анализ **регистров языка**. На этом уровне, по Цв. Тодорову, можно рассмотреть такие текстовые параметры, как:

1. Конкретность / абстрактность речи. Конкретность речи выражается во внимании к детали, обычно такой признак наиболее заметен в реалистическом произведении. Тодоров приводит в пример эпизод, связанный с описанием ногтей мадам Бовари из одноименного романа Г. Флобера. Абстрактность речи (общие сентенции) характерны для романов романтизма.

2. Наличие в тексте стилистических фигур / тропов. По Тодорову, «фигура — определенное соотношение слов, которое мы можем описать»<sup>8</sup>.

3. Наличие / отсутствие в тексте отсылки к предшествующим текстам. Наличие связей с предшествующими текстами Тодоров определяет словом поливалентность текста, отсутствие — моновалентность. В текстах, принадлежащих к эпохе Нового времени, поливалентность рассматривалась как отрицательная черта и расценивалась как литературный плагиат. Ср. отрицательные отзывы на роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», автора которого кри-

---

<sup>7</sup> Тодоров Цв. Поэтика // Структурализм «за» и «против». — М., 1975. — С. 54.

<sup>8</sup> Там же. С. 58.

тики обвиняли в плагиате и заимствовании сюжета из «Шагренево́й кожи» О. де Бальзака. Лишь пародии избегали отрицательного отклика.

В современной литературе, наоборот, поливалентные связи текста приветствуются. Как пишет М. Бахтин: «Слово он (писатель) получает с чужого голоса и наполненное чужим голосом. В его контекст слово приходит из другого контекста, пронизанное чужим осмыслением»<sup>9</sup>.

4. Субъектность / объектность речи заключается в языковом проявлении высказывания. Субъектность речи свидетельствует об участнике языкового акта или о его пространственно-временных координатах через морфемы языка, местоимения и глагольные окончания. Объектность речи содержит сведения об отношении говорящего или слушающего к языковому сообщению. Она дана в виде сем, то есть лексических значений слов.

**Второй** уровень текста – это **словесный** аспект, в котором рассматриваются такие категории, как модус (наклонение), время и точка зрения.

Категория **модуса** – это степень присутствия в тексте описываемых событий. В тексте может описываться речь, слово (мимесис, изображение речи (термин Платона)). Но в тексте может присутствовать описание действий, свойств, сущностей и вещей, диегесис (по Платону). Все это может быть выражено в тексте по-разному. В зависимости от степени точности, с которой текст воспроизводит свой референт, Ж. Женетт выделяет три степени вставления в текст:

1. Прямая речь, когда текст не подвергается изменениям.
2. Косвенный стиль, когда оставляется формальное содержание, которое вставляется в слова рассказчика.
3. Пересказанная речь, когда рассказчик ограничивается передачей содержания.

Категория **времени** – соотношение между временными осями самого литературного произведения и осью вымышленных событий и персонажей. Основные понятия, которые выделяет Тодоров относительно времени:

---

<sup>9</sup> Там же. С. 59.

1. Порядок следования событиям. Он может быть линейным и ахроничным, что связано с забеганием вперед или возвращением назад.

2. Продолжительность. В тексте некоторые события могут опускаться (эллипсис) или наоборот растягиваться во времени. Этот прием можно наблюдать в романе Т. Манна «Волшебная гора»<sup>10</sup>.

3. Частота – однократность или многократность повторения события. Выделяется также итеративность – компонент текста, описывающий сразу ряд сходных событий. Такой прием использует М. Пруст «В поисках утраченного времени»<sup>11</sup>.

Категория **точки зрения**, которая свидетельствует о восприятии описываемых событий.

1. Субъектность / объектность восприятия. Категория субъектности составляет отношение читателя к воспринимаемому персонажу (субъекту), объектность дает представление о восприятии персонажа (субъекта).

2. Осведомленность читателя: поверхностная / глубокая точка зрения. Тодоров, говоря об этих двух позициях, приводит пример из романа Флобера «Воспитание чувств», в котором дана точка зрения Фредерика на госпожу Дамбрез: «Все же он смотрел на г-жу Дамбрез и признал ее очаровательной, несмотря на несколько большой рот и слишком широкие ноздри. В ней была грация совсем особенная. Даже локоны и те будто были полны какой-то страстной томности, и, казалось, что ее сладкий, как агат, лоб многое таит и выдает властный ее характер». В данном отрывке, по мнению Тодорова, содержатся сведения о Фредерике, то есть субъекте высказывания. По его осторожной

---

<sup>10</sup> См. о категории времени в романе Т. Манна «Волшебная гора» Рикер П. Время и рассказ. Т.2. Конфигурация в вымышленном рассказе. – М.; СПб., 2000. – С. 119-136.

<sup>11</sup> См. о категории времени в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени» Рикер П. Время и рассказ. Т.2. Конфигурация в вымышленном рассказе. – М.; СПб., 2000. – С. 137-157.

оценке, желанию дать свою интерпретацию г-же Дамбрез можно судить о характере героя. С другой стороны, содержатся сведения и об объекте высказывания, г-же Дамбрез. Например, можно отметить, что Фредерик оценивает ее тело, то есть дает ей физическую оценку.

3. Единственность / множественность; постоянство / изменчивость; отсутствие / присутствие; истина / ложь. В данном случае важной оказывается фигура того, кто повествует о событиях, именно его точка зрения является основополагающей в произведении. Так, фигура рассказчика может быть представлена в тексте через местоимение «я», при этом «я» может участвовать в событиях и, наоборот, не принимать в них участия. Персонаж-рассказчик может и называться в тексте, принимать более конкретные черты, еще больше удаляться от точки зрения автора, как, например, доктор Ватсон в рассказах о Шерлоке Холмсе. Если есть рассказчик в тексте, то должен быть и адресат повествования, не менее значимая фигура для структурного анализа.

**Третий уровень – синтаксический аспект.** «Достаточно очевидно, что любой текст поддается разложению на элементы. Характер отношений, устанавливаемых между элементами, мы и будем считать главным критерием при наличии разных типов структур текста»<sup>12</sup>, – пишет Цв. Тодоров. По Томашевскому, в тексте можно выделить три типа организации текста: логический (причинно-следственный), временной и пространственный. В качестве полностью временной организации текста можно привести исторический текст, причинно-временной – деловой текст, пространственной – кроссворд. В свою очередь, логическая организация подразделяется на мифологическую (тип волшебной сказки, структурные связи которой описал В. Пропп в труде «Морфологические корни волшебной сказки») и идеологическую, организованную посредством какого-либо закона. Доминирующий временной код представлен в таких произведениях, как се-

---

<sup>12</sup> Тодоров Цв. Поэтика // Структурализм «за» и «против». – М., 1975. – С. 78.

мейная хроника, показательным произведением, например, можно считать роман Т. Манна «Будденброки». Пространственная организация распространена в поэзии. Так, по Р. Якобсону, поэтический текст – сложнейшая конструкция, построенная на симметриях, нарастаниях, противопоставлениях, параллелизмах. В наши дни, по мнению Тодорова, литература строится по пространственному или временному типу в ущерб причинно-следственному.

## **1.2. Практика структурализма: Якобсон Р. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии»**

В качестве примера структуралистского анализа текста можно привести статью Р. Якобсона «Поэзия грамматики и грамматика поэзии»<sup>13</sup>. В этой работе Р. Якобсон обращается к поэзии А. С. Пушкина, которая при переводе ее на чешский язык теряет свою красоту из-за невозможности адекватной передачи на чешском языке грамматики русского языка. Поэтому, делает выводы Р. Якобсон, грамматический строй языка в поэзии, в частности поэзии Пушкина, очень важный элемент любого лирического произведения.

Более того грамматика в большей степени, чем другие уровни языка, передает смысловую наполненность текста, в частности Якобсон приводит в пример текст пушкинского «Медного всадника», где трагический конфликт ограниченного деяния Евгения и беспредельной мощи Петра I грамматически проецируется на противопоставлении совершенного вида несовершенному. Так литература переплетается с лингвистикой, и объектом исследования становится грамматика, то есть за основу исследования берется один из языковых уровней текста.

Первая глава исследования Р. Якобсона посвящена грамматическому параллелизму. В ней чешский лингвист и

---

<sup>13</sup> В Приложении 1 приводится вторая глава «Поэзия без образов» из работы Р. Якобсона «Поэзия грамматики и грамматика поэзии». Более подробно см.: Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика: Антология. – М.; Екатеринбург, 2001. – С. 525-548.



литературовед приводит примеры из фольклорной поэзии разных народов, где грамматический параллелизм является смысло- и структурообразующим элементом. По Р. Якобсону, в стихотворении можно проанализировать любую часть речи и в любой парадигме: «В числе грамматических категорий, используемых по сходству или по контрасту, в поэзии выступают все разряды изменяемых и неизменяемых частей речи, числа, роды, падежи, времена, виды, наклонения, залогов, классы отвлеченных и конкретных слов, отрицания, финитные и неличные глагольные формы, определенные и неопределенные местоимения или члены и, наконец, различные синтаксические единицы и конструкции»<sup>14</sup>.

Во второй главе «Безобразная поэзия» Р. Якобсон анализирует стихотворение А. С. Пушкина «Я вас любил...». Сложность анализа заключается в том, что произведение насыщено местоимениями и совсем не содержит существительных с конкретным лексическим значением, что затрудняет его понимание. Как пишет Р. Якобсон: «Стихотворение поражает уже самим отбором грамматических форм. Оно содержит 47 слов, в том числе всего 28 флективных, а из них 14, то есть почти половина, приходится на местоимения, 10 на глаголы и только пять остальных на существительные отвлеченного, умозрительного характера»<sup>15</sup>.

Р. Якобсон в ходе анализа показывает четкую зависимость структуры стихотворения (оно членится на три части), используемых частей речи в определенных грамматических формах от смысла произведения, который появляется на наших глазах в ходе интерпретации автора.

Третья глава «Грамматика и геометрия». В этой главе речь идет о том, что поэт вынужден считаться с грамматическими формами слов и использовать их, либо гармонизируя мир лирического произведения, либо создавая с помощью грамматических средств картину «органического хаоса». Так грамматика служит средством композиции, структуры стихо-

---

<sup>14</sup> Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. – М.; Екатеринбург, 2001. – С. 258.

<sup>15</sup> Там же. С. 260.

творения, именно этим она схожа с геометрией, являющейся такой же структурной основой (формой) для живописи. Особое использование грамматических средств ставит вопрос об индивидуальности поэм, поэтов и поэтических школ. Именно об этом идет речь в главе «Грамматическое своеобразие». В ней Р. Якобсон сравнивает, с одной стороны, два стихотворения А. С. Пушкина: стансы «Что в имени тебе моем...» и восьмистишие «Я вас любил...», с другой – он противопоставляет эти произведения чешским хоралам соратников Яна Жижки. В этой главе более детально анализу подвергается стихотворение «Что в имени тебе моем...». Якобсон опять членит это произведение на четыре части/стансы, для каждого из которых характерна своя грамматика и фонетика (в данном случае подключен еще и фонетический анализ текста). Якобсон отмечает множество грамматических приемов, построенных на нюансах значений той или иной морфологической формы. Так он отмечает игру на колебаниях и сдвигах падежных окончаний, отсутствие авторского «я», употребление предлогов «в» и «на», «смену темных гласных светлыми» и т.д.

Далее Р. Якобсон находит общие черты и отмечает различие пушкинской лирики и чешских хоралов, придя к выводу о том, что для лирики Пушкина характерно «скольжение между соположенными грамматическими категориями...непрерывная смена ракурсов, которая отнюдь не снимает проблемы грамматического параллелизма, но ставит ее в новом, динамическом разрезе»<sup>16</sup>.

Таким образом, в данной статье Р. Якобсона, во-первых, видна ориентация литературоведения на смежные области науки, в частности на лингвистику. Более того, Р. Якобсон проводит параллели и с математикой, в частности, хочется отметить, что в дальнейшем в работах структуралистов и постструктуралистов математические формулы все чаще присутствуют при анализе конкретных художественных произведений и более отвлеченных литературных моделей построения текста, более всего это характерно для работ И. П. Смирнова. Во-вторых, Р. Якобсон

---

<sup>16</sup> Там же. С. 267.

показывает четкую зависимость смысла произведения от тех грамматических моделей, которые использует автор. При переводе текста на другой язык своеобразие грамматики текста теряется, ускользает, и Р. Якобсон замечает, что грамматический строй особенно лирического произведения – важная составляющая текста. Приводя в пример разные жанры поэзии и даже обращаясь к фольклору, автор исследования отмечает разнообразие применяемых грамматических форм, начиная грамматическим параллелизмом и заканчивая антиграмматическими построениями. Учитывая, что лингвистический анализ текста является, пожалуй, самой трудной частью анализа художественного произведения, статья Р. Якобсона позволяет разобраться во всех тонкостях данного вида работы с текстом.

### **1.3. Семиотика в литературоведении: тартурско-московская семиотическая школа и Ю. М. Лотман**

В недрах структурализма зарождается наука о знаках и знаковых системах – семиотика. Семиотика всегда появляется на стыке двух или нескольких альтернативных культурных кодов, который происходит в художественном тексте, отсюда междисциплинарность семиотики, позволяющая анализировать объекты разной природы. Также для семиотики характерна полиструктурность. Г. Почепцов пишет: «Перед нами возникает некий перенос структурности от одного объекта к другому, сходный с излюбленной темой ряда семиотиков об отражении макрокосмоса в микрокосмосе»<sup>17</sup>.

В России семиотика возникла не на пустом месте, появлению данной науки способствовали работы М. Бахтина, утверждающего многоструктурность, присутствие чужого голоса в тексте, труды на стыке психологии и литературоведения Л. Выготского, монографии формалистов В. Проппа и Л. Пумпянского.

В России исследования по семиотике связаны с работами ученых тартурско-московской школы. Название школы ус-

---

<sup>17</sup> Почепцов Г. Русская семиотика. – М., 2001. – С. 660.

ловно, так как оно нигде не было зафиксировано официально. Но летние школы, проходившие ежегодно в Тарту, методологические семинары по знаковым системам в Москве, а также совместные сборники ученых Тарту (Ю. М. Лотман, Б. М. Гаспаров) и Москвы (Вяч. Иванов, В. Топоров, Б. Успенский), выходившие под названием «Труды по знаковым системам», способствовали появлению названия данного литературоведческого направления.

И. Ревзин, Т. Николаева, Б. Успенский ведут отчет возникновения семиотической школы с симпозиума 1962 года по структурной лингвистике, который был начат в МГУ, а потом перенесен в МГПИИЯ. В программе семинара был обозначен круг вопросов, который потом получил свое развитие в рамках тартурских сборников: естественный язык как знаковая система, незнаковые системы коммуникации, искусственные языки, моделирующие семиотические системы, искусство как семиотическая система, структурное и математическое изучение художественных текстов.

Для тартурско-московской семиотической школы характерно:

1. Понимание семиотики как науки о вторичных моделирующих системах. Язык в этом плане определялся как первичная система.

2. Перенос лингвистического инструментария на нелингвистические объекты.

3. Столкновение нескольких семиотических систем предполагает их контакт, при котором возникает понятие границы.

4. Понимание культуры как многоязычия, но важным принципом организации культуры является доминирование одного языка.

5. Культура как структура противостоит не хаосу, а другой культуре.

6. Любое проявление человеческой деятельности трактуется как текст.

7. Рассмотрение культуры как ненаследственной памяти коллектива.

Одним из крупнейших представителей семиотики в России был Ю. М. Лотман (1922-1993) – профессор Тартурского университета, знаток русской культуры и литературы. Его лекции о культуре России XIX века были записаны на телевидении и в свое время транслировались по каналу «Культура». Лотман оставил большое научное наследие, 763 публикации. Он был негласным лидером семиотической школы. Знание истории и культуры России позволило Лотману трактовать художественные тексты более глубоко и точно. «Первые работы Лотмана, – пишет Г. Почепцов, – в сильной степени построены на развитии идей русской формальной школы. Мы имеем в виду работу «Структура художественного текста»<sup>18</sup>. Но и в первых своих трудах Лотман критически относится к идеям формалистов, в частности к понятию «код» Р. Якобсона. По мнению Ю. Лотмана, «язык – это код плюс история»<sup>19</sup>. В первых же работах исследователя возникает понятие художественной коммуникации, основанное на соотношении автоматизма, присущего нехудожественным структурам, и информативности. Далее работая в рамках коммуникативной системы, Лотман рассматривает два возможных варианта ее существования: «Я-Он», где информация только передается, и «Я-Я», где происходит качественная трансформация информации, которая приводит к перестройке самого «Я».

В своих работах Ю. Лотман обращался к разным видам искусства, например, к искусству кино, где он говорит о кино как об особом видении реальности. Ю. М. Лотман посвящает искусству кино две работы: «Природа киноповествования» и «Место кино в механизме культуры». В этих статьях он рассматривает кино как знаковую символическую систему, сформированную на базе мифологического мышления. В мифе происходит называние вещи, что характерно в настоящее время для детского, во многом интимного мира. Все это свойственно и кино: портретность, создаваемая крупным планом, узнавание актера, входящего в каждый дом благодаря своим

---

<sup>18</sup> Там же. С. 680.

<sup>19</sup> Там же. С. 680.

ролям, создают некую интимность, детскость мира кино. И еще один момент. Язык кино, по Лотману, включает множество кодов: живописный, музыкальный, словесный. При этом коды не пересекаются, а объединяются и не только культурные, но и временные (язык прошлого/настоящего/будущего), пространственные (реальный и ирреальный мир). Кино, по Лотману, представляет интерес как поликультурное пространство.

Лотман изучал и различные способы построения знаковой реальности, кроме, разумеется, художественного текста, в культуре царской России, известны его статьи, в которых разбирались поведение и деятельность декабристов, статьи, посвященные карточной игре, статьи о знаках отличия в царской России. Для Лотмана – это все своеобразные системы культурных знаков, взаимодействующие между собой в поле одной культуры и сформированные благодаря этому полю. Интересуют Лотмана и образцы поведения. Как пишет Г. Почепцов: «Юрий Лотман строит следующую иерархию: жест – поступок – поведенческий текст»<sup>20</sup>. И жест, и поступок, и поведение являются неотъемлемыми частями общего семиотического текста, который задается рамками отдельных культур, как скажем, прощание Гектора с Андромахой или гибель Цезаря.

В последней своей книге «Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума» «Лотман описывает культуры как целостный механизм». «В ее сущности, – продолжает далее Г. Почепцов, – он видит динамический элемент двух видов – эволюцию и взрыв»<sup>21</sup>. Каждое новое направление в культуре, по Лотману, – это взрыв, который потом сменяется эволюцией. Каждый новый виток культуры отличается своей сигнификацией и коммуникацией. Эти категории задают нормы поведения в обществе, где всегда существуют представления о нормальном/ненормальном поведении. Ненормальное поведение является своего рода двигателем культуры, как, например, деятельность диссидентов или

---

<sup>20</sup> Там же. С. 689.

<sup>21</sup> Там же. С. 691.

мода. Оппозицию нормальное/ненормальное можно рассматривать и как противопоставление предсказуемого/непредсказуемого. Почепцов пишет: «Так, текст все время строится на элементе непредсказуемого, поскольку в него вводится деавтоматизация. Определенный элемент непредсказуемости заложен и в элементарном бытовом разговоре. Таким образом, непредсказуемость должна стать таким же объектом семиотического изучения, каким стало предсказуемое для лингвистики». И далее: «Непредсказуемое и предсказуемое соотносятся друг с другом по аналогии дискурс/текст, где дискурс включает в себя социальный, а текст – лингвистический аспект одного и того же явления»<sup>22</sup>.

Таким образом, Ю. М. Лотман теоретически работал в области знаковых систем, практически осуществляя переход одной системы в другую и наоборот. Интересна в этом плане работа Ю. М. Лотмана «Символ в системе культуры»<sup>23</sup>. Символ – это понятийная система, свернутая до одного элемента, обладающего статусом реального объекта, или слияние плана выражения и плана содержания в одно целое. Греч. *simballein* – «скреплять», «соединять». То же самое можно сказать и о знаке. Чем знак отличается от символа? По Соссюру, языковой знак связывает не название вещи, а понятие о вещи с акустическим образом. Для него характерны произвольность и изменчивость. Парадигматика относит знак к некоему определенному множеству знаков, откуда он извлечен для включения в речь. Например, подбор одежды в ту или иную эпоху. В синтагматике знак сопоставляется с другими сходными знаками: значение красного света в ряду знаков светофора.

В случае символа не обязательно полное совпадение плана выражения (означающего) и плана содержания (означаемого), то есть существует некий смысловой зазор между двумя планами, в символе есть недоговоренность, скрытый смысл.

---

<sup>22</sup> Там же. С. 695.

<sup>23</sup> См.: Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 211-225.

По Ю. М. Лотману, символ обладает несколькими свойствами в отличие, скажем, от знака языка:

1. Символ есть выражение высшей незнаковой сущности. «Содержание иррационально мерцает сквозь выражение и играет роль моста из рационального мира в мир мистический»<sup>24</sup>. Это очевидно в лирике поэтов-символистов. Например, камень Анненского символизирует иррациональный мир.

2. В отличие от цитаты или реминисценции, которые являются знаками-индексами, отсылающими к другому тексту, символ представляет некоторый текст, обладающий замкнутым на себе значением.

3. Являясь самостоятельным, плюс к этому довольно архаичным текстом, включаясь в другой текст, символ «сохраняет при этом смысловую и структурную самостоятельность»<sup>25</sup>.

4. Переходит через все культурные пласты, «приходя из прошлого, уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения»<sup>26</sup>.

5. Символ, с одной стороны, инвариантен, с другой – может трансформироваться культурой.

6. Все символы делятся на простые и сложные. Простые символы имеют характер геометрической фигуры и, следовательно, имеют графическую природу. П. Флоренский выделил 18 таких символов: точка, вертикаль, наклонная линия, горизонтальная линия, треугольник, крест, квадрат и т.д. Сюжетные, сложные: амур, венок, лавр, змея и т.д. «Простые» символы – ядро культуры. Выражаются в графической форме, они объемнее по содержанию. Сложные символы имеют, как правило, одно значение.

7. Символ не обозначает конкретного содержания, а отсылает к определенной культурной традиции. Например, двуглавый орел – символ империи.

8. Символ не всегда иконичен. Например, «тулон Болконского».

---

<sup>24</sup> Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства. – СПб., 2002. – С. 211.

<sup>25</sup> Там же. С. 213.

<sup>26</sup> Там же. С. 213.



## 9. Разросшийся символ – миф.

Одним из примеров сложного синтеза символов европейской культуры для Ю. М. Лотмана является образ Настасьи Филипповны из романа «Идиот» Ф. М. Достоевского. За образом Настасьи Филипповны возникает образ «Дамы с камелиями» – «камелии». Ю. М. Лотман пишет: «Однако Достоевский воспринимает этот образ как сложный символ, связанный с европейской культурой, и, перенося его в русский контекст, не без полемического пафоса наблюдает, как поведет себя русская «камелия»<sup>27</sup>. «Однако в структуре образа Настасьи Филипповны сыграли роль и другие символы-хранители культурной памяти»<sup>28</sup>, – продолжает далее автор. Одним из таких символов является образ-символ Сусанны, библейской героини, соблазненной старцами. По свидетельству А. Г. Достоевской, автор «Идиота» мог видеть картину Рембранта «Сусанна и старцы» в Дрезденской галерее в 1867 году.

Эта картина, по мнению Ю. М. Лотмана, могла поразить Достоевского «трагикой волновавшей его темы: развратным покусением на ребенка»<sup>29</sup>, которую он неоднократно поднимал в своих произведениях, в частности и в самом известном «Преступлении и наказании». «В своем полотне Рембрандт далеко отошел от библейского сюжета: в 13-й главе книги пророка Даниила, где рассказывается история Сусанны, речь идет о почтенной замужней женщине, хозяйке дома. А «старцы», покушавшиеся на ее добродетель, совсем не обязательно старики. Между тем Рембрандт изобразил девочку-подростка, худую и бледную, лишенную женской привлекательности и беззащитную. Старцам же он придал черты отвратительной похотливости, контрастно противоречащие их преклонному возрасту (ср. контраст между похотливой распаленностью орла и маской испуга и отвращения на лице Ганимеда, изображенного не мифологическим юношей, а ребенком)»<sup>30</sup>, – замечает Ю. М. Лотман.

---

<sup>27</sup> Там же. С. 220.

<sup>28</sup> Там же. С. 220.

<sup>29</sup> Там же. С. 221.

<sup>30</sup> Там же. С. 221.

Этот рембрантовский сюжет подкрепляется и одной из сцен романа, когда один старец – Тоцкий – перепродает Настасью Филипповну другому старцу – генералу Епанчину. О том, что Достоевский трансформировал библейский образ Сусанны через призму картины Рембранта, говорит и сюжетная линия Тоцкий – Настасья Филипповна, где реализуется мотив соблазнения ребенка, Настасьи Филипповны, Тоцким.

Итак, для Достоевского в образе Настасьи Филипповны воплотились по крайней мере два сложных европейских символа: «дамы с камелиями» и «Сусанны». Оба эти образа, по Ю. М. Лотману, восходят по сути дела к одному: «Но она же и «жена, взятая в блуде», о которой Христос сказал: «Иже есть без греха в вас, прежде верзи камень в ню» и отказался осудить: «Ни азъ тебе осуждаю» (Ин. 8, 7-11). На пересечении образов-символов камелии – Сусанны – жены-грешницы рождается та свернутая программа, которой, при погружении ее в сюжетное пространство романских замыслов, предстоит развернуться (и трансформироваться) в образе Настасьи Филипповны»<sup>31</sup>.

### **Вопросы по теме «Структурализм»**

1. Дайте определение структурализму, объясните название термина структурализм.
2. В чем отличие структуры от системы, по мнению структуралистов?
3. В чем заключаются недостатки структуралистского подхода к литературному тексту?
4. Как понимается знак в структурализме?
5. Объясните термины синхрония и диахрония. Как они используются в теории и практике структурализма?
6. В чем заключается структуралистская деятельность, по Р. Барту?
7. Как связаны между собой понятия «смерть автора» и «удовольствие от текста» в поэтике Р. Барта?

---

<sup>31</sup> Там же. С. 222.

8. Какие понятия используют структуралисты при анализе текста?
9. Какие уровни структуралистского анализа текста выделяет в своей поэтике Цв. Тодоров?
10. Какие категории рассматривает Цв.Тодоров на уровне анализов регистра языка?
11. Что, по мнению Цв. Тодорова, составляет словесный аспект анализа текста?
12. Какие категории подлежат анализу на синтаксическом уровне анализа текста?

### **Вопросы к отрывку из работы Р. Jakobson «Поэзия грамматики и грамматика поэзии»**

1. На каком уровне ведет свой анализ текста Р. Jakobson?
2. Почему Р. Jakobson производит точный подсчет разных частей речи, используемых в стихотворении?
3. Почему Р. Jakobson рассматривает структуру стихотворения, устанавливая троичное деление?
4. Приведите пример из текста, иллюстрирующий возможность объяснения смысла путем привлечения анализа грамматических форм слов произведения.
5. Объясняется ли смысл произведения Р. Jakobsonом с помощью структуралистского анализа?
6. Есть ли недостатки такого подхода к тексту и в чем они заключаются?

### **Вопросы по теме «Семиотика»**

1. Что такое семиотика?
2. Где и когда возникла семиотическая школа в России, есть ли аналоги появления такой школы на Западе?
3. Какие проблемы поднимала семиотическая школа литературоведения?
4. Что характерно для тартурско-московской семиотической школы?

5. В чем заключается специфика подхода к тексту Ю. Лотмана и других семиотиков в отличие от структуралистов?
6. Что, по мнению Лотмана, формирует культуру и способствует ее трансформации?
7. Какие две категории характеризуют каждый новый виток культуры и почему?
8. Чем отличается дискурс от текста в семиотике?
9. Дайте определение символу.
10. Чем символ отличается от знака?
11. Какими свойствами обладает символ?
12. Подберите примеры символов из художественного текста, проиллюстрируйте на одном примере свойства символа.
13. Какие символы европейской культуры используются Достоевским при создании образа Настасьи Филипповны?
14. Трансформируются ли эти символы в тексте Достоевского, если да, то как и почему?
15. Приводит ли Ю. М. Лотман доказательства неслучайного использования европейских символов в романе «Идиот»?
16. Как, по мнению Лотмана, связаны библейский текст, живопись Рембранта и роман Достоевского «Идиот»?

## ГЛАВА 2. ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ

Постструктурализм – совокупное обозначение направления в социально-гуманитарном познании 1970-1980-х годов, ориентированное на семиотическое познание реальности, опирающееся, подобно структурализму, на концепцию знака как единства обозначаемого и обозначающего, но осуществляющее пересмотр структурной парадигмы в плане концентрации внимания на «внеструктурных параметрах» и связанных с их постижением когнитивных процессах.

### 1.1. Проблема знака и значения в философии Ж. Деррида и Ж. Делеза

Постструктурализм начинается с переосмысления проблемы знака и значения. Первый философ, который попытался пересмотреть традиционную знаковую систему Соссюра, – Ж. Деррида. Он видит знак как структуру различий, где две половинки всегда будут разъединены. Обозначаемое и обозначающее находятся в стороне друг от друга. Складываясь в одну комбинацию, они тут же распадаются, поэтому знак всегда есть нечто неопределенное, находящееся в постоянном становлении. Мы никогда не прибудем к финалу знака. Тогда единственно действительной ценностью для нас станет след, след знака. Знак ссылается на отсутствие, а смысл улавливается только в движении, в котором изменяются знаки. Возникает вопрос: как же может быть изучен неуловимый знак? Он оживает в следе другого знака. Сам язык предстает как временной процесс. Когда мы читаем предложение, его смысл не появляется после прочтения его конца, смысл улавливается только в последнем знаке текста, который содержит в себе все следы предыдущих знаков. Но и здесь нас ожидает ловушка: каждый знак появляется в различных контекстах, которые были, есть и будут, число их неограниченно. Поэтому смысл никогда не будет определен, он никогда не идентичен самому себе.

Таким образом, для Деррида след от знака, а не сам знак становится значимым, смысловым элементом системы.

Здесь не может быть качественного, экзистенциального присутствия. Присутствие может только проявить себя через письмо, где более всего заметны следы знаков в интервалах между словами. Деррида называет это фоноцентризмом. Он также критикует Соссюра, для которого лингвистика изучает речь, а не речь и письмо. В "Грамматологии" Деррида отвергает письмо как привесок. Более того, он пытается установить взаимоотношения между логоцентризмом и фоноцентризмом, то есть снять оппозицию между этими понятиями. Здесь необходимо ввести новый термин философии Деррида: деконструкция. Деконструкция не предполагает полного разрушения оппозиции, она пытается преодолеть ее бинарную природу. По Деррида, нужно покончить с метафизикой, которая мыслит системой, бинарными оппозициями и для которой логоцентризм является главным, основополагающим членом в данной оппозиции.

Деконструкция, по Ж. Деррида, – это жест, который является «не просто жестом отрицания, не просто жестом критики и разрушения, но это, если хотите, попытка заново обосновать, заново дать возможность «осесть» понятию. Речь идет о том, чтобы во время акта деконструкции производить одновременно и реконструкцию, тем самым определяя основные значения, основные посылки, исходные положения, предположения, на которых строится то или иное понятие или же целая сеть понятий»<sup>32</sup>. Как же происходит деконструкция знака?

Ж. Деррида отталкивается от хайдеггеровской концепции языка и бытия, представляющей бытие как означаемое, язык как означающее. Так, Б. Нуржанов в статье «Бытие как текст. Философия в эпоху знака» пишет, что Деррида понимает бытие «не как первичное абсолютное означаемое, а бытие следует поместить в систему определений языка и его исторических значений»<sup>33</sup>. Теперь язык определяет бытие и является означаемым для бытия. Здесь возникает вопрос: что за система определений, в которую нужно поместить бытие?

---

<sup>32</sup> Деррида Ж. Московские лекции. – Свердловск, 1990. – С. 8.

<sup>33</sup> Нуржанов Б. Бытие как текст. Философия в эпоху знака. (Хайдеггер и Деррида) //Историко-философский ежегодник. – М., 1994. – С. 169.

Для этого Ж. Деррида требуется пересмотреть и саму систему языковых определений, то есть традиционную систему знаков, созданную Ф. де Соссюром и Ч. С. Пирсом: «Традиционно означающее, обозначение всегда отделялось как внешнее от смысла, истины, логоса, бытия и так далее. Тем самым утверждалось господство означаемого над означающим. Бытие выступает как фундаментальное означаемое, как главная категория языка. Выйти из-под влияния метафизики – здесь освободить означающее от господства означаемого»<sup>34</sup>. Таким образом, необходимо деконструировать всю систему понятий, сформировавшихся вокруг знака, а не просто перевернуть оппозицию, сделать означающее выше означаемого.

В традиции язык всегда связан с голосом означаемого. Голос понимается метафизически в его непосредственной связи со смыслом как то, что ближе всего к смыслу. Голос порождает смысл, открывает и проговаривает его. Голос ближе всего к означаемому смыслу речи. Голос слышит себя (слышится), это и есть, по Деррида, сознание в непосредственной близости от себя как устранение означающего, как чистая самоаффектация, приобретающая неизбежно форму времени и не нуждающаяся ни в каком внешнем означающем. Образуется порядок означаемых, с помощью которых субъект движется от самого к себе. Это и есть голос.

Таким образом, у Ж. Деррида деконструируется уже система фоноцентризма. Что же такое нефонетическое письмо? Оно открывает новые пространства письма, где означающее не отсылает к означаемому, а отсылает к другому означающему. Текст предстает как знак знака, означающее означающего, а само письмо воспринимается как замещение вещи, где вещь исчезает. Письмо мыслится как письмо до появления буквы или как архиписьмо, то есть то, что до письма и существует в форме следа. Здесь у Деррида появляется понятие следа, которое потом используется и для определения знака. «Есть набор некоторых фонетических знаков и разрывы между знаками. Эти знаки, собственно говоря, и суще-

---

<sup>34</sup> Там же. С. 171.

ствуют как таковые благодаря разрывам, интервалам, благодаря различию, которое их разъединяет», – пишет Ж. Деррида<sup>35</sup>.

Ценность следа, интервала, молчания приводит, как считает О. Э. Туганова, к поиску смысла в этой пустоте, в этой паузе, которая содержит в себе все формы.

Такое обращение к следу, к разрыву разрушает структуру, делает невозможным опыт традиционного линейного письма. Как практически Ж. Деррида решает эту проблему, разрушает структуру письма? Деррида пишет книгу «Двойной сеанс», где текст распределен по двум колонкам, в одной из которых содержится текст Платона, в другой – Малларме. От этого текст становится, как считает сам Деррида, менее линейным и менее монологичным.

Необходимо отметить, что переосмысление линейного письма как нормы было предпринято еще структуралистами: «письмо» не является открытием одного лишь Деррида. Оно встречалось в работах теоретиков структуралистов, например у Р. Барта. Так, Барт пишет работу «Нулевая степень письма», в которой он рассматривает противоречия между стилем писателя как свободой и языком как воспоминанием. Письмо определяется как припоминающая себя свобода, но свобода всегда ставится выше памяти языка, и тогда «рождается трагедия письма, ибо отныне всякий писатель вынужден вступать в борьбу с всемогущими законами, доставшимися ему от предков, навязанные литературой как ритуальное прошлое, действие, а не как способ освоиться с жизнью»<sup>36</sup>. Сам писатель, если только он не порвет с литературой, не в силах разрешить эту проблему письма. Необходимо выйти в нулевую или разговорную степень письма.

И в заключении стоит привести мнение современных литературоведов, дающих неоднозначную оценку философии деконструкции Ж. Деррида. Так, О. Б. Вайнштейн говорит о том, что письмо Деррида «обеспечивает непрерывность семиотической цепочки, постоянную возбужденность знаковой ткани. Установка идет не на глубину и интенсивность, а

---

<sup>35</sup> Деррида Ж. Московские лекции. – Свердловск, 1990. – С.10.

<sup>36</sup> Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. – М., 1983. – С. 348.



на скольжение по поверхности, экстенсивное перебирание различных означающих»<sup>37</sup>.

Э. Г. Фрейберг отмечает, что, во-первых, не-фонетическое письмо разбивает имя. Оно описывает отношения и не именует их. Во-вторых, письмо обнаруживается в тексте как процесс. В-третьих, письмо Деррида как бы снимает присутствие субъекта и сохраняет в языке игру присутствия и отсутствия. В-четвертых, Деррида стремится реконструировать саму процедуру «письма», вследствие чего сам субъект действия изолируется от текста, он «стирается этим описанием, сливаясь с вещью, и вновь вызывается ею в той мере, в какой он сам воспроизводит данную вещь в своем описании»<sup>38</sup>. В-пятых, письмо может не принадлежать никакому определенному смыслу.

М. М. Субботин отмечает три важных момента в концепции письма Деррида: «По причине открытости, незавершенности семантической системы в целом и каждого отдельного процесса движения в ней любой смысл оказывается незавершенным и открытым. Внимание при таком взгляде перемещается с самих смыслоносущих элементов на их связи, на переходы между ними, на движение в сети этих переходов»<sup>39</sup>. Второй момент - момент обнаружения маргинальных смыслов с точки зрения доминирующих в книге логики, которые, тем не менее, присутствуют в тексте и вступают в конфликт с «центральными» смыслами. И третий момент, следы мысли, представленные в письме, обретают способность к самостоятельной жизни. Эта самостоятельность проявляется не только в том, что письмо «действует» в отсутствие автора; главное в том, что, отделившись от автора, оно уже не совпадает «по содержанию» с тем, что автор в него

---

<sup>37</sup> Вайнштейн О. Б. Постмодернизм: история или язык? // Вопр. философии. – 1993. – № 3. – С. 6.

<sup>38</sup> Фрейберг Э. Г. «Письмо» и онтология в воззрениях Ж. Деррида // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. – Рига, 1988. – С. 275.

<sup>39</sup> Субботин М. М. Теория и практика нелинейного письма // Вопр. философии. – 1993. – № 3. – С. 37.

вкладывал. Не только другие читатели, но и сам автор может вступать с ним в диалог, «вычитывать» из него то, что не осознавалось в момент написания, спорить или соотноситься с написанным, порождая при этом новое содержание.

Следует отметить еще одно качество письма Деррида. Поскольку письмо и текст мыслятся как открытые и незамкнутые системы, постольку в «текстах не может быть представлен некий единый голос, текст содержит множество голосов. В этих текстах инкорпорировано целое многоголосье, полифония, но не в том смысле, в каком ее интерпретирует Бахтин, а множественность голосов, каждый из которых звучит из своей особой точки пространства. Более того, в этих текстах, может быть, впервые появляются и звучат женские голоса»<sup>40</sup>. Этим достигается плюрализм и подвижность текстов с точки зрения меняющихся мужских и женских партий. Нужно отметить, что и это свойство письма было уже подмечено структуралистами. Так, в 70-е годы Ю. Кристева развила теорию женских способов означения, названную ей семиотической в отличие от символической, произведенной мужской либидональной энергией. Ю. Кристева отмечает, что сигнификация включает в себя в подавленном виде семиотические способы ее реализации, происходящей до символического, до эдипова пространства. При этом Ю. Кристева не считает изменения в языке, литературных формах, этики следствием феминистического движения.

Среди всего многообразия подходов к философии Деррида необходимо выделить весьма критический Дж. Р. Серля. В статье «Перевернутое слово»<sup>41</sup> он утверждает, что Деррида сознательно затушевывает элементы в пользу следов. Так, он ложно истолковывает положение Ф. де Соссюра о том, что язык состоит из системы элементов, функционирование которой существенным образом зависит от различий между элементами системы. Понятие различия превращено Деррида в положение о «состоянии» элементов из следов других

---

<sup>40</sup> Деррида Ж. Московские лекции. – Свердловск, 1990. – С. 15.

<sup>41</sup> Более подробно см.: Серль Дж. Перевернутое слово // Вопр. философии. – 1992. – № 4. – С. 58-69.

элементов. Следующий шаг состоит уже в утверждении, что язык – это множество «институциональных следов», поэтому как письменная, так и устная речь определяются им как письмо. Дж. Р. Серль также отмечает дурную бесконечность деконструкции, которая заложена в самом ее понятии. Деконструкция – игра, в которую каждый может поиграть. Например, выстроить оппозицию деконструкция/ логоцентризм, перевернуть ее. Чтобы установить приоритет деконструкции необходимо употребить те самые логоцентристские ценности, которые Деррида пытается девальвировать. Таким образом, Серль указывает на логические просчеты Ж. Деррида в его философии деконструкции.

Проблему знака и значения продолжает рассматривать французский философ Жиль Делез. В «Логике смысла» есть две главы (серии): сериация и структура, которые, так или иначе, касаются данной проблемы.

В серии «сериации» Делез вводит термины означающего и означаемого. Он понимает под означающим любой знак, несущий в себе какой-либо аспект смысла, а под означаемым то, что служит в качестве коррелята этого аспекта смысла, то есть то, что дуально этому аспекту. Таким образом, означаемое никогда не является смыслом как таковым, а является понятием, то есть это любая вещь или положение вещей вместе с его свойствами и реальными отношениями. Означающее – это событие, понятое как атрибут положения вещей. Означающим также является и все предложение, поскольку оно содержит в себе отношения денотации, манифестации и сигнификации. А означаемое – независимый термин, соответствующий указанным отношениям, то есть это понятие, а также обозначаемая вещь и манифестируемый субъект. Но с другой стороны, означающее – единственное отношение выражения, фактически обладающее привилегией не быть соотношенным с независимым термином, поскольку смысл как выраженное не существует вне выражения. А означаемое в этом случае выступает как денотация, манифестация и сигнификация. То есть мы имеем дело с двумя сериями событий, вещей, предложений, выражений, и их однородность кажущаяся, по-

скольку одна из них всегда серия означающего, а другая – означаемого.

Какова же связь между сериями? Неоднородность серий предполагает смещение между ними, в качестве изначальной вариации, «без которой ни одна серия не открывалась бы в другую, не устанавливалась бы раздвоением и не отсылала бы к другой серии благодаря этой вариации. Следовательно, существует двойное скольжение одной серии над и под другой – скольжение, в котором обе серии утверждаются в бесконечном не равновесии по отношению друг к другу»<sup>42</sup>. Не равновесие должно быть ориентировано, то есть серия, определяющаяся как означающая, представляет собой избыток по отношению к другой. И наконец, существует элемент, обеспечивающий смещение серий и избыток одной серии над другой. Этот элемент не поддается сведению ни к какому-либо термину серий, ни к какому-либо отношению между этими терминами.

В серии «структура» Делез применяет данные положения к парадоксу Леви-Стросса, в котором даны две серии: одна означающая, а другая – означаемая, первая представляет избыток, вторая – недостаток. Это делает серии неравноправными, находящимися в не равновесии, смещении: всегда слишком много означающих знаков. Означающее принадлежит языку. Язык существует как данность, элементы языка обретаются все вместе и все сразу. Означаемое же принадлежит к порядку познаваемого, а познание подчиняется закону поступательного движения, перехода с одного уровня на другой. Таким образом, означающие серии образуют предварительную целостность (тотальность), тогда как означаемые серии составляют производные целостности, в этом уже их первоначальное несоответствие. Это позволяет мыслить означающее как ясное, плавающее на поверхности, а означаемое – как непознанное, утопленное в глубину, предполагающее множество смыслов. Именно так Леви-Стросс интерпретирует слово «ерунда», «нечто», «как его, бишь». Мы имеем здесь дело со значимостью, лишенной самой по себе смысла

---

<sup>42</sup> Делез Ж. Логика смысла. – М., 1995. – С. 58.

и, следовательно, способной принять на себя любой смысл, то есть со значимостью, чья уникальная функция заключается в заполнении зазора между означающим и означаемым. Это символическая значимость нуля, то есть, знака, которым помечена необходимость символического содержания, дополнительного к тому содержанию, что уже наполняет означаемое, но которое при том может принять какое угодно значение, лишь бы последнее находилось в доступном резерве. Таким образом, серии маркируются, одна посредством недостатка, нечто сверхштатное, не имеющее собственного местоположения, а другая – избытка, пустая клетка или место без пассажира, то есть и то, и другое – это всегда смещенное. Это две стороны одного и того же, благодаря которым серии взаимодействуют, не утрачивая своего различия.

Итак, Делез определяет три условия существования структуры. Во-первых, структуру должны составлять, по крайней мере, две разнородные серии, одна из которых определяется как означающая, другая – как означаемая. Во-вторых, каждая из серий задается терминами, существующими только посредством отношений, поддерживаемых между ними. Отношениям соответствуют события или сингулярности, которые можно выделить внутри структуры. В-третьих, две разнородных серии сходятся к парадоксальному элементу, выступающему в качестве различителя. Данный элемент принадлежит не к какой-либо одной серии, а к двум сериям сразу, он непрерывно циркулирует по ним, поэтому он обладает свойством не совпадать с самим собой, не иметь самотождественности и саморавновесия. В одной серии он появляется как избыток, но при условии, что в другой серии он появится как недостаток, и если как избыток, то только как пустое место, а если как недостаток, то только как сверхштатная пешка. Этот элемент выполняет функцию соединения двух серий, их взаимного отображения друг в друге, а также функцию объединения сингулярностей, соответствующих двум сериям, распределения сингулярных точек, что определяет в качестве означающей ту серию, где он появляется как избыток, а в качестве означаемой ту, в которой он недостаток. При

этом он обеспечивает наделение смысла как означающей серией, так и означаемой.

## 2.2. Постструктурализм и теория интертекста

Понятие «интертекст» появилось в поэтике постструктурализма неслучайно. Понимание знака как непрерывной цепочки означающих позволило мыслить любую структуру, как это парадоксально ни звучало, как находящуюся в становлении и ориентированную на другие структуры. Это и объясняет осмысление текста в постструктурализме как диалога между текстами других культур, то есть некоей разомкнутой системы.

«Термин «интертекст» и, как обозначение общего свойства, «интертекстуальность» (франц. *intertextualite*) были введены впервые начиная с 1967 г. в ряде работ теоретика постмодернизма, французской исследовательницы (болгарского происхождения) Юлии Кристевой»<sup>43</sup>, — пишет Ю. Степанов. Ю. Кристева рассматривает текст как диалог между культурами и вводит понятие интертекста<sup>44</sup>. Этой проблеме она посвящает статью «Бахтин, слово, диалог и роман», где анализирует литературоведческие труды М. Бахтина, посвященные полифоническому роману.

По мнению Ю. Кристевой, Бахтин рассматривает слово как «место *пересечения* текстовых плоскостей, как

---

<sup>43</sup> Степанов Ю. Вводная статья. В мире семиотики// Семиотика: Антология. — М.; Екатеринбург, 2001. — С. 36.

<sup>44</sup> Интересно, что Ю. Кристева помимо понятия «интертекст» вводит понятия «генотекста» и «фенотекста». Под генотекстом Кристева понимает глубинное основание языка, как уровень текста, полагаемый вне лингвистических структур языка. Генотекст охватывает все семиотические процессы, рассредоточенные импульсы, те разрывы, которые они образуют в теле, в экологической и социальной системе. Это процесс означивания, структурирования. Фенотекст — это собственность коммуникативного языка, это готовый, иерархически организованный продукт, обладающий вполне устойчивым смыслом.

диалог различных видов письма самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом»<sup>45</sup>. Минимальной единицей литературного языка Ю. Кристева, в след за М. Бахтиным, считает слово, которое находится в двух пространственных плоскостях: горизонтальной, являясь точкой пересечения субъекта письма и его получателя, то есть автора и читателя, и вертикальной – точкой пересечения текстов, принадлежащих разным культурам. Эти пространства пересекаются, так как читатель является одновременно и воспринимающим объектом и носителем определенной культурной нормы, сформированной литературными текстами. Так что каждое слово (шире – текст) включает по крайней мере два текста: текст автора и текст читателя, что способствует диалогу, амбивалентности текста. Кристева пишет: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия *интерсубъективности* встает понятие *интертекстуальности*, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум *двойному* прочтению»<sup>46</sup>. Бахтин еще не вводит понятие интертекста, заменяя его понятием диалога (амбивалентности), воплощенного в структуре полифонического романа (например, романа Достоевского), но по своей сути эти понятия обозначают одно и то же.

Амбивалентность помогает вписать литературный текст в историю и наоборот, «амбивалентность предполагает факт включенности истории (общества) в текст»<sup>47</sup>. С этой точки зрения Ю. Кристева интерпретирует творчество Лотреамона как диалог с предшествующей культурой классицизма в попытке противопоставить ценностям французской революции более стабильные ценности клас-

---

<sup>45</sup> Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского ун-та. – 1995. – №1. – С. 97.

<sup>46</sup> Там же. С. 99.

<sup>47</sup> Там же. С. 102.

сицизма. Это обернулось созданием амбивалентных текстов «Песни Мальдорора» и «Стихотворения»<sup>48</sup>.

«Итак, – подводит итог Ю. Кристева, – бахтинский термин *диалогизм* в его французском применении включает в себе такие понятия, как «двойкость», «язык» и «другая логика»<sup>49</sup>, включающая в себя момент разрыва с традицией, нормой, предполагающая открытость другим текстам, интертекстуальность, межтекстовый диалог.

Понятие интертекста стало активно разрабатываться в постструктурализме. В частности классическую формулировку этому понятию придал Ролан Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек»<sup>50</sup>.

Последователь Барта Л. Женни замечает: «Свойство интертекстуальности – это введение нового способа чтения, который взрывает линейность текста. Каждая интертекстуальная отсылка – это место альтернативы: либо продолжать чтение, видя в ней лишь фрагмент, не отличаю-

---

<sup>48</sup> Более подробно см.: Кристева Ю. Лотреамон, или Не дожить до Коммуны // Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. – М., 1998. – С. 555-570.

<sup>49</sup> Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского ун-та. – 1995. – № 1. – С. 105.

<sup>50</sup> Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М., 1997. – С. 115.



щийся от других, ...или же вернуться к тексту-источнику, прибегая к своему роду интеллектуальному анамнезу, в котором интертекстуальная отсылка выступает как смещенный элемент»<sup>51</sup>.

Эти определения продолжает современный философ, автор работ по постмодернизму И. П. Ильин: «Под влиянием теоретиков структурализма, постструктурализма (в области литературоведения, в первую очередь Ж. Деррида и др.), отстаивающих панъязыковой характер мышления, сознание человека было отождествлено с письменным текстом как якобы единственным более или менее достоверным способом его фиксации. В конечном же счете как текст стало рассматриваться все: литература, культура, общество, история, сам человек»<sup>52</sup>.

Привлечение интертекстуального анализа при исследовании текста может дать литературоведу неожиданно новый результат, вывести его на новое осмысление текста. Т. М. Николаева, современный лингвист, представительница московской семиотической школы, говорит о том, что очевидные несомненные цитаты из Блока в лирике А. Ахматовой помогают понять, например, образ Дон Жуана в ее творчестве. «См. далее у Блока: *Донна Анна видит сны*, и у Ахматовой о *Дон Гуане-поэте*. Таким образом возникает дуальное сопоставление: *Дон Гуан* (поэт, Блок) и *Анна* (поэт, Ахматова)»<sup>53</sup>, – пишет далее Николаева.

Интертекстуальность предполагает не только буквальную отсылку к другим текстам (цитацию), но и другие способы присутствия другого голоса в пространстве текста. Так, например, московская исследовательница, говоря о «чужом слове» в тексте одного автора, отмечает, что оно может быть репрезентировано как звуковая переключка, совпадение моделей звукописи, совпадение на уровне ключевых слов (например, и у Блока, и у Ахматовой есть *мертвое сердце, взор*), на

---

<sup>51</sup> Там же. С. 115.

<sup>52</sup> Там же. С. 115.

<sup>53</sup> Николаева Т. М. От звука к тексту. – М., 2000. – С. 421.

уровне синтаксических параллелей, семантических «концептов». «Однако во многих работах интертекстуальность часто является помотивным анализом, выявлением сходства тем, отношений, вводимых понятий»<sup>54</sup>, – пишет Т. М. Николаева.

Одним из литературоведов, применяющих мотивный анализ и устанавливающий общие межтекстовые связи, является Александр Жолковский. Жолковский в работе «Блуждающие сны» поднимает проблему межтекстовых связей. Он выделяет три типа интертекста. Первый, когда писателю обращается к знакомым моделям, ставя новые задачи. Второй – когда автор приспособливает свой дискурс к официальному. И третий случай, когда происходит слом традиционных форм, порождающих «плохое» авторское письмо. Жолковский намечает некоторые типичные контексты: конкретный подтекст, с которым автор играет; жанр, в котором произведение написано и который пытается обновить автор; вся система инвариантных мотивов; архетипы; социокультурный и автобиографический контексты.

Современный литературовед посвящает первую главу исследования «Чужих певцов блуждающие сны» (строчка из О. Мандельштама) теоретическому обоснованию работы. Уже название главы, взятое как цитата, отсылает нас к чужому тексту. И первый параграф так и называется: «Откуда это?..», первый вопрос, который задает себе каждый не только исследователь, но и читатель, когда обнаруживает в произведении чужое слово. Далее автор исследования приводит многочисленные примеры из художественной литературы, демонстрирующие использование чужого слова. Например, стихотворение С. Есенина «Отговорила роща золотая...» наполнено цитатами из Пастернака («Давай ронять слова...») и Лермонтова («Выхожу один я на дорогу...»). Трудно сказать: намеренные переключки чужими текстами с видны в произведении или это неосознанные аллюзии текстов других авторов и культур. Авторы болезненно реагируют «на поиски интертекстов, понимая их как завуалированные академической

---

<sup>54</sup> Там же. С. 423.

терминологией обвинения в плагиате»<sup>55</sup>. Логично следует следующий параграф «Чужое как свое», демонстрирующий восприятие чужого слова как своего. Литература пронизана интертекстуальностью, и ничего в этом страшного нет, так считает Жолковский. Он пишет: «Особенно расцвела интертекстуальность в наш рефлектирующий век, он же – век беспрецедентного преобладания средств коммуникации, знаков, изображений, кодов, *simulacra*; соответственно активизировалось и научное осмысление этих явлений. Исследования М. Бахтина, Ю. Тынянова, Ю. Кристевой, М. Риффатерра, К. Тарановского, Г. Блума и их последователей подтвердили глубину мандельштамовского определения «того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя статья («Письмо о русской поэзии»)»<sup>56</sup>. Еще Гораций, стоящий у колыбели европейской поэзии, транспортировал греческие песни на римскую почву, взять хотя бы тему «золотой середины», так актуальную для греков. Вся литература, особенно поэзия, соткана из чужих слов.

Поэтому для исследователя важно увидеть как саму цитату, так и ее новый поворот. Цитата может быть как завуалированной, так и открытой. «Чаще всего цитируется, более или менее явно, кусок текста, образ, сюжетное положение», – пишет Жолковский, – такой «нормальный» тип интертекста располагается между двумя крайними»<sup>57</sup>. Одна крайность – это отсылка к биографии предшественника, другая – к структурной организации. В качестве отсылки к биографии, жизненным фактам А. Жолковский приводит в пример стихотворение А. С. Пушкина «Отрок», где речь идет о М. Ломоносове. Интересно, что ста годами позднее такое же биографическое стихотворение только о Пушкине напишет Анна Ахматова («Смуглый отрок бродил по аллеям»). Но и в том, и в другом случае интертекст, отсылающий нас к биографии писателя подкрепляется цитат-

---

<sup>55</sup> Жолковский А. Блуждающие сны. – М., 1992. – С. 18.

<sup>56</sup> Там же. С. 18-19.

<sup>57</sup> Там же. С. 24.

но. Примером противоположной крайности, когда переключаются метр, ритм, интонация, рифмовка, то есть «поэзия грамматики» (термин Р. Якобсона), является стихотворение А. Ахматовой «Есть в близости людей заветная черта...». Это стихотворение, по мнению Жолковского, соотносимо с несколькими из стихотворений А. С. Пушкина.

Подводя итоги теоретической главы, Жолковский пишет: «Современная поэтика отводит проблеме интертекста центральное место, что связано, в частности, с тем, что преодоление структурализма ознаменовалась подчеркнутым отходом от имманентного рассмотрения литературного текста»<sup>58</sup>. Жолковский приводит мнения современных исследователей по поводу интертекста. Так, Г. Блум объясняет наличие отголосков текстов других авторов, в большинстве случаев принадлежащих поколению «дедов», желанием преодолеть давление литературной традиции, это своего рода бунт против почитаемых отцов. По М. Риффатерру, любое новое произведение – это «результат трансформации некоторого уже существующего», где «знакомая цитируемая структура одновременно как бы и подтверждается, и опровергается, то есть реформируется»<sup>59</sup>. И. П. Смирнов утверждает, что произведение есть интертекстуальный диалог, в который привлекаются как минимум два «пре-текста» (термин И. П. Смирнова).

В конце главы А. Жолковский ставит некоторые вопросы, возникающие в связи с интертекстуальным анализом текста:

1. Проблема сознательного/неосознанного цитирования.
2. Вопрос о первоисточнике цитаты, когда один текст отсылает к другому, а тот в свою очередь к третьему. Всегда трудно говорить о прямой цитате.
3. Иногда цитации подлежат «целые схемы мышления, системы приемов, текстуальные навыки, принятые в преды-

---

<sup>58</sup> Там же. С. 32.

<sup>59</sup> Там же. С. 32-33.

дущих литературных школах»<sup>60</sup>, что выводит вопрос об интертексте на уровень теоретических обобщений<sup>61</sup>.

### **Вопросы по теме «Постструктурализм»**

1. Дайте определение постструктурализму.
2. Чем постструктурализм отличается от структурализма?
3. Как понимается знак в постструктурализме?
4. В чем сходство и различие понятий «след» знака Ж. Деррида и «скользящее» означающее Ж. Делеза?
5. В чем заключается процесс деконструкции, по Ж. Деррида?
6. Почему в постструктурализме значимым оказывается письмо, а не чтение, как в структурализме?
7. Что, по Ж. Деррида, означает термин «фоноцентризм», какому понятию он противопоставлен?
8. В чем, по Ж. Деррида, заключается экспериментальное письмо? Приведите пример такого эксперимента из философии Ж. Деррида.
9. В чем, по мнению критиков, заключаются положительные и отрицательные моменты философии Ж. Деррида?
10. В чем заключается специфика понимания знака Ж. Делеза?
11. Какой смысл вкладывает Ж. Делез в понятия «серия» и «сериация»?
12. Какие условия для существования структуры выделяет Ж. Делез?

---

<sup>60</sup> Там же. С. 33.

<sup>61</sup> В Приложении №2 приводится отрывок из работы А. Жолковского «Полтора рассказа Бабея: «Гюи де Мопассан» и «Справка/Гонорар». Структура, смысл, фон», где показан интертекстуальный фон рассказов на уровне устойчивых мотивов. См.: Жолковский А. Полтора рассказа Бабея: «Гюи де Мопассан» и «Справка/Гонорар». Структура, смысл, фон. – М., 2006. – С. 102-111.

## **Вопросы по теме «Постструктурализм и интертекст»**

1. Дайте определение интертексту.
2. Почему Ю. Кристева при определении интертекста обращается к работам М. Бахтина?
3. Как М. Бахтин, по мнению Кристевой, мыслит слово, основную единицу текста?
4. Какой термин использует М. Бахтин вместо понятия «интертекст» и почему?
5. Почему, по Р. Барту, интертекст не может быть просто сведен к проблеме источников и влияний?
6. Можно ли применить понятие «интертекст» в отношении не только к тексту, но, скажем, к обществу, культуре, человеку и почему?
7. В каких формах, по мнению Т. М. Николаевой, может быть представлена интертекстуальность в произведении? Приведите примеры интертекстуальных связей.
8. Какие три типа интертекста выделяет А. Жолковский?
9. Как А. Жолковский мыслит интертекст?

## **Вопросы к отрывку из работы А. Жолковского «Полтора рассказа Бабеля: «Гюи де Мопассан» и «Справка/Гонорар»»**

1. Что позволило А. Жолковскому провести сравнительный анализ двух произведений Гюи де Мопассана «Милый друг» и Бабеля «Мопассан»?
2. Какие сходные мотивы выделяет А. Жолковский в этих произведениях?
3. Приведите примеры, в которых А. Жолковский сравнивает цитаты из произведений Мопассана и Бабеля.
4. Как Вы понимаете термин металитературный аспект сюжета?
5. Какие смысловые цепочки выстраивает А. Жолковский?
6. Учитывает ли А. Жолковский при сравнительном анализе текста биографии писателей? Если да, то приведите пример.

7. Как, по мнению А. Жолковского, решается религиозная тема Мопассаном и Бабелем? Отметьте сходства и различия в ее трактовке двумя авторами.
8. Как и почему представлен бальзаковский текст у Мопассана?

### ГЛАВА 3. ГЕНДЕРНЫЕ ТЕОРИИ

В середине 80-х все более увеличилось число исследований постструктурализма (постмодернизма), в которых обсуждалась проблема общего фундамента гендерных и постструктуралистских теорий. К числу таких работ можно отнести труды Крис Видон «Практика феминизма и теория постструктурализма» и Сюзан Дж. Хекман «Гендер и знание: элементы постмодернистского феминизма».

Корнелия Клиндер в статье «Позиции и проблемы теории познания в женских исследованиях» пишет: «Предметом дискуссии постмодернизма становятся такие понятия, как истина, объективность и универсальность знания, а также представление о цельном и осознающем свою самость «я», которое является субъектом этого знания»<sup>62</sup>. Таким образом она устанавливает связь постмодернизма и феминизма. Феминизм предлагает качественное новое знание, ставя под сомнение великий патриархальный нарратив «рациональность».

По Терезе де Лауретис, постмодернизм снимает проблему фало-лого центризма. И гендер является не биологическим признаком, а семиологическим. Феминизм предполагает новое пере-о-значивание, а с ним и переосмысление важных категорий, таких, как знание, со-знание, мужчина, женщина, культура, творчество и т.д.

Одной из предпосылок возникновения гендерных теорий стал психоанализ Жака Лакана. Ж. Лакан устанавливает, что процесс создания знаков происходит с помощью бессознательной деятельности человеческого мозга. Он пишет, что

---

<sup>62</sup> Клиндер К. Позиции и проблемы теории познания в женских исследованиях // Пол, гендер, культура. Немецкие и русские исследования. Вып. 2. – М., 2000. – С. 111.

«бессознательное бывает только у существа говорящего»<sup>63</sup>. А Ж. Деррида считает, что логоцентризм – фоноцентризм имеет отношение к самоцентризму, к человеческому желанию, представляющему центр присутствия как начало и конец. Только в человеческой психике может произойти ломка традиционных представлений. Здесь возникает соприкосновение семиотики и психологии, что делает возможным появление трудов Ж. Лакана.

Теория Лакана предлагает путь мышления в социальных и лингвистических конструкциях. Лакан пишет, что мы срочно нуждаемся в модели, которая преодолет оппозицию индивидуальное и социальное, потому что политическая революция не может привести к изменениям в постреволюционном обществе. Преодоление оппозиции возможно через переосмысление знания о человеке (это объясняет интерес Лакана к психоанализу Фрейда) и через переосмысление знаний об обществе, которое реализует себя с помощью языка (обращение к языковому знаку Соссюра).

Лакан меняет фрейдовскую концепцию субъекта и подсознательного. У Фрейда Эго и подсознательное являются понятиями теоретического аспекта, для Лакана нереальное бессознательное не может быть объектом знания, а вот субъект может рассматриваться в реальности через то, что он делает и говорит. Меняется и отношение к мечте. Для Фрейда мечта – дорога к подсознательному, для Лакана мечта похожа на игру, в которой предлагается догадаться о верном знании среди вариантов. Выбор варианта похож на сосредоточение множества в одном, на языковом уровне он будет соответствовать метафоре. А рассредоточение (метонимия) ассоциируется с цензурой подсознательного. Для Лакана этот процесс не может выйти за границы человеческой природы, так как он языкового характера.

Важна для Лакана оппозиция природное – культурное как вариант оппозиции индивид – социум. Еще Фрейд пытался решить данную проблему. Он вел поиск природного, физиологического начала в культурном, так появляются понятия

---

<sup>63</sup> Лакан Ж. Телевидение. – М., 2000. – С. 11.



либидо, эдипов комплекс. Лакан же пытается найти общее между этими категориями. Он вводит понятия символа (культура) и реальности (природа), символ и реальность имеют больше точек соприкосновения. Так, эдипов комплекс переводится Лаканом в лингвистический феномен, который он обозначает как открытие субъектом имени отца, эдипов кризис позволяет ребенку вступить в мир символов. А обучение языку – это не отчуждение от своего природного «Я», а возможность возвращения в архаику, в до-словесную стадию развития психики. Так, происходит сближение культурного и природного.

Переосмысляет Ж. Лакан и концепцию знака Ф. де Соссюра. Соссюр мыслит взаимодействие между означающим и означаемым как устойчивые и предикативные. Он считает, что для возможности застолбить особые означающие как особые означаемые, нужна форма лингвистического знака. Опираясь на психоанализ Фрейда и рассматривая язык с точки зрения психической деятельности человека, Лакан приходит к выводу, что бессознательное проявляет себя в языке, например, в языке сновидений, который истолковывал З. Фрейд (см. работу «Толкование сновидений»). Но бессознательное не может быть до конца структурировано. Оно «плавающее», «след» по Деррида, «скользящий смысл» по Делезу. Что дает возможность мыслить структуру как разорванную.

Лакан пишет: «Форма означающего не будучи нематериальной, ставит вопрос о его месте в реальности. Означающее по своей природе всегда предвосхищает смысл и как бы расстилает перед ним свое собственное измерение. Смысл «настаивает» на себе именно в цепи означающих и ни один из отдельных элементов этой цепи не «состоит» при этом в значении, которое он в момент речи способен принять. Таким образом, напрашивается представление о непрерывном скольжении означаемого относительно означающего. Кто соотнесет *arbre – herbe* (дерево – трава) *tete – tempete* (великолепное – всеобщее), только субъект. Структура означаю-

щей цепочки позволяет мне пользоваться ею для означения совершенно постороннего тому, что говорит она сама»<sup>64</sup>.

Отсюда возникает проблема интерпретации смысла. По Лакану, мышление появляется только в дискурсе, как сознательная перестановка в цепочке знаков. Это возможно благодаря исходной установке Лакана о том, что, хотя субъект не может жить без языка и язык имеет некоторую привилегию по отношению к субъекту, но субъект независим от языка. Лакан приводит пример с купе, в котором мы сидим в слепоте, навязанной нам этим купе. Необходимо освободиться от этого сидения, от слепоты, от власти языка. Поэтому возможно только свободное взаимодействие между знаками в дискурсе. Лакан пишет: «Означающая батарея йзыка<sup>65</sup> дает нам в распоряжение лишь шифр смысла. Каждое слово принимает в нем в зависимости от контекста широчайшую и бессвязную гамму смыслов, разношерстность которых в большинстве случаев удостоверяется словарем»<sup>66</sup>.

Идея нестабильности языка порождает идею нестабильности «Я», говорящего субъекта. Мы никогда не можем дать постоянный образ. Мы пытаемся познать нашу реальность через Другого. Это, во-первых, приводит нас в зону бесконечного, всеобщего определения, так как мы никогда не можем полностью войти в сознание Другого. Во-вторых, существует разрыв между говорением и мышлением, который никто не в силах преодолеть. Поэтому я не могу быть тотально определен, стабильность образа иллюзорна. И знаменитое выражение Декарта: «Я думаю, значит, я существую» Лакан изменяет: «Я думаю, когда я не могу сказать, что я есть».

Психология Лакана, в которой он пытается преодолеть фрейдизм попыткой приближения психологического знания к лингвистике, станет основой для появления гендерных теорий.

---

<sup>64</sup> Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда. – М., 1997. – С. 56.

<sup>65</sup> Лакан сознательно употребляет такое написание слова язык как йзык (по-французски *langage* – *lalangue*), чтобы подчеркнуть структуру бессознательного, воплощенную в йзыке.

<sup>66</sup> Лакан Ж. Телевидение. – М., 2000. – С. 19-20.

### 3.1. Гендерные теории и феминистская критика

Желание радикально переосмыслить традиционное представление о женщине, прежде всего с точки зрения идеологии и политики, возникло на Западе в теории и практике *феминизма*. Объединяясь с другими течениями идеологии анти-истэблшмента (левыми, анархистами, «зелеными», борцами за гражданские права и др.), феминистки потребовали пересмотра (деконструкции) устоявшихся взглядов и мнений о природе, структуре и функции литературы, о роли и месте гендерного начала в творчестве.

Исследователей-теоретиков феминизма в данной культурной ситуации стали интересовать истоки и причины отношения к женщине как к существу особенному, Иному по отношению к универсальному представлению о человеке как существе преимущественно мужского пола. В западной культурной традиции женщине, имплицитно или эксплицитно, отводилась роль существа вспомогательного, не имеющего самостоятельного полноценного культурно-творческого бытия. Такое отношение к женщине («фаллоцентризм», по Ж. Деррида) долгое время было единственным способом восприятия и оценки роли женщины в западной культуре<sup>67</sup>.

В середине 80-х годов феминистки все более обращаются к постструктурализму и постмодернизму в поиске философских оснований гендерной теории. Предметом дискуссии постмодернизма становятся такие понятия, как истина, объективность и универсальность знания, а также представ-

---

<sup>67</sup> "Природа женщины была всегда в полном смысле этого слова *определена*. В истории европейской философии женщина оказывалась «особым» по отношению к «человеку» существом», – пишет Г. А. Брандт. См.: Брандт Г. А. Природа женщины. – Екатеринбург, 2000. – С. 25. Аналогично высказывается Н. Габриэлян: «"мужской" символичный ряд расценивается в этой парадигме как более значимый, более ценный для человечества и мира, нежели "женский"». См.: Габриэлян Н. Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. – 1996. – № 4. – С. 32.

ление о цельном и осознающем свою самость «я», что позволяет взглянуть на женщину с новых позиций. Тереза де Лауретис в «Риторике насилия» пишет о том, что «в научном дискурсе мужчина конструирует объект как явление женского рода и женщину как объект. Это и есть риторика насилия»<sup>68</sup>.

Феминизм поднимает ряд проблем, в рамках которых самыми актуальными оказываются проблемы **«женского письма» и «женского чтения»**. Проблема женского письма поднималась, в первую очередь, теоретиками политического феминизма. В понятие «женское письмо» они вкладывают идею освобождения от «маскулинного» (мужского) типа письма, символического по своей природе, и тем самым предполагают выход на новый уровень общественной свободы, в которой достигается действительное равенство полов. Таким образом, революция (или деконструкция) общественных отношений начинается с ревизии языковой парадигмы и смены дискурсивного порядка в литературе. Феминистки предлагают несколько способов преодоления «маскулинного» типа письма.

Во-первых, так как в основе символического взгляда на мир лежит принцип бинарных оппозиций, то женское письмо основано на их критике и субверсии (переворачивании). В эссе «Виды» Элен Сю описывает виды оппозиций, которые, как она считает, структурируют западную философскую мысль и управляют политической практикой: культурное/природное, рассудок/сердце, форма/материя, речь/письмо, мужское/женское. Верхний член любой оппозиции всегда находится в привилегированном положении по отношению другому. Так, когда речь идет о субъекте в структурализме, субъект всегда определяется через Другого. Так как Другой может быть оценен как доминантный член оппозиции, то он воспринимается субъектом как угроза. Субъект может возвратиться к покою и творчеству только через уничтожение или дискриминацию Другого. Только так субъект может самоопределяться.

---

<sup>68</sup> Лауретис Т. Риторика насилия. Рассмотрение репрезентации и гендера//Антология гендерной теории. – Мн., 2000. – С. 370.

И «письмо», то есть литературно-художественное творчество, может мыслиться как возможность самоопределения для женщины. Конфликтная с традиционной фаллоцентрической литературной парадигмой, женское письмо, по мнению теоретиков феминизма, создает пространство свободы и творческой независимости, дает возможность «сказаться» женскому слову.

Эту же проблему Э. Сью поднимает в совместной с Клеман книге «Вновь рожденная женщина» (1972), где речь идет о том, что акт письма должен децентрировать систему традиционных значений. Критикуя бинарную модель структуры, феминистки ставят вопрос о новом понятии системности мысли и слова. Система должна мыслиться как нечто самодостаточное, определяющее само себя без отношения к Другому.

Новый взгляд на структуру текста/языка связан и с утверждением о том, что языковое пространство текста представляет некое тело, расположенное в пространстве, а значит – обладающее длительностью и имеющее границу (взгляд на язык как тело и на тело как язык был представлен в постструктуралистской философии Ж. Нанси и М. Мерло-Понти)<sup>69</sup>.

Элен Сью предлагает писать тело. Письмо должно реанимировать положительный взгляд на женщину в культуре через аутентичное описание ее тела. Описывая свое или чужое тело, женщина забывает о контроле со стороны разума, благодаря этому текст обретает длительность и теряет завершенность. «Писать текст» для женщины – значит длить ситуацию незавершенности и бесконечности в тексте. Бесконечность текста подкрепляется и использованием игры. Игра со знаками приносит женщине огромное удовольствие. Такое удовольствие от текста Люси Иригарей обозначает словом *jouissance*<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> См.: Нанси Ж.-Л. Corpus. – М., 1999. – С. 255; Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб., 1999. – С. 605.

<sup>70</sup> В статье «Пол, который не единичен» Люси Иригарей пишет: «Ведь в том, что она говорит, когда осмеливается, женщина непрерывно касается себя. Вот она чуть-чуть удаляется от себя самой в

Но необходимо отметить и то, что при определении концепта женского письма у теоретиков феминизма возникают трудности. Они сами отказываются от концептуализации по той простой причине, что любое определение приводит к маскулинному подходу, в данном случае – к традиционному понятию языка. Сью пишет: «Невозможно определить феминный опыт письма, эта практика не может быть схвачена теоретически, закодирована, специально выделена – что не значит, что она не существует. Но она всегда выходит за пределы, превышает возможности фаллоцентристского дискурса, она существует, но в сфере иной, чем философско-теоретические субординации»<sup>71</sup>. Поэтому теоретики феминизма определяют чаще всего женское письмо, женский язык через отрицание.

Но, если женский стиль нельзя определить, это не значит, что он не существует. Есть дуализм между мужским стилем письма и женским. С. Вайгель считает, что женский стиль письма – опасное понятие, и критикует его по двум причинам. Первая причина заключается в том, что женский стиль обычно определяется формальными чертами, считается, например, что для него характерны разрывность, отступления, непоследовательность, субъективность и т. д. Вторая причина – понятие «женское письмо» создает дуализм между маскулинным и женственным, а такой дуализм всегда ставит женщину в худшее положение по сравнению с мужчиной. Начиная определять женственное, женщина всегда проигрывает и исчезает в пассивности. Вайгель находит выход из данной ситуации и рассматривает «женское письмо» с точки зрения жанра. Женщина использует жанровые схемы, но временно разрушает их.

---

бормотании, шепоте, неоконченной фразе... Возвращается, чтобы снова ускользнуть от одной к другой точке наслаждения или боли». См.: Иригарей Л. Пол, который не единичен // Введение в гендерные исследования. Ч. II. Хрестоматия / Под ред. С. В. Жеребкина. – Харьков; СПб., 2001. – С. 132.

<sup>71</sup> Cixous H. The Laugt of the Medusa // Women's Voices. – N.Y., 1990. – P. 487.

Более пессимистична в данном вопросе Л. Иригарей, которая считает, что женской литературы нет, так как женщина не может выйти из маскулинного дискурса, каковым и является литература, любое слово предполагает логоцентризм, но с помощью игры она может выявлять себя как Другого по отношению к мужчине.

Второе понятие, которое появляется в рамках теории феминизма, – это **«женское чтение»**, благодаря ему феминистские критики пытаются разрешить вопрос о субъективности женского восприятия и снять проблему «женского письма». Женское письмо порождает особый опыт своего прочтения. Ю. Кристева в статье «К семиологии программ» пишет: «В древности глагол читать имел значение, о котором стоит напомнить: «собирать», «подбирать», «подслушивать», «идти по следам», «набирать», «красть». Чтение, таким образом, означает некоторое агрессивное соучастие и активное присвоение чужого»<sup>72</sup>.

Предполагается, что женское письмо требует именно женского прочтения. Так в феминистской критике возникает понятие «женского (или феминного) чтения»<sup>73</sup>. Сандра Гилберт в статье «Чего хотят феминистские критики? Открытие с вулкана»<sup>74</sup> дает общую формулировку процедуры феминистского чтения: «Оно должно связывать текстуальность и сексуальность, жанр и гендер, психосексуальную идентичность и культурную авторитетность»<sup>75</sup>. Более конкретно понятие «женское чтение» рассматривают Ренате фон Хайденбрант и Симоне Вико в статье «Работа с литературным каноном»<sup>76</sup>.

---

<sup>72</sup> Кристева Ю. К семиологии параграмм // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 490.

<sup>73</sup> См. более подробно: Брандт Г. А. Природа женщины. – Екатеринбург, 2000. – С.160-167; Жеребкина И. Прочти мое желание. – М., 2000. – С. 146-152.

<sup>74</sup> The New Feminist Criticism..., pp. 29 – 45.

<sup>75</sup> Жеребкина И. Прочти мое желание. – М., 2000. – С. 147.

<sup>76</sup> Хайденбранд Р., Вико С. Работа с литературным каноном // Пол, гендер, культура. Немецкие и русские исследования. Вып. 2. – М., 2000. – С. 21-80.

Авторы статьи выделяют шесть моделей гендерного чтения. Они подчеркивают тот факт, что сами тексты не несут оценку и не являются носителями каких-либо ценностей. Поэтому именно читатель наполняет текст смыслом, а результат чтения зависит в той или иной мере от того, «мужскую» или «женскую» точку зрения выбирает читатель, или он/она же отмежевываются от нее. Общим для работ по проблеме «женского прочтения» является то, что в них манифестируется постулат: восприятие текста зависит от читателя, точнее, от его гендерной позиции. Естественно, что женский текст может понять только читатель-женщина. Мужчина же, не имея опыта пере-*живания* сугубо женских ситуаций: аборта, родов, материнства, женских болезней и т.д. – не способен осмыслить, а главное, *прочувствовать* их в тексте.

Еще одна особенность гендерной теории заключается в рассмотрении женского творчества как попытки разрушения мифов патриархальной культуры. Джейн Капути в статье «Психический активизм: мифотворчество феминизма» пишет: «Миф с точки зрения феминизма представляет собой язык, конструкцию, обладающую способностью изменить состояние объекта или субъекта»<sup>77</sup>. В большинстве мифов женщина ассоциировалась с мыслью, воплощенной в образе паучихи, называющей вещи. Когда она их называла, вещи появлялись в реальности.

Таким образом, именно женщина способна пересоздать миф, а с ним и реальность, снимая стереотипы. Она сама вправе создавать символы, выражая свое отношение к себе и к космосу. Создавая образ женщины вне культуры, она искореняет дуализм. Так, переписывая мифы, женщины часто переносят фокус повествования с героя на героиню или изменяют идейную окраску так, что негативный персонаж наделяется положительными качествами, например, Медея или Кирка. Примером такого мифотворчества может служить и философия Л. Иригарей, которая создает собственную мифо-

---

<sup>77</sup> Капути Дж. Психический активизм: мифотворчество феминизма // Женщина в легендах и мифах. – М., 1989. – С. 592.



логию через архетипы «земля – мать – природа-воспроизводительница».

Говоря о теории феминизма необходимо более подробно остановиться на исследованиях трех представительниц данного направления: Э. Сью, Л. Иригарей и Ю. Кристевой.

**Элен Сью** – писатель, критик и комментатор. Можно выделить два аспекта ее работ: антагонизм ко всем формам дуального мышления и специфическая практика письма о теле. Она говорит о женской сексуальности, находя параллели между женским либидо и письмом. Верит, что старая патриархальная модель может быть изменена женским письмом. С такой же точки зрения Элен Сью рассматривает оппозицию мужское – женское. Со времен патриархального общества женщина начинает рассматриваться как Другой, который необходим для признания мужского начала, но который всегда несет в себе угрозу. Поскольку угроза всегда ассоциируется с силой, то существующее различие членов оппозиции осознается нами только через силу. Всем хорошо известная сказка о спящей красавице демонстрирует нам это. Женщина является в сказке спящей красавицей, образ которой символизирует смерть, то есть несет в себе негативную окраску. Поцелуй принца (мужчины) возвращает ее к жизни, но здесь важно понять, что желание поцелуя исходит от принца, дальнейшее существование женщины без него невозможно. Возникает вопрос: как вернуть женщине ее «Я», ее самостоятельность?

В своих работах Элен Сью фиксирует свое внимание на мире, в котором женщина находит свое место в культуре. Она задает вопрос: где та точка в истории, когда не существовало еще иерархии, где женщина имела равные с мужчиной права? Эта точка может быть найдена только в мифе. Поэтому большая часть ее работ обращена к мифу, который объясняет логику патриархального. Например, ее обращение к мифу об Оресте. Точкой отсчета истории Элен Сью считает разговор – спор Ореста с Эвменидами, требующими наказания для убийцы матери (Клитемнестры). Она уделяет внимание роли Аполлона, который называет женщин матерями, считает, что мать – исток жизни. И голос Электры, громче всех требую-

щей смерти своей матери, – это путь к фаллоцентризму. Так, развиваются патриархальные отношения.

Как можно сломать эту модель? Элен Сью отвергает модели сексуальной дифференциации Фрейда и Лакана, где женщина показана с негативной стороны в ее стремлении к фаллосу. Она утверждает возможность существования бисексуалов не как отрицание сексуального различия между полами, но как признание многообразных возможностей слияния мужского и женского.

Другую возможность разрушения модели патриархального видения мира Элен Сью видит через письмо. Для Элен Сью письмо – привилегированный мир для эксплуатации подобного бисексуализма. Этот аргумент она развивает в контексте прочтения Клейста, Шекспира, По. По ее мнению, женщина реализует себя через тело. Письмо должно реанимировать положительный взгляд на женщину в культуре через описание ее тела. Необходимо изменить мускульный, силовой подход к телу. Нужно рассматривать тело не как объект потребления, то есть с экономической точки зрения, а как объект искусства, игры, спектакля, секса. Это активный показ тщеты механической системы человеческого существования. Тело похоже на солнце, которое вырабатывает энергию, не возвращающуюся обратно. Содержание становится ясным, теперь необходимо изменить форму.

Письмо должно отвергнуть сексуальную зафиксированность в категориях. Феминистское письмо не может быть определено. Для этого Элен хочет использовать ассоциативную логику музыки среди логических линий философского и литературного дискурсов. Элен Сью верит, что письмо понимает реальность тела. Она считает, что мы часто разъединяем мышление и тело. Мы имеем иллюзию интеллектуального контроля над телом. Элен часто утверждает, что миф и мечта в ее текстах – это два пути нарушения иллюзии контроля нашего сознания. Письмо для Элен Сью уществует и как способ освобождения от политического определения человека. Для Сью это особенно важно. Как женщина и еврейка она ущербна для общества вдвойне.

Какие же формы письма, нарушают традиционные понятия о человеке? Элен Сью находит эти формы в том, что уже существует в литературе. Ей, например, интересно творчество Эдгара По, который пытается дать новое знание о человеке XIX века. В своих произведениях он пытается стереть незаметную грань между категориями любви и смерти, сознательного и подсознательного. Элен Сью пробует и сама писать. Ее художественность базируется на пределе новеллистики. Характеры не описываются, точка зрения повествователя нестабильна, язык изменяется, и временная линия отсутствует. Свои выпущенные книги она использует как практическое подтверждение феминистской теории, деструктуризации языка, возможности социальной и субъективной трансформации. Но вместе с тем, письмо Сью испытало влияние мужских писателей (Джойса, Клейста) и заимствовало многие термины из мужской философии Деррида и Лакана.

Много работ Сью посвящено театру. Театр обеспечивает Элен Сью миром, в котором наиболее полно видны телесные корни мышления. Она чувствует, что театр – это место, где поэтика может существовать без строгих форм, публичности и ритуала. Элен утверждает важность драматического момента кризиса, который возможен без каких-либо изменений внешнего мира. В театре время не может быть остановлено или пойти вспять, конец не может быть прочитан первым. Постичь театр – значит, окунуться в телесный эксперимент со временем. Элен идет вслед за Хайдеггером, который утверждает пути признания временного аспекта Бытия. Но главное в театре, по мнению Сью, это то, что в древности театр существовал благодаря женщинам (самые древние партии хора были женскими). Ссылаясь на образы Электры, Офелии, Корделии, Сью заключает, что театр существовал как специальная фантазия, в которой женские характеры функционировали как зеркало мужского героизма.

**Люси Иригарей** – представительница феминистской философии и психоанализа. Ее работы очень трудно читаются, поскольку в них много ссылок на немецкую философию и терминологии из работ Лакана и Деррида. Можно выделить

две проблемы, которые Иригарей поднимает в своих работах. Во-первых, она стремится пошатнуть фундамент патриархальности философии. Во-вторых, Иригарей хочет определить женщину как личность. Можно ли определить женскую специфику без понимания ее как противоположности мужскому началу? Иригарей просто переворачивает баланс силы между мужчиной и женщиной. Всегда есть опасность, что в терминах системы принуждения женщина неминуемо будет приходить к мужскому началу. Нужно становиться не подобными мужчине, уравнивая заработную плату или права, для женщины более важна борьба, которая изменит фундамент социального строя.

Пересматривает Иригарей отношение к рациональному и иррациональному. Она критикует западный феминизм, который многое унаследовал от эпохи Просвещения, в частности отношение к рациональному. Женщина должна находиться во вне рационального, она не должна руководствоваться резонансом, как это делает мужчина. Женщина не должна быть копией мужчины, «маленьким» мужчиной. Женщина должна отличаться от мужчины, пусть она будет иррациональна. Эта непохожесть должна разрушить моносексуальность Запада в науке, в искусстве, в философии, где А есть А, а не В. Но как же быть с оппозицией, она остается, не разрушается? Иригарей характеризует рациональное как мужское, но не как оппозицию женскому началу, а включает его в концепцию, где мужское не уничтожается женским подсознательным, а познает его и воссоздает. Иригарей также критикует Маркса, поскольку считает, что женщина нуждается в интерпретации не только в экономических терминах, но и в символических. Статус женщины может быть определен через творчество, полное женской символики.

Возникает вопрос: как может женщина существовать в дискурсе, не противопоставляя себя мужчине? Традиционно женщина осмыслялась как объект бессознательной фантазии мужчины. Анализируя психоанализ Фрейда и Лакана, Иригарей утверждает, что мужчина представляет женщину как мать. Женщина неизбежно определена в его сценарии как неполноценный мужчина. Выход из такого одностороннего

представления о женщине Иригарей видит в рассмотрении несимволических отношений матери и дочери. Она считает, что до сих пор отсутствовало представление о данных взаимоотношениях в лингвистике, социологии и культуре. Необходимо вернуться назад, в греческий миф, чтобы открыть культурный пример взаимоотношений между матерью и дочерью. Так, для Иригарей возникает потребность в интерпретации классических мифов.

Подобно Сью, Люси Иригарей утверждает, что в мифологии мы можем увидеть борьбу между женским и мужским началами, которая приводит к победе последнего. Она обращается к мифу об Афине, дочери Зевса. Афина советует Аполлону выступить против хора женщин, что поможет Оресту избежать наказания за убийство собственной матери. Афина – дочь отца, она женское подобие Зевса, алиби патриархального. Она равна мужчине. Это Афина приказывает принести голову медузы Горгоны, при взгляде на которую мужчины каменеют. Вся их сила проектируется на женщину.

Для филологов подобная интерпретация необычна, и это делает работы Иригарей интересными.

Ранние работы **Юлии Кристевой** полностью основываются на концепции Ж. Лакана и его понятиях «зеркальное отражение» и «кастрационный комплекс». Но она использует аппарат Лакана для старта своей теории, внося новое в психоанализ. Если у Лакана образны строй функционирует только в визуальных регистрах, то Кристева утверждает чувственные регистры. Образ не только построен визуально, но и с помощью голоса, движения, улыбки, жеста. Она также продолжает идею Лакана о восстановлении тождества между образом и символом. Поэтому для нее становится важной стадия пред-эдипального, пред-зеркального процесса в психоанализе. Пересматривает она и традиционные взгляды на символ, которые изложил Соссюр. Кристева вводит понятие речевого субъекта, для которого язык не монолитная система, а знаковый процесс, происходящий между субъектами.

Кристева заменяет мужскую, символическую картину мира женской, семиотической. Семиотика, как отмечает Кри-

стева, может быть приведена в соотношение с анархией предэдипального периода развития общества. Кристева описывает семиотику как фазу доминирования в мире женского тела, как поиск матери и материнства. Эта фаза отличается от эдипального периода, который регулируется Законом Отца. В последствии символическое устройство превалирует над семиотическим, поэтому для Кристевой очень важно творчество писателей, которые вырываются из-под власти символа: Лотреамона, Джойса, Кафки. Они используют в своих произведениях не только символический ряд, но и музыкальный, визуальный, звуковой. Кристева относит литературное наследие данных писателей к авангардному искусству, которое базируется на женской семиотике. Усиление женской семиотики приводит к ослаблению сексуального, родового различия.

Но что Кристева говорит по поводу писателей женщин? Она считает, что женщина находится вне мужской символики. Она способна создавать книги, особенно семейные романы. Новеллы, автобиографии, семейные истории и даже фантастические повести – вот жанры, где женщина может описать душу субъекта, не акцентируя внимания на его теле.

### **3.2. Гендерный анализ художественного текста**

Феминистская теория породила практику гендерного анализа текстов, при котором чаще всего исследователей интересуют произведения женщин-писательниц с точки зрения присутствия в них «женского» голоса, способного разрушить традиционные представления о мире. Далее будут представлены выдержки из двух статей, демонстрирующие гендерный подход к тексту. Это работа Т. Мелешко «Современная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте»<sup>78</sup> и статья Н. Фатеевой «Современная русская женская проза: спосо-

---

<sup>78</sup> Мелешко Т. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте/ компакт-диск «Женский дискурс в литературном процессе России конца XX века».

бы самоидентификации женщины-как-автора»<sup>79</sup>. Авторы статей выделяют отличительные черты женской прозы на уровне формы (Н. Фатеева рассматривает специфику языка «женской прозы») и на уровне содержания.

Т. Мелешко отмечает, что для современной «женской» прозы характерны:

1. Особый тип авторского сознания. «Сознание женщин-писательниц тяготеет к ризоматичности», – пишет Т. Мелешко.

2. Негация оппозиции мужское/женское. Мелешко приводит в пример творчество Т. Толстой, где утверждается стратегия андрогинности. Стратегия «бунта» проявляется, например, в творчестве С. Василенко, реализуясь через христианско-религиозный «перевертыш»: «искупает грехи человечества не Христос, а Богородица».

3. Преобладание открытого пространства в образах воды, океана и т.д., являющегося метафорами женской души.

4. Специфика архетипов женской прозы: допустим, архетип «амазонки», Афродиты/Артемиды и т.д. Ср. название одного из сборников женской прозы «Новые амазонки».

5. Интертекстуальность, которая говорит о повышенной диалогичности женской прозы, хотя справедливости ради стоит отметить, что интертекстуальность характерна для современной литературы в целом. Автор статьи выделяет различные виды интертекстуальности: «черная пародия», «противоирония» Л. Петрушевской, интертекстуальность как память жанра у С. Василенко, кинематографическая – у М. Палей (фильм Ф. Феллини «Ночи Кабирии» – повесть «Кабирия с Обводного канала»), музыкальная – у И. Полянской.

6. «Телесность» как основная тема женской прозы. «Современные писательницы, описывая «жизнь тела», пыта-

---

<sup>79</sup> Фатеева Н. Современная русская «женская» проза: способы самоидентификации женщины-как-автора.

URL: <http://www.owl.ru/avangard/sovremennayarus.html> (дата обращения: 21.02.2011).

ются создать новый синтез, основанный не на бинарных оппозициях, а на их преодолении»<sup>80</sup>, – пишет Т. Мелешко.

7. Образ дурочки, ставший устойчивым в «женской» прозе. Образ дурочки, с одной стороны, разрушает традиционные представления о женщине, с другой – проявляет ризоматическое сознание, характерное для авторов-женщин и реализующее дихотомию «Я-Другое».

8. Специфика финала. «Проанализировав достаточное количество современных писательниц, – пишет Т. Мелешко, – мы отметили интересную особенность: финал произведений в прямой или завуалированной форме содержит мотив полета». Автор статьи отмечает, что так заканчиваются роман С. Василенко «Дурочка», роман Т. Толстой «Кысь», повесть Н. Горлановой «Коммуналии», рассказ М. Палей «Вираж» и многие другие произведения. С психологической точки зрения полет есть символ свободы, движения, с другой стороны – полет имеет и негативную окраску, как уход от проблем действительности. Полет, по мнению Т. Мелешко, обладает и еще одним смыслом: «Это еще и образ концентрированной телесности, концентрированного наслаждения, <...>. попытка максимального освобождения от иерархичности и бинаризма традиционной парадигмы мышления».

Н. Фатеева подходит к «женскому» тексту с точки зрения специфики его языка. Она так же, как и Т. Мелешко, выделяет ряд черт, характерных для женского творчества. Для ответа на вопросы, связанные со спецификой «женского» письма, автор исследует «следующие языковые явления:

1. Ритм наррации: длинные или короткие синтаксические периоды, эллиптированность конструкций, различная графическая организация текста; структура абзацев и сверхфразовых единств.

---

<sup>80</sup> Более подробно о концепте «телесность» см.: Нохель Р. Мечты и кошмар. О телесном и сексуальном в постсоветской женской прозе/ компакт-диск «Женский дискурс в литературном процессе России конца XX века».



2. Процессы «смещения» и «предпочтения» в сфере грамматики и словообразования и их стилистическая функция.

3. Логика селективности материала и способов его интеграции.

4. Языковой материал, подвергающийся символизации и метафоризации в «женских» контекстах, и способы представления сексуального.

5. Особенности языковой игры (нередко имеющие чисто женский эротический характер).

6. Круг интертекстуальных параллелей и способы их введения в текст.

7. Способы метакомментирования в женских текстах».

Н. Фатеева рассматривает три языковых парадигмы. Первая – это парадигма рода и пола. Исследовательница отмечает, что в текстах авторов-женщин можно проследить две установки, связанные с категорией «пола»: либо есть стремление идентифицировать себя с женским полом, либо отказаться от женской идентичности. И то, и другое приводит к языковой игре категорией «рода». Например, в рассказе М. Рыбаковой «Анна Гром и ее признак» героиня начинает рассказывать о себе с точки зрения постороннего наблюдателя, используя категорию среднего рода: «Одето оно было на редкость нелепо и безвкусно».

Далее Фатеева исследует диминутивы, область словообразования и вторичную поэтическую мотивацию. Использование уменьшительно-ласкательных суффиксов в женском письме автор статьи объясняет негацией, введением семантики «уничуждения», в том числе и «самоуничуждения». Семантика «уничуждения», по мнению Фатеевой, проявляется по отношению к мужчинам, это связано с представлением о русской женщине как матери, которая переносит отношения мать-дита на мужчину. Фатеева приводит в пример произведение Л. Фоменко «Буйволонок», где «уменьшительность становится сюжетной метафорой превращения мужа в ничтожество».

Фатеева находит в произведениях женщин-писательниц интересные примеры, иллюстрирующие использование окказионализмов, которые так или иначе свя-

заны с категорией пола. «Так, например, слово пуденциал у Т. Толстой в романе «Кысь» возводится к словам потенциал и уд, М. Вишневецкая, богохульничая, прибегает к особым сравнениям (как хер, он, как херувим, прекрасен)». У Т. Щербины появляется музчина, «выполняющий роль Музы по отношению к женщине-поэту».

Наконец, третий момент касается анализа частиц отрицания и других форм «негации». «Негация» как сюжетобразующий прием часто используется в современной литературе, но в «женской» прозе, подчеркивает автор статьи, «негация» «возводится в доминантный принцип». «Например, у В. Нарбиковой вся жизнь подается как «нежизнь»». «Не» с глаголами в ее текстах пишется слитно. «Негация» объясняется тем, что «большинство молодых авторов-женщин решают доказывать свою «женскость» «от противоположного», причем реализуя сразу два значения этого слова – противный: «противоположный» и «очень неприятный»». Фатеева приводит интересный пример языковой игры, демонстрирующий негацию, из рассказа Е. Муляровой «Хроника двух дней Жени Д.». Имя главной героини рассказа ЖЕНИ противопоставлено концептам НЕЖность, НЕЖЕНственность.

Подводя итоги выше сказанному, Н. Фатеева пишет: «Женская самоидентификация в текстах авторов-женщин многолика и определяется конкретной художественной задачей, разрешаемой в композиции произведения».

Как пример гендерного анализа текста в Приложении приводится отрывок из статьи К. Парнель «К вопросу о «другом» в женской прозе». В данном случае К. Парнель интерпретирует повесть Л. Улицкой «Сонечка»<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Вся статью см.: Парнель К. К вопросу о «другом» в женской прозе/ компакт-диск «Женский дискурс в литературном процессе России конца XX века».

## Вопросы по теме «Гендерные теории и феминистская критика»

1. Назовите предпосылки возникновения гендерных теорий.
2. Перечислите основные положения психоанализа Ж. Лакана.
3. В чем отличие в понимании бессознательного Ж. Лаканом от З. Фрейда?
4. В чем отличие в понимании знака Ж. Лаканом от Ф. де Соссюра?
5. Ж. Лакан изменяет выражение Р. Декарта «Я думаю, значит, я существую» на «Я думаю, когда я не могу сказать, что я существую». Как Вы думаете, почему?
6. Какие категории являются основополагающими для феминистской критики?
7. Как феминизм мыслит «женское письмо»?
8. Какие формальные черты характерны для «женского письма»?
9. Что является общим для феминистских работ, посвященных «женскому чтению»?
10. Перечислите основные положения феминистской теории Э. Сью.
11. Как Э. Сью интерпретирует сказку о спящей красавице?
12. Как Э. Сью понимает категории «тела» и «телесности языка»?
13. Какие черты стиля использует Э. Сью в своих новеллах?
14. Почему Э. Сью обращается к миру театра?
15. Как, по мнению Л. Иригарей, женщина может существовать в дискурсе, не противопоставляя себя мужчине?
16. Почему и Л. Иригарей, и Э. Сью обращаются к мифу об Оресте, как они этот миф интерпретируют?
17. Какие категории лингвистики Ф. де Соссюра и психоанализа Ж. Лакана интересуют Ю. Кристеву и почему?
18. На творчество каких писателей-мужчин ориентировалась Ю. Кристева, почему?
19. Какие жанры, по мнению Ю. Кристевой, подвластны женскому творчеству и почему?

## Вопросы по теме «Гендерный анализ художественного текста»

1. Какие черты, характерные для современной русской женской прозы, выделяет Т. Мелешко? Приведите свои примеры из произведений авторов-женщин.
2. Какие черты, характерные для «женского письма», выделяет Н. Фатеева? Приведите свои примеры из произведений авторов-женщин.
3. На каких четырех уровнях рассматривает К. Парнель повесть Л. Улицкой «Сонечка»? Проиллюстрируйте на примерах литературоведческий анализ каждого уровня.
4. Приведите примеры из анализа текста К. Парнель, демонстрирующие гендерный подход исследователя.

## ГЛАВА 4. ГЕРМЕНЕВТИКА

«Герменевтическая проблема сложилась задолго до феноменологии Гуссерля»<sup>82</sup>, – пишет П. Рикер в монографии «Конфликт интерпретаций». Герменевтика восходит, по мнению Рикера, к экзегетике, то есть дисциплине, цель которой понять текст исходя из того, что он хочет сказать, так как всякое чтение текста необходимо начинать с вопроса: «с какой целью» он был написан? Экзегеза сходна с философией, читай с герменевтикой, и тем, что видит в тексте множественность смыслов, которые возможны благодаря более сложному понятию значения, в отличие от однозначного знака. «Сама работа интерпретации обнаруживает глубокий замысел – преодолеть культурную дистанцию, расстояние, отделяющее читателя от чуждого ему текста, и таким образом включить смысл этого текста в нынешнее понимание, которым обладает читатель»<sup>83</sup>, – пишет П. Рикер.

---

<sup>82</sup> Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтики. – М., 2002. – С. 33.

<sup>83</sup> Там же. С. 34.

Но герменевтика как наука появилась только в конце XVIII – начале XIX века благодаря развитию филологии и истории. Ее основоположником был Фридрих Шлегель. Он утверждал герменевтику как метод всех наук о духе, доказывая, что с помощью психологического «вживания» можно проникнуть во внутренний мир авторов текстов. В конце XIX века философская герменевтика в лице Ф. Шлеймахера и В. Дильтея соединилась с философией жизни. Выступая с позиций критики «исторического разума», Дильтей доказывал, что основная проблема понимания истории – это, прежде всего, интуитивное переживание, основанное на психологическом опыте.

#### **4.1. Философская герменевтика: М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер**

В середине XX века герменевтика была представлена именами таких великих философов, как М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер и П. Рикер (ученик М. Хайдеггера).

Хайдеггер обосновал герменевтику онтологией понимания, введя понятие *Dasein*<sup>84</sup>, с помощью которого осуществляется анализ бытия. *Dasein* – присутствие, при-сутствие. «Я», по Хайдеггеру, находится при-сути, то есть около понимания бытия. Отсюда всегда возникает несоответствие и возможность постоянного вопрошания: «Я есть?» Я обращаюсь к самому себе и отвечаю самому себе, такое вопрошание о бытии «Я» происходит только в языке и через язык. «Я» всегда самопредъявляется, самоотождествляется в языковых конструкциях. Как пишет В. Кузнецов: «В языке осуществляется весь мир человеческого существования, герменевтика у Хайдеггера через язык «выходит» на бытие, и метод «опрашивания» бытия становится необходимым моментом герменевтического инструментария»<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Присутствие, наличное существование (нем.).

<sup>85</sup> Кузнецов В. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления.

Таким образом, одним из принципиальных элементов в подходе к слову для М. Хайдеггера является момент вслушивания в слово, только в слове может быть услышан истинный смысл, дающий право человеку ощутить присутствие себя в бытии.

Примером герменевтической интерпретации текста является работа М. Хайдеггера «Язык», где немецкий философ истолковывает стихотворение «Зимний вечер» Г. Тракля, немецкого экспрессиониста. Непосредственному анализу лирического произведения предшествуют философские размышления Хайдеггера о языке, что собственно и отражено в названии статьи.

Мы говорим всегда, так как язык дан нам от природы, мы уже рождаемся в языке, именно язык отличает человека от животного. В доказательство этому М. Хайдеггер приводит слова Гумбольта: «Только говорящий человек – это человек. Так считал Гумбольт. Но необходимо подумать, что это значит «человек»»<sup>86</sup>. Так как человек существует только в языке, то и определяется он через язык. Помыслить человека, по Хайдеггеру, значит помыслить язык.

«Мыслить язык – это значит, дать представление о сущности языка и тем самым основательно отделить его от других представлений. Именно этому, как кажется, и посвящен данный доклад. Но ведь название его не звучит: о сущности языка. Оно только гласит: язык. «Только», – говорим мы и приставляем это к слишком самонадеянному названию нашего замысла, будто собираемся довольствоваться скромным сообщением о языке», – пишет далее М. Хайдеггер. Помыслить язык с помощью языка – это признать, что «язык есть язык, и ничего кроме него. Язык говорит, захотеть помыслить язык – это значит вступить в разговор с ним. Только

---

URL:[http://www.ruthenia.ru/logos/numbe/1999\\_10/04.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/numbe/1999_10/04.htm) (дата обращения: 21.02.2011).

<sup>86</sup> Хайдеггер М. Язык.

URL:<http://www.lib.misto.kiev.ua/HEIDEGGER/yayk.txt>. (дата обращения: 21.02.2011).

в говоре открывается сущность языка. Мы можем обосновать язык только самим собой.

Что такое разговор языка – такой вопрос задает Хайдеггер.

Сам же отвечает: «Разговор – это звуковое сообщение и выражение человеческих переживаний. Такова основная мысль, из которой следуют три характеристики языка.

Во-первых, и прежде всего, язык есть выражение. Представление о языке как выражении наиболее распространено. В нем предполагается наличие внутреннего, которое выражается. Если язык рассматривается как выражение, то он представляется выразительно, и именно в том случае, когда выражение объясняется ссылкой на внутреннее.

Во-вторых, язык понимается как человеческая деятельность. Поэтому и утверждается: человек говорит, и он говорит языком. Поэтому нельзя сказать: язык говорит, так как это значило бы: только язык создает и задает человека. Этим допускалось бы, что человек – «говоритель» языка.

В-третьих, производимые человеком выражения всегда есть представления и изображения действительно и недействительного».

Но эти лингвистические характеристики языка только уводят от сути языка, делают ее еще более непрозрачной. Научному определению языка, по Хайдеггеру, противостоит божественное учение о его происхождении: «Согласно началу пролога Евангелия от Иоанна, вначале слово было у бога. Но от оков рационально-логического объяснения необходимо освободить не только вопрос о происхождении языка, требуется, прежде всего, освободиться от логически ограниченного описания языка». Для этого необходимо подключить образно-символический характер языка и привлечь к изучению идущие от древности способы употребления языка.

М. Хайдеггер предлагает вернуться к определению языка через его говор, то есть сам язык. Язык можно помыслить только в чистом говоре, каковым является поэзия: «Чистый говор – есть нечто такое, в чем происходит завершение языка, который подобает разговору. Чистый говор – это поэзия. Это положение мы должны поставить как точное ут-

верждение. Мы это сможем сделать, если удастся услышать чистый говор поэзии».

В качестве примера чистого говора языка Хайдеггер берет стихотворение Георга Тракля «Зимний вечер». Далее Хайдеггер представляет формальную характеристику стихотворения: «Стихотворение оформлено в трех строфах. Его размер и рифмы точно соответствуют схемам метрики и поэтики. Содержание стихотворения понятно. Нет ни одного слова, которое, будучи взятым само по себе, оставалось бы неизвестным или неясным». Все неясности объясняются метафоричностью языка поэзии. Далее М. Хайдеггер пересказывает в прозе то, что дано поэтическим языком: «Стихи описывают зимний вечер. Первая строфа изображает, что происходит снаружи: снегопад и звон вечернего колокола. Внешнее соприкасается с внутренним, с человеческим жильем. Снег валит за окном. Колокол звучит в каждом доме. Внутри все хорошо обставлено и накрыт стол». Уже сейчас, еще не работая со словом, Хайдеггер вводит оппозиции (внутреннее/внешнее, дом/природа), обрисовывая ту картину мира, которая показана в стихотворении.

Но все-таки, по Хайдеггеру, в стихотворении нет описания зимнего вечера, как он есть в действительности. Что же тогда есть? Есть про-говаривание с помощью языка прообразов наших представлений о зимнем вечере. Только через язык мы познаем суть про-говариваемого. Далее М. Хайдеггер, вслушиваясь в слово, дает уникальную интерпретацию стихотворения Г. Тракля «Зимний вечер»<sup>87</sup>.

Г.- Г. Гадамер – современный немецкий философ, создатель философской герменевтики, развил и продолжил идеи своего учителя М. Хайдеггера. Гадамер возвращает к мысли, что герменевтика – это искусство толкования текстов. Толкование текстов Гадамер связывает с категорией понимания. Отсюда возникает проблема коммуникации между слушающим и говорящим, которая восходит к смысловому зазору между знаком и значением, проблема, которая рассматрива-

---

<sup>87</sup> См. Приложение 4.



лась еще в рамках структурализма. Но Гадамер предлагает ее решение в герменевтическом ключе. Мы понимаем Другого, потому что существуем в языке, то есть мы уже пониманием или пред-пониманием: «Тот, кто хочет понять текст, постоянно осуществляет набрасывание смысла. Но этот первый смысл проясняется в свою очередь лишь потому, что мы с самого начала читаем текст, ожидая найти в нем тот или иной определенный смысл»<sup>88</sup>.

Для истолкователя категория пред-понимания трансформируется в категорию пред-мнения. «А потому есть глубокий смысл в том, чтобы истолкователь не просто подходил к тексту со всеми уже имеющимися у него пред-мнениями, – пишет Гадамер, – а, напротив, подверг их решительной проверке с точки зрения их оправданности, то есть с точки зрения происхождения и значимости»<sup>89</sup>. Пред-мнение, по Гадамеру, есть пред-рассудок. Благодаря Просвещению понятие предрассудка получает привычную негативную окраску, но для Гадамера пред-рассудок является неотъемлемой частью истолкования, его первым этапом. Немецкий философ задается вопросом: «Где следует искать основание законности предрассудков?»<sup>90</sup> Предрассудки формируются благодаря традиции. Таким образом, категория традиции становится важным элементом в философской герменевтике Гадамера. Традиция, которую Гадамер считал одной из форм авторитета, признанной еще романтиками, помогает исследователю/толкователю понять текст.

Традиция осмысливается немецким герменевтом как предание, то, что пред-дан-о, то есть заранее дано нам. «Наше историческое сознание наполнено множеством голосов, в которых отзывается прошлое. Прошедшее существует лишь в многообразии этих голосов, что образует существо исторического предания, к которому мы причастны и в котором стремимся участвовать. Само современное историческое ис-

---

<sup>88</sup> Гадамер Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М., 1988. – С. 318.

<sup>89</sup> Там же. С. 319.

<sup>90</sup> Там же. С. 426.

следование есть не только исследование; оно еще и опосредование этого предания»<sup>91</sup>, – пишет Г.-Г. Гадамер в работе «Истина и метод».

Важным элементом в философии Гадамера становится тезис о «первенстве вопроса». Поскольку сомнение, или пред-мнение, является первоначалом любой герменевтической деятельности, то она начинается именно с вопроса, который может быть сформулирован и поставлен именно благодаря обращению исследователя к традиции, то есть к уже существующему мнению.

«Совершенно очевидно, что структура вопроса предполагается всяким опытом. Убедиться в чем-либо на опыте – для этого необходима активность вопрошания. Логическая форма вопроса и заложенная в ней негативность обретают завершенность в некоей радикальной негативности: в знании незнания»<sup>92</sup>, – пишет Гадамер.

Смысл вопроса, по Гадамеру, заключен в ответе. Вопрос уже задает направление, которое полагает продолжить себя именно в ответе: «Появление вопроса как бы вскрывает бытие опрашиваемого. Поэтому логос, раскрывающий это вскрытое бытие, всегда является ответом. Он сам имеет смысл лишь в смысле поставленного вопроса»<sup>93</sup>. Такую направленность вопроса Гадамер называет «горизонтом вопроса».

Вопросо-ответная форма герменевтического толкования позволяет ввести еще одно понятие, объясняющее процесс истолкования, это понятие «герменевтического круга». «Герменевтический круг» включает пред-понимание, которое воплощается в вопросе и обращает исследователя к традиции, и заканчивается ответом, расширяющим горизонт знания/бытия толкователя текста. Такой «герменевтический круг» задает бесконечность толкования текстов, множественность интерпретаций.

Таким образом, в середине XX века Г.-Г. Гадамер поставил вопрос: как возможно понимание окружающего нас

---

<sup>91</sup> Там же. С. 426.

<sup>92</sup> Там же. С. 426.

<sup>93</sup> Там же. С. 427.

мира, как в этом понимании воплощается истина бытия? Так вопрос об интерпретации текста переходит в вопрос о понимании, философский вопрос, касающийся способа бытия человека.

#### **4.2. Герменевтика и гуманитарные науки. Методологические основания**

Герменевтика в литературоведении представлена именем П. Рикера. Поль Рикер – один из самых значительных французских философов XX века, его работа «Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике» вышла в 1969 году. В этой монографии П. Рикер рассматривает взаимосвязь герменевтики с психоанализом, структурализмом и феноменологией, отмечая как общее, так и различное для данных философских школ. Нас в большей степени интересует глава, посвященная структурализму, так как именно здесь автором поднимаются вопросы, связанные с пониманием знака, структуры, системы, текста, дискурса современными литературоведением и философией.

П. Рикер начинает разговор о структурализме и герменевтике с введения понятия традиция, понятия, наиболее тесно связанного с категорией времени, так важной в философии П. Рикера (см. его работу «Время и рассказ»). Первое, что показывает автор, – это связь традиции и интерпретации: «Всякая традиция живет благодаря интерпретации – такой ценой она продлевается, то есть остается живой традицией»<sup>94</sup>. По Рикеру, есть время традиции и время интерпретации, но необходимо найти третье, связующее время. Это будет время самого смысла. Но где же искать время смысла? Такой вопрос задает Рикер и отсылает к символу, имеющему и буквальный (земной), и фигуральный (духовный) смысл. Символ является той точкой, в которой сходятся структурализм и герменевтика: «Если герменевтика – это выявление с помощью мышления смысла, скрытого в символе, то она должна видеть в рабо-

---

<sup>94</sup> Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М., 2002. – С. 58.

те структурной антропологии исключительно поддержку, а не помеху»<sup>95</sup>. Такое обращение к структурализму позволяет П. Рикеру задействовать в своей философии понятия, тесно связанные с категорией времени: диахрония и синхрония, обоснованные еще в лингвистике Ф. де Соссюра и далее разработанные в структурной антропологии К. Леви-Стросса. Так, обращение к структурализму становится вполне обоснованным.

Структурализм возникает благодаря применению в разных научных знаниях лингвистической модели восприятия знаков в системе различий. Это же правило используется и при рассмотрении понятий синхронии и диахронии: «Синхроническая лингвистика рождается как наука о состояниях, взятых в их систематических проявлениях, отличная от лингвистики диахронической, или науке об эволюциях, происходящих в системе»<sup>96</sup>. Рикер подчеркивает подчиненный характер диахронии к синхронии. И еще один важный для Рикера момент: лингвистические законы имеют отношение к бессознательному уровню, но это не фрейдовское бессознательное, а кантовское категориальное, комбинаторное бессознательное, это конечный порядок, который сам себя не осознает. Этот принцип очень важен для французского философа, поскольку он устанавливает между наблюдателем и системой отношение, которое само по себе не является историческим.

Далее Рикер говорит о перенесении лингвистической модели в структурную антропологию на примере работы К. Леви-Стросса «Структурная антропология». Он говорит о том, что система родства позволила К. Леви-Строссу применить лингвистическую модель и провести аналогию с фонологическими системами. Во-первых, было доказано, что эти модели сложились на бессознательном уровне. Во-вторых, именно в этих системах обнаруживаются парные оппозиции, дифференцированные элементы которых носят означающий характер. В-третьих, системы построены безотносительно к истории, хотя и включают в себя диахро-

---

<sup>95</sup> Там же. С. 58.

<sup>96</sup> Там же. С. 64.

нический срез, поскольку структуры родства связаны с продолжением поколений. Наложить на систему родства лингвистическую модель позволило Леви-Строссу общение, которое, безусловно, связано с языком. По сути дела Леви-Стросс накладывает лингвистический код, понимаемый в смысле формального соответствия. «Применение этого кода может стать правомерным как для каждой отдельной системы, так и для всех систем при их сравнении»<sup>97</sup>, – пишет П. Рикер. Можно задать вопрос: каким образом объективное постижение, занимающееся декодированием, может заменить герменевтическое постижение, где их точка соприкосновения? Ответ Рикер находит у Леви-Стросса, который говорит, что у истоков общения находится первоначальный импульс, заставляющий людей обмениваться взаимодополнительными ценностями из-за раздвоения смысла. Таким образом, главной становится система различий, которая лежит в основе любой лингвистической модели. Но Леви-Стросс соглашается с тем, что языковая модель недостаточна для обоснования культуры.

Здесь Рикер вводит понятия синхронии и диахронии. Доказывая, что в основе структуралистской деятельности лежит понятие синхронии, Рикер говорит, что при анализе культурных моделей действует временной, то есть диахронический принцип. Так, говоря о книге Герхарда фон Рада «Теология Ветхого Завета», он выстраивает временную последовательность, состоящую из трех типов историчности: 1) историчность основополагающих событий (скрытое время); 2) историчность интерпретации, существующая благодаря священным писаниям и составляющая традицию; 3) историчность понимания, историчность герменевтики. Таким образом, французский философ рассматривает герменевтику в диахроническом срезе. Что же позволяет «выработать единую схему, дающую возможность интегрировать две точки зрения: точку зрения структуры и точку зрения события»? Это, по мнению П. Рикера, «традиция, обреченная на продолжение и способная вновь воплощаться в различных струк-

---

<sup>97</sup> Там же. С. 69.

турах»<sup>98</sup>. Вводя понятие «традиция», П. Рикер возвращает нас к философии герменевтики.

Он отказывает структурализму в философичности, с одной стороны, отрицая в структурализме полноту знания (приводит в пример недостаточную, на его взгляд, трактовку мифа об Эдипе), с другой стороны – доказывает, что структуралистское мышление оказывается «не осознающим себя мышлением»<sup>99</sup>. «Функция герменевтики, – пишет П. Рикер. – Заключается именно в том, чтобы сделать возможным совпадение понимания другого – а также и знаков, принадлежащих различным культурам, – с самопониманием и пониманием бытия»<sup>100</sup>.

Но такое понимание возможно только в языке и через язык. Понимая самих себя, мы «стремимся тотализовать не лингвистические законы, а смысл слов». «Я стремлюсь познать самого себя, овладевая смыслом слов всех людей; именно в этом плане скрытое время становится историчностью традиции и интерпретации»<sup>101</sup>, – пишет П. Рикер.

В параграфе «Герменевтика и структурализм» П. Рикер вновь возвращается к вопросу о взаимосвязи двух направлений. Прежде чем перейти к размышлениям о сходном характере структурализма и герменевтики П. Рикер еще раз подчеркивает их отличия: «Структурное объяснение нацелено [1] на бессознательную систему, [2] которая образована различиями и оппозициями (благодаря означивающим разрывам), [3] существующим независимо от наблюдателя. Интерпретация передаваемого смысла состоит в [1] осознании [2] символической основы, определяемой [3] истолкователем, находящимся в том же семантическом поле, что и то, что он понимает, и, следовательно, входящим в «герменевтический круг»»<sup>102</sup>. По Рикеру, герменевтическому способу познания характерны и синхрония, образующая систему, и диахрония, восходящая к традиции и предстающая в качестве проблемы

---

<sup>98</sup> Там же. С. 85.

<sup>99</sup> Там же. С. 88.

<sup>100</sup> Там же. С. 88.

<sup>101</sup> Там же. С. 89-90.

<sup>102</sup> Там же. С. 92-93.

для интерпретатора. В то время как структурализм мыслит мир как систему, то есть склоняется больше к синхронии, чем к диахронии.

Но французский философ отмечает и сходные моменты. Первый заключается в моменте «раздвоенного представления» (термин К. Леви-Стросса), которое обеспечивает существование различных уровней реальности и возможность перевода их с помощью кода из одной системы знаков в другую, их взаимную обратимость. Второй момент заключен в символе. Не может быть структурного анализа без герменевтического понимания смыслового переноса (метафора), как не может быть герменевтического понимания без смены структуры, порядка, в которых символика совершает означивание.

И последний параграф, на котором бы хотелось подробнее остановиться, «Структура, слово, событие». В этом параграфе П. Рикер намечает пути изучения слова «в качестве места обитания языка, где постоянно совершается обмен между структурой и событием»<sup>103</sup>. «Мое исследование, – пишет далее П. Рикер, – в целом будет основываться на идее, согласно которой переход к новой единице дискурса, образованной фразой или высказыванием, представляет собой сдвиг, разрыв, мутацию в иерархии уровней»<sup>104</sup>. Такая постановка проблемы разрушает один из основных принципов структурализма, который основывается на иерархии уровней языка. Прежде чем Рикер дает свое понимание языка, он рассматривает язык с точки зрения структурализма, в котором последний понимается как замкнутая, застывшая система (состояние синхронии), элементы (единицы) которой находятся в отношении бинарной оппозиции друг к другу. Такое понимание языка исключает не только его изменение, но и генерирование. Застывшему языку он противопоставляет речь (такое деление было осуществлено уже Ф. де Соссюром), которая делает язык открытым и доступным, или говорение – «акт, благодаря которому язык преодолевает себя как знак, устремляясь к тому, с чем он соотносится и чему противосто-

---

<sup>103</sup> Там же. С. 121.

<sup>104</sup> Там же. С. 121.

ит»<sup>105</sup>. Точкой пересечения речи и языка, по П. Рикеру, является изречение, или фраза, шире – дискурс, поскольку, во-первых, способом присутствия дискурса в языке является акт, то есть событие (система, существующая вне времени). Во-вторых, дискурс представляет собой последовательность выбора, в отличие от принудительного характера системы. В-третьих, выбор предполагает новые комбинации в противоположность конечной системе. Наконец, дискурс – это способ обозначения субъекта в отличие от объективной системы.

По Рикеру, необходимо также отыскать новые инструменты мышления, «способные овладеть феноменом языка, который не является ни структурой, ни событием»<sup>106</sup>. Со стороны лингвистики французский философ видит выход в рассмотрении языка как динамической структуры, говоря, что в этом направлении движется школа Хомского и французский лингвист Гюстав Гийом, разрабатывающий формы дискурса. Лингвист показывает, благодаря каким грамматическим категориям слово работает в дискурсе, помещается во фразу, «поворачивается к универсуму», к пространству и времени.

Параллельно, по Рикеру, происходят новые поиски нахождения точек соприкосновения между структурой и событием в семантическом плане, что снова возвращает к проблеме слова. Он говорит о том, что к слову необходимо подходить не с точки зрения семиологии (науки о знаках), а с точки зрения семантики – науки об употреблении и использовании знаков во фразе. Важным понятием становится понятие полисемии слова, рассматриваемое под углом синхронии языка. «Слова имеют больше чем один смысл, а не один не имеющий предела смысл»<sup>107</sup>, – пишет П. Рикер. То есть с одной стороны, поле языка обеспечивает многозначность слова, с другой стороны – тот же язык ограничивает слово в смысловом плане. И то и другое возможно в дискурсе, в контексте. Допустим, слово *voulume* в геометрии обозначает том, объем,

---

<sup>105</sup> Там же. С.126-127.

<sup>106</sup> Там же. С. 131.

<sup>107</sup> Там же. С. 137.



вместимость, в книжном деле будет толковаться как обозначение книги, такой пример приводит Рикер. «Сама структура фразы ничего не создает, – пишет Рикер, – она берет в помощники полисемию наших слов, чтобы привести смысл к такому действию, которое мы называем символическим дискурсом, и полисемия наших слов сама выражает соперничество метафорического процесса с ограничительной деятельностью семантического поля»<sup>108</sup>. Но философ еще раз повторяет, чтобы грамотно осознать такую деятельность языка, необходимо его мыслить в понятиях не структуры, а структурирования, деятельности, так как «поднимаясь в инстанции дискурса от системы к событию, слово обращает структуру к акту говорения. Возвращаясь от события к системе, слово сообщает последней случайный характер и лишает ее сбалансированности, без чего система не сможет ни меняться, ни продолжать свое существование; короче говоря, слово привносит в структуру «традицию», которая будет пребывать внутри нее вне времени»<sup>109</sup>.

В заключении П. Рикер еще раз возвращает нас к говорению, через которое язык про-говаривает сам себя, тем самым себя обнаруживая.

Герменевтика в лингвистике довольно-таки редкое явление. Но, тем не менее и здесь можно найти работы исследователей, где в той или иной степени встречаются герменевтические разработки. Так, современный исследователь-лингвист Т. М. Николаева в монографии «От звука к тексту» в третьей части «Язык манипулирует текстом» демонстрирует конструктивную активность методов Московской семиотической школы, представителем которой является (учителями Т. М. Николаевой были в разное время Вяч. В. Иванов и В. Топоров). Николаева утверждает билатеральность знака, так как его текстовые переклички могут осуществляться двояко: по линии смысла и по линии субстанции (звука). Примером может служить известная фраза *Urbi et orbi* (горо-

---

<sup>108</sup> Там же. С. 139.

<sup>109</sup> Там же. С. 139.

ду и миру, Риму и миру), где происходит фонетическая переключка *r-b*, в русском варианте: Рим-мир (*p-м, м-p*). Эта фраза построена на связи звука и смысла. За «внутренней формой» слова стоит как бы в свернутом виде семантическое пространство текста, где текст может быть равен мифу. Или цепочка слов: волосы – волосень – волость – волхв, где звук притягивает смысл, а смысл притягивает звук.

Данные исследования, несмотря на то, что Т. Николаева относит себя к семиотической школе, очень близки герменевтическому подходу к тексту. Здесь можно заметить и герменевтическое «вслушивание» в слово, которое открывает новый смысл, и обращение к традиции, так важное для герменевтического способа познания. Так, исследовательница устанавливает прямую взаимосвязь корреляции звука и смысла, что приводит к выявлению неочевидных связей и ведет к возникновению гиперсемантем: уг-ол - уж-ас – уз-кий (Достоевский), Ви-й – ви-деть (Гоголь), костер – костра – кора – Кострома.

Лингвистическая герменевтика, по мнению Т. М. Николаевой, занимается дешифровкой неочевидных смыслов. «Так, μαχάριος «блаженный», соотносящееся фонетически с мокрый, Мокошь, мак, макнуть, создает ментальную конструкцию «благодать через воду», «блаженство водной смерти» и т.д. Подобным образом можно интерпретировать и некоторые особенности архаического менталитета, рассмотренного через призму ключевых лексем одного поля, то есть опять же не покидая пределы собственно языковых данных»<sup>110</sup>, – пишет Т. Николаева. Как не соотнести это с герменевтической интерпретацией трудных для объяснения архаических или сакральных текстов.

Далее Николаева пишет: «Возникает удачный для исследователя парадокс: привлечение текста для анализа другого текста дает возможность выйти к более широким, уже вне текстовым, обобщениям»<sup>111</sup>. Так исследовательница выходит на интертекстуальный анализ текста, который рассматривает в параграфе «Дешифровка «неочевидных смыслов»», посвя-

---

<sup>110</sup> Николаева Т. М. От звука к тексту. – М., 2000. – С. 420.

<sup>111</sup> Там же. С. 420.

щенном герменевтике. По мнению Николаевой, в современной науке лингвистика текста сближается с герменевтикой. Говоря о герменевтике, она отмечает, что герменевтическая философия сняла «жгучую» проблему авторской интенции, интерпретатор лучше понимает текст, чем автор этого текста, так как он рассматривает текст под различными установками: «можно реконструировать собственно авторскую интенцию, реконструировать код, являющийся ключом к глубинному пониманию текста, реконструировать текст, таящийся в тексте»<sup>112</sup>. В любом случае интерпретатор с точки зрения герменевтики обращается к тексту со **своим** вопросом, и текст отвечает ему, исходя из постановки этого вопроса, что не предполагает выявления смысла, заложенного автором произведения.

И вторая проблема, которая снимается герменевтикой – это «стирание непроходимой пропасти между действительностью (денотатом) и интерпретируемым кодируемым смыслом (сигнификатом)»<sup>113</sup>. По мнению, Николаевой, «дешифровка неочевидных смыслов и ценностей проясняет отраженную структуру реалий»<sup>114</sup>.

И наконец, современное гуманитарное знание ставит вопрос о методологических основаниях герменевтики. Вопрос сложный, так как, с одной стороны, герменевтика является одним из направлений философии, с другой – герменевтический опыт активно применяется в науке. Приведение философского знания в соответствие научному дискурсу – вот актуальная проблема, решаемая сейчас и сегодня.

«С методологической точки зрения специфика любой науки зависит от двух важных моментов: предмета науки и методов его исследования», – пишет В. Кузнецов в статье «Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления»<sup>115</sup>. Предметом любой герменевтиче-

---

<sup>112</sup> Там же. С. 422.

<sup>113</sup> Там же. С. 422.

<sup>114</sup> Там же. С. 423.

<sup>115</sup> Кузнецов В. В. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления.

ской деятельности является текст. Текст представляет совокупность знаков, которые являются носителями информации. Герменевтика нужна там, где существует непонимание, когда смысл скрыт от познающего субъекта. Отсюда и методы герменевтики объясняются ее интерпретационным характером.

Первый принцип герменевтической деятельности – это принцип анализа слова (языка), который распространяется на культуру в целом.

Второй принцип герменевтического стандарта – это диалоговый характер, который представляет вопросно-ответную методику.

Третий принцип – «разделение областей специфически знакового содержания (объективный смысл текста) и психологических моментов, оправдывающих принцип лучшего понимания». Есть вне лингвистический контекст: субъективные намерения автора, его внутренний мир, который зависит от воспитания, условий проживания, увлечений, религиозности и т.д. Он, несомненно, должен учитываться при интерпретации произведения. Но в современной герменевтике такой план является не психологической категорией, а семантической и даже общепhilosophической, то есть представляет контекстный метод.

Четвертый принцип – «основным средством наделения смыслом непонятных знаково-символических конструкций является интерпретация, которая представляет собой достаточно свободный творческий акт».

Пятый принцип сформулирован как логико-семантические условия понимания текста. Первый этап такого понимания предполагает вычленение грамматических единиц. Второй этап соотносится с выявлением смысла логических констант. Далее интерпретатор рассматривает семантическое значение лексических единиц. «Четвертым необходимым условием понимания, – пишет В. Кузнецов, – является учет контекста употребления». Пятое условие – это прагматическое понимание, которое учитывает уровень знаний уча-

---

URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/numbe/1999\\_10/04.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/numbe/1999_10/04.htm) (дата обращения: 21.02.2011).

стников коммуникации, сведения биографического характера об авторе, историческую обстановку, условия акта коммуникации и т.д.

Шестой герменевтический принцип заключен в логике герменевтического рассуждения. «В герменевтической логике существенное значение имеет различие понимания, объяснения, интерпретации», – пишет В. Кузнецов. Интерпретация – есть средство достижения понимания. Понимание – усвоение смысла текста. Кузнецов рассматривает два вида понимания: интуитивное и дискурсивное. Интуитивное понимание предполагает полное понимание текста, при дискурсивном понимании, основанном на значении слова, всегда будет существовать смысловой зазор, который обеспечит в конечном итоге бесконечную возможность интерпретаций. Дискурсивное понимание обуславливает постепенность герменевтического процесса, которую можно представить как алгоритмический процесс: наделение гипотезой целого – наделение гипотезой части по отношению к целому – объяснение смысла не понимаемого остатка – возвращение к смыслу целого. Еще одна особенность герменевтических рассуждений: в них могут присутствовать моменты когнитивной и этнической психологии, прагматики, теория коммуникации, что не всегда допустимо в классической логике.

### **Вопросы по теме «Герменевтика»**

1. Объясните применение термина *Dasein* в герменевтической философии М. Хайдеггера.
2. Приведите примеры, иллюстрирующие работу со словом М. Хайдеггера из статьи «Язык».
3. Чем, по Вашему мнению, является работа М. Хайдеггера «Язык»: философским трактатом или литературоведческим исследованием? Можно предложить свой вариант. Ответ обоснуйте.
4. Дайте объяснение одной из категорий, которые находят обоснование в герменевтике Г.-Г. Гадамера: «традиция», «предрассудок», «первенство вопроса», «герменевтический круг».

5. Где и почему, по П. Рикеру, сходятся время традиции и время интерпретации, структурализм и герменевтика?
6. Как П. Рикер обосновывает применение лингвистической модели к различным культурным кодам?
7. По каким причинам П. Рикер отказывается от структурализма в философии?
8. В чем П. Рикер видит существенные отличия структурализма от герменевтики?
9. Как П. Рикер различает понятия речь/язык/дискурс?
10. Приведите примеры из работы Т. М. Николаевой «От звука к смыслу», демонстрирующие билатеральность знака.
11. Какие проблемы разрешает герменевтика, по мнению Т. М. Николаевой?
12. Какие принципы герменевтического анализа выделяет В. В. Кузнецов?
13. Из каких шагов, по В. В. Кузнецову, состоит герменевтический, дискурсивный анализ?

## **ГЛАВА 5. СОВРЕМЕННОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ МЕТОДОВ**

В современном литературоведении модным словом стало слово «нарратология». Что же изучает нарратология? Какие подходы к тексту предполагает нарратологический анализ? «Нарратология — это «теория повествования». В отличие от традиционных типологий, относящихся более или менее исключительно к жанрам романа или рассказа и ограничивающихся областью художественной литературы, нарратология, сложившаяся на Западе в русле структурализма в 1960-е годы, стремится к открытию общих структур всевозможных «нарративов», т. е. повествовательных произведений любого жанра и любой функциональности»<sup>116</sup>, — пишет

---

<sup>116</sup> Шмидт В. Нарратология. — М., 2003. — С. 3.

В. Шмидт, современный немецкий исследователь, в монографии «Нарратология».

Нарратология в русле изучения повествовательного поля занимается рядом проблем: «перспективологии» (коммуникативная структура нарратива, повествовательные инстанции, точка зрения, соотношение текста нарратора и текста персонажа), сюжетологии и т.д.

Предметом изучения нарратологии является фигура нарратора, связующего звена между автором и повествуемым миром. Еще одна проблема, волнующая нарратологию, – это проблема самих нарративов. Что подразумевать под нарративом: любое повествование или повествование, содержащее вымысел?

По Шмидту, «нарративными, в структуралистском смысле, являются произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие»<sup>117</sup>. Но событие, обязательно измененное нарративом. Этому вопросу Шмидт посвящает главу «Фикциональность», где проводит соотношение мимесиса и вымысла (фикции). Если слово фикциональный (вымышленный) принимается безоговорочно для любого нарратива, то слово мимесис, по Шмидту, требует объяснения, которое заключается в понимании мимесиса еще с «Поэтики» Аристотеля, не просто как подражания действительности, но и как ее изображения. Эта проблема уводит нас к проблеме соотношения фабулы и сюжета. Вот лишь некоторые проблемы, поднимаемые нарратологией.

Далее представлены работы современных исследователей, в которых проблемы нарратива будут решаться с позиций различных направлений в литературоведении.

---

<sup>117</sup> Там же. С.

## 5.1. Постструктуралистская нарратология: «S/Z» Р. Барта

Г. К. Косиков называет книгу Р. Барта «S/Z» постструктуралистской книгой. Написанное лишь четыре года спустя после «Введения в структурный анализ повествовательных текстов» (1966) это произведение (а по-другому и не назовешь) Р. Барта стало новым словом в науке о литературе. Центром изучения французского исследователя становится сам Текст (именно с большой буквы), материалом – повесть Оноре де Бальзака «Сарразин». Текст ведет исследователя/читателя по своим страницам, постепенно приоткрывая смысл произведения, интересно, что слово автор практически не используется Бартом. Это Текст структурирует сам себя, прочитывается с помощью исследователя. Для такого процесса Р. Барт вводит термин «плетение»: «Стоит только включиться в работу, в процесс чтения, как их (кодов) совокупность немедленно превращается в сплетение нитей (текст, ткань и переплетение – это одно и то же); каждая нить, каждый код – это отдельный голос, и вот эти переплетенные – или переплетающиеся – голоса как раз и образуют письмо»<sup>118</sup>. Еще один термин, введенный Р. Бартом – это «код».

Р. Барт рассматривает произведение Бальзака с точки зрения присутствия в нем пяти кодов: проайретического (искусство лексического разыскивания имени), герменевтического (искусство построения Текста как загадки, что способствует вовлечению читателя в процесс чтения). И проайретический, и герменевтический коды связаны с сюжетом произведения. Три других кода – коннотативный (семный), референциальный (культурный) и символический. Текст есть поле пересечения всех кодов. «Код» понимается как «перспектива цитаций, мираж, сотканный из структур»<sup>119</sup>. Но все пять кодов, особенно последние три, порождаются стереотипами культуры, которой принадлежит автор, или еще точнее идеологии. Как пишет Косиков: «Текст – это сфера существования

---

<sup>118</sup> Барт Р. S/Z. – М., 2009. – С. 241.

<sup>119</sup> Там же. С. 24.



идеологии»<sup>120</sup>. Поэтому Текст – это одновременно и идеология, и борьба с ней.

Являясь, по Р. Барту, точкой пересечения различных кодов-дискурсов, текст представлен множеством голосов, за которым теряется голос самого исследователя. Таким образом, исследование перестает быть научным, претендующим на истинность, тем самым снимается и извечная в литературоведении проблема правильно представленной авторской точки зрения и истинности/ложности научного труда.

Ведя литературоведческий анализ текста «Сарразин», французский исследователь параллельно поднимает и целый ряд актуальных для науки о литературе проблем: возможность присутствия иронии как чужого слова в письменном тексте, проблему отражения (мимесиса) действительности в реалистическом произведении. По Барту, в реалистическом пространстве происходит «пастиширование» реальности, то есть вторичное ее копирование.

В главе «Стилистическая трансформация» Р. Барт рассматривает важный для литературоведения вопрос о роли и месте стилистики в современной науке. Здесь он говорит о реабилитации и необходимости этого термина, так как именно стилистика позволяет прочитывать культурные коды, так как именно стиль дает возможность показать принадлежность Текста к той или иной культуре. Вместе с вопросом о стиле произведения несомненно возникает вопрос о дискурсе. Что же такое дискурс? Дискурс, по Р. Барту, – это способ течения/ведения действия. Дискурс может вводить в заблуждение читателя с помощью герменевтического кода, дискурс может принуждать персонажа на какой-либо поступок. «Дискурс – вот единственный *положительный* герой сюжета», – пишет Р. Барт<sup>121</sup>.

«S/Z» становится своеобразным учебником по теории литературы, объясняющим термины современной науки. Так, в XIV главе «Антитеза I: придаток» Р. Барт рассматривает термин антитеза, говорит о различии понятий «бинарная оп-

---

<sup>120</sup> Там же. С. 26.

<sup>121</sup> Там же. С. 223.

позиция» и «антитеза», напоминая, что антитеза всегда предполагает маркированность, то есть противоборство двух полновесных элементов. Антитеза всегда заявляет границу, то есть и переход через нее, некую трансгрессию, обозначаемую французским исследователем как парадокс.

В XXVIII главе «Персонаж и образ» речь идет о различии, казалось бы, взаимозаменяющих, терминах «образ» и «персонаж». Так, персонаж – это продукт комбинаторики различных сем. А образ – «это уже не комбинация сем, закрепленных за тем или иным гражданским Именем; ускользя из-под власти биографии, психологии и времени, он представляет собой внегражданскую, безличную и ахронную комбинацию символических отношений»<sup>122</sup>.

В заключительной части исследования Р. Барт размышляет над важной для структуралистской и постструктуралистской поэтики категорией «сема»: «Сема (или коннотативное означаемое в собственном смысле слова – это коннотатор, отсылающий к людям, местам и предметам, а ее означаемым является тот или иной признак. Признак – это прилагательное, атрибут, предикат (например, *вне-природность, мрачность, знаменитость, сложность, чрезмерность, безбожие* и т.п.)»<sup>123</sup>. Коннотативное означаемое, по Барту, можно обозначить лишь весьма условно, приблизительно. Сема – лишь отправная точка, из которой развертывается смысл, «стеязь смысла». Но любая сема связана с идеологией/культурой, вот почему она оказывается нам понятной. А каждый персонаж является суммой сем, которая прочитывается с помощью идеологии, выраженной в культурных кодах, служащих основанием самой реальности. Поэтому каждый читатель, наделенный определенным культурным знанием, будет прочитывать Текст «Сарразина» по-разному. В последней главе «Задумчивый тест» Р. Барт пишет: «Он [текст], похоже, хранит про запас некий последний смысл, который он не облекает в слово, но для которого тем не менее оставляет свободное и почетное место: это нулевая степень смысла, <...> это доба-

---

<sup>122</sup> Там же. С. 126-127.

<sup>123</sup> Там же. С. 280.

вочный, непредвиденный смысл<...><sup>124</sup>, рассчитанный на последующего нового читателя.

В Приложении 5 будут изложены десятая и одиннадцатая главы исследования, где Р. Барт вводит понятия всех пяти кодов, с которыми он потом работает на протяжении всего исследования. Эти главы дают представление и о логике работы: Р. Барт именно прочитывает текст, начиная с первого предложения и заканчивая последним. Работа становится своеобразным комментарием не только к каждой главе «Сарразина», но и к каждому предложению. Попутно в отдельных главах Р. Барт вводит теоретическую часть, касаясь отдельных проблем литературоведения таких, как композиция, образы, казуистика дискурса, сюжет, коммуникативные линии и т.д. Более того он предвещает **«поступательный анализ»** новеллы «Сарразин» девятью теоретическими главами, где объясняет своеобразие подхода «шаг за шагом». «Такая процедура не ставит своей целью погрузиться в исходный текст, углубиться в него, создать его внутренний образ; она есть не что иное, как *декомпозиция*<...>, *замедленная съемка*<...>, речь идет о постоянных отступлениях (прием, достаточно чуждый научному дискурсу), что позволяет обнаружить обратимость структур, образующих текст»<sup>125</sup>, – пишет Р. Барт.

## **5.2. Герменевтическая нарратология: «Время и рассказ» П. Рикера**

Уже название монографии П. Рикера «Время и рассказ» отсылает к главной проблеме работы: соотношению времени и вымысла (интриги), именно на этом соотношении строится, по мнению французского исследователя, мир текста. Используя герменевтический опыт, Рикер проводит тонкую взаимосвязь между двумя, казалось бы, разнородными понятиями: «В «душе» пребывают временные свойства, содержащиеся

---

<sup>124</sup> Там же. С. 312.

<sup>125</sup> Там же. С. 57.

в повествовании и предвидении»<sup>126</sup>. Повествование предполагает память, предвидение – ожидание. Ожидание связано с пред-восприятием, а то, в свою очередь, – с памятью. Таким образом, события пред-чувствуются, пред-вещаются, пред-сказываются, провоз-глашаются заранее, так как человек использует свой временной опыт.

В теоретической части работы П. Рикер, опираясь на труд Августина «Исповедь», посвященный проблемам временного опыта, и на «Поэтику» Аристотеля, устанавливает еще более обоснованные и глубокие аналогии между интригой и временем.

Во втором томе автором монографии разрабатывается понятие «*вымышленной опыт времени*», «чтобы отобразить собственно временные аспекты текста и способов существования в мире, который проецируется текстом вовне»<sup>127</sup>.

Для литературоведов более всего интересна третья глава второго тома «Игры со временем», где в теоретическом разделе главы Рикер говорит о примечательном свойстве рассказа распадаться на акт высказывания (время рассказа), само высказывание (рассказываемое время) и мир текста (вымышленный опыт времени). В своих теоретических размышлениях он опирается на работы Жерара Женетта и Гюнтера Мюллера, используя и анализируя предложенные этими исследователями классификации времени.

П. Рикер пишет о том, к каким уникальным результатам приводит анализ временной парадигмы текста, даже если бы он сводился к сравнительным измерениям двух хронологий. Даже в этом случае, при сравнении времени рассказа и рассказываемого времени, можно было бы говорить о темпе и ритме произведения, о протяженности того и другого времен. Все это открывает простор для структурных аспектов. Такое соотношение между временем рассказа и рассказываемым временем П. Рикер вслед за Ж. Женеттом называет «игрой со

---

<sup>126</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. – М.; СПб., 1998. – С. 21.

<sup>127</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. – М.; СПб., 1998. – С. 14.

временем». Такие «игры со временем» позволяют экспериментировать с нарративной техникой и отражать авторское «переживание» времени.

«Наше исследование игр со временем нуждается в последнем дополнении, где были бы учтены понятия точки зрения и повествовательного голоса»<sup>128</sup>, – пишет П. Рикер. По его мнению, вымышленный опыт времени никак невозможно представить без этих двух категорий. Рикер ставит следующий вопрос: как понятия точки зрения и повествовательного голоса связаны с нарративными структурами. Прежде всего, их следует соотнести с категориями повествователя и персонажа. «Какие особые нарративные приемы делают рассказ дискурсом повествователя, передающего дискурс своих персонажей?»<sup>129</sup> – пишет Рикер. Точка зрения и повествовательный голос как раз и объясняют многие из этих приемов, в числе которых Рикер называет цитируемый монолог, несобственно-прямую речь и т.д.

Точка зрения – это, по П. Рикеру, ориентация взгляда повествователя на персонажи и взгляда одних персонажей на другие в рассказе от третьего или от первого лица. В первую очередь его интересует пространственный и временной планы выражения точки зрения. Временной план точки зрения заключается в том, насколько повествователь отдален во времени от персонажей или находится с ними в одном временном пласте. Пространственная точка зрения заключается в ракурсе, в отдаленности или приближенности персонажей.

Понятие голоса представляет особый интерес по причине его временных коннотаций. Голос повествователя обладает правом приписывания настоящего времени, которое отличается от времени остальных персонажей. «В целом, – пишет П. Рикер. – Понятия точки зрения и голоса столь взаимосвязаны, что становятся неразличимы»<sup>130</sup>. Хотя они отвечают на разные для исследователя вопросы. Понятие точки зрения на вопрос: *откуда* воспринимается то, что показано в расска-

---

<sup>128</sup> Там же. С. 95.

<sup>129</sup> Там же. С. 96.

<sup>130</sup> Там же. С. 106.

зе? «Понятие голоса отвечает на вопрос: *кто* здесь говорит?»<sup>131</sup> Французский философ и литературовед отмечает еще одно отличие двух категорий: понятие точки зрения «находится в поле нарративной конфигурации; а вот понятие голоса – поскольку голос обращается к читателю – связано уже с проблематикой коммуникации»<sup>132</sup>.

Далее Рикер на конкретных литературных произведениях («Миссис Дэллоуэй» В. Вулф, «В поисках утраченного времени» М. Пруста и «Волшебной горы» Т. Манна) доказывает свои теоретические рассуждения, касающиеся построения интриги и временного опыта произведения.

«Между временем [бытия к] смерти (*temps mortel*) и монументальным временем: «Mrs. Dalloway»» так называется глава, посвященная анализу романа В. Вулф «Миссис Дэллоуэй».

В этой главе французский ученый совмещает анализ художественных приемов, используемых в романах «потока сознания» В. Вулф, с интерпретацией временной парадигмы. Рикер пишет, что «нарративная конфигурация «Mrs. Dalloway» – конфигурация очень своеобразная, хотя и без труда включаемая в семейство романов «потока сознания», – служит опорой опыта со временем, который ставят персонажи романа и который повествовательный голос хочет передать читателю»<sup>133</sup>. Таким образом, уже с первых страниц главы исследователь задает прочную зависимость интриги и времени романа.

П. Рикер выделяет три приема повествовательной техники романа. Первый прием – прием нарастающего нагромождения деталей, позволяющий разметить мелкими вехами (событиями) течение дня героев произведения. Эти события позволяют связать в единое целое и пересечь судьбы различных по своему социальному статусу персонажей, допустим Клариссы Дэллоуэй и Септимуса. Второй прием – это прием использования в повествовательной технике пространственных экскурсов в прошлое героев, затормаживающих действие

---

<sup>131</sup> Там же. С. 106.

<sup>132</sup> Там же. С. 106-107.

<sup>133</sup> Там же. С. 109.

романа и задерживающих рассказываемое время. Этот прием используется для связи внутреннего мира персонажа, детерминированного событиями прошлого, с миром реальности, повседневности. Мимолетные экскурсы дают читателю возможность объяснить и характеры героев, и те события, которые случаются с ними в настоящем: «Читателю оставлены разрозненные частицы большой игры идентификации характеров, решение которой так же ускользает от него, как и от персонажей романа»<sup>134</sup>.

Третий прием повествовательной техники – это наличие особого типа нарратора. П. Рикер пишет: «Нарратор, которого читатель по доброй воле наделил чрезмерной привилегией – знать изнутри мысли всех его персонажей, – получает способ *переходить* от одного потока сознания к другому, заставляя своих персонажей встречаться в одних и тех же местах (на улицах Лондона, в городском парке), слушать те же звуки, присутствовать при одних и тех же событиях (проезд экипажа принца Уэльского, полет аэроплана и т.д.)»<sup>135</sup>. Остановка в одном и том же месте и пауза в одном и том же отрезке времени позволяют установить едва уловимые связи между персонажами.

Далее французский исследователь доказывает, что приемы, касающиеся конфигурации времени в романе, используются для того, чтобы образовать вымышленный опыт времени персонажей произведения, который соотносится, прежде всего, с монументальным (официальным) временем, символом которого являются удары Биг Бена, звучащие несколько раз на протяжении всего произведения. Рикер анализирует чувства и переживания героев произведения, связанные с ударами Биг Бена, проводящими тему умирающего, заканчивающегося дня и в более широком смысле – тему смерти.

Рикер пишет, что «следует остановиться не на поверхностной оппозиции времени башенных часов и внутреннего времени, а на разнообразии отношений между конкретным

---

<sup>134</sup> Там же. С. 111.

<sup>135</sup> Там же. С. 111.

темпоральным опытом разных персонажей и монументальным временем. Вариации на тему этого отношения выводят роман далеко за пределы упомянутой абстрактной оппозиции, благодаря чему он становится для читателя мощным детектором бесконечно разнообразных способов *сочетать* друг с другом точки зрения на время, которые не может объединить чистое умозрение»<sup>136</sup>.

Исследователь говорит о том, что в романе есть персонажи, полностью соглашающиеся с диаметрально противоположными опытами времени: официальным (мистер Брэдшоу) и внутренним (Септимус). Но есть и другие «временные опыты – прежде всего опыт Клариссы, в меньшей степени – опыт Питера Уолша»<sup>137</sup>. Но для повествователя, по мнению Рикера, более интересен опыт Септимуса, как героя и жертвы монументального времени. Говоря о времени Септимуса П. Рикер, приводит нас к мысли о том, что за простым отрицанием монументального времени, времени власти кроется философские откровения о том, что время – препятствие к видению космического единства, а смерть есть доступ к этому спасительному значению. Но делая эти откровения безумием Септимуса, повествователь снимает с себя ответственность за их истинность. Но, тем не менее, заставляя Клариссу Дэллоуи переживать опыт самоубийства Септимуса, повествователь тем самым выводит проблемы времени/смерти/вечности на новый уровень осмысления: «То, как Кларисса принимает новость о самоубийстве незнакомого молодого человека, дает повествователю возможность разместить ее на водоразделе между двумя крайними точками его имажинативных вариаций, касающихся временного опыта»<sup>138</sup>.

Подводя итоги интерпретации романа В. Вулф, П. Рикер говорит о том, что для английской писательницы было важным показать различный временной опыт персонажей, иногда очень тесно переплетенных друг с другом: «*отголоски*

---

<sup>136</sup> Там же. С. 115.

<sup>137</sup> Там же. С. 115.

<sup>138</sup> Там же. С. 117.



*одного одинокого опыта в другом одиноком опыте*<sup>139</sup>. И этот опыт, в свою очередь, противостоит монументальному времени.

Речь о монументальном и внутреннем времени пойдет и в следующей главе, посвященной роману Т. Манна «Волшебная гора». И опять-таки, как в случае с интерпретацией романа В. Вулф «Миссис Дэллоуэй», П. Рикер начинает с анализа художественных приемов нарративной техники. «Самый очевидный прием состоит в подчеркивании отношения между временем повествования и рассказываемым временем»<sup>140</sup>, — пишет П. Рикер. Он отмечает сложную технику повествования, где время то сжимается, то растягивается. Второй прием касается введения повествовательного голоса, звучащего внутри произведения. Впервые этот голос звучит во «Вступлении», где подчеркивается власть повествовательного голоса внутри самого текста. Во «Вступлении» повествователь-ироник говорит о прошлом, как о том, что можно понимать относительно ко времени, то есть как о событиях, которые происходили в конкретный временной промежуток, в данном случае до Великой войны, но и о прошлом можно говорить без относительности к конкретному времени, как о событиях стародавнего мира, как данность сказки. Эта двойственность задается автором как двойственность внутреннего опыта времени и монументального. Прежде всего, это деление подчеркивается пространственной оппозицией «здесь наверху», «там внизу». Эта пространственная оппозиция осложнена бинаром смерть/жизнь. Мир Волшебной горы — это мир болезни и смерти. П. Рикер задает вопрос: «Как может один и тот же роман быть сразу и романом о времени, романом о смертельной болезни и романом о культуре?»<sup>141</sup> Манн разрешил эту проблему, включив эти три величины — время, болезнь и культуру — в необычный во всех смыслах слова опыт центрального персонажа Ганса Касторпа. Художественная техника и ориентация на жанр романа воспитания, имеющий

---

<sup>139</sup> Там же. С. 119.

<sup>140</sup> Там же. С. 120.

<sup>141</sup> Там же. С. 122.

глубокую традицию в немецкой литературе, позволяют Т. Манну сблизить и соединить в образе главного героя все три важные темы. Так, приемы детемпорализации и разложения становятся, благодаря искусству рассказа, приемами, сводящими воедино тему смерти и утраты смысла, присущего мерам времени. «Вторая альтернатива – судьба героя, даже антигероя, или судьба европейской культуры? – разрешается теми же средствами. Сделав Сеттембрини и Нафту «наставниками» Ганса Касторпа, Манн включил большой спор о Европе в единичную историю воспитания чувств»<sup>142</sup>, – пишет П. Рикер. Таким образом, все главные темы романа сходятся в образе главного героя, который проживает момент ученичества в пространстве Волшебной горы. Но здесь, по мнению П. Рикера, возникает еще один важный вопрос: не дистанцируется ли сам герой от временного и другого какого-либо еще полученного опыта?

И французский исследователь еще раз начинает интерпретацию «Волшебной горы». Он показывает, с помощью каких художественных приемов происходит размывание хронологического времени в романе: это и смешение времен года, и «ртутный столбик без цифр» на термометре, это и три недели пребывания в санатории, растянувшиеся на семь лет, это и экскурс повествователя, посвященный монотонности и скуке, где задается тема повтора и вечности.

П. Рикер показывает, как на протяжении повествования хронологическое время все более размывается, теряет свои очертания. Размышления о хронологическом времени все более заменяются размышлениями о вечности. Так, например, в главе «Вальпургиева ночь» у Ганса Касторпа «возникает полуфантастическое видение, где пульсирует чувство вечности»<sup>143</sup>.

Французский исследователь отмечает, что перед Т. Манном возникает очень трудная задача примирения внутреннего освобождения от времени с космическими аспектами, которые отменить никак нельзя. Т. Манн находит выход, пере-

---

<sup>142</sup> Там же. С. 123.

<sup>143</sup> Там же. С. 130.

ключая интерес своего героя с анатомии, делающей акцент на смертности человека и тленности телесного мира, на астрономию, которая «сообщает отныне монотонному опыту времени космические пропорции»<sup>144</sup>.

В конце романа главный герой демонстрирует, по мнению П. Рикера, свободу от любви (линия Касторп – Клавдия), от своих учителей (линия Касторп – Сеттембрини – Нафта). Символом такой свободы героя и приобретенного временного опыта становится «первозданное безмолвие» Волшебной горы в эпизоде, названном «Снег» («Schnee»). После такого прозрения Т. Манн возвращает своего героя в реальность, в историческое время. Возникает вопрос: получил ли герой новый временной опыт? Ответ находится, по мнению П. Рикера, в жанровом своеобразии романа: «Возвышение (Steigerung), о котором здесь говорится, герою, без сомнения, дано лишь «пережить в духе» (in Fleische). Ему не хватило испытания действием, высшего критерия Bildungsroman. В этом заключена ирония, быть может, даже пародия. Но неудача Bildungsroman – это всего лишь обратная успеха Zeitroman»<sup>145</sup>.

Таким образом, по Рикеру, «Волшебная гора» – это роман о внутреннем опыте времени. Размывание хронологического времени, сюжетные мотивы романа (смерть/время/упадок европейской культуры), сложные отношения между вечностью и временем, передаваемые с помощью бинарной оппозиции явь/сон задают главную тему «Волшебной горы» – тему преодоления страха перед смертью, которая разрешается на уровне иронической отрешенности героя, близкой к атараксии стоиков. П. Рикер пишет: «Как бы то ни было, ироническое безразличие, роднящее Ганса Касторпа с повествователем, позволило герою представить весь диапазон экзистенциальных возможностей, пусть даже ему и не удалось осуществить их синтез»<sup>146</sup>.

Таким образом, П. Рикер в монографии «Время и рассказ» показал тесную взаимосвязь понятий интриги времени,

---

<sup>144</sup> Там же. С. 131.

<sup>145</sup> Там же. С. 135.

<sup>146</sup> Там же. С. 137.

художественных приемов нарратива и вымышленным опытом времени. Проинтерпретировав известные романы о времени европейской литературы первой половины XX века, французский философ на конкретных примерах проиллюстрировал, как благодаря вымышленному опыту времени порождается смысл произведения. Категория времени, незаслуженно обделенная в современном литературоведении, получает новое осмысление в труде П. Рикера.

### **5.3. Психология и нарратология (психосемиотика): «Философия языка и семиотика безумия» В. П. Руднева**

В. П. Руднев – современный философ, доктор филологических наук. Последняя работа В. П. Руднева «Философия языка и семиотика безумия» – междисциплинарное исследование, включающее в себя психоанализ, аналитическую философию, теоретическую поэтику, семиотику, мотивный анализ. Автор работы подходит к психологическим понятиям (депрессия, шизофрения, экстраекция), применяя и философский, и филологический анализы. Для филологов интересными покажутся главы «Франц Кафка «Отъезд». Девять интерпретаций», «Смысл как травма», «Философия шизофрении». В главе, посвященной новелле Ф. Кафки «Отъезд», В. П. Руднев на примере анализа произведения австрийского писателя иллюстрирует дискурсы, разные подходы к тексту, философа (Л. Бинсвангера), психологов (К. Г. Юнга, Ж. Лакана, З. Фрейда), филологов (М. Бахтина, В. Шкловского), лингвиста (Л. Витгенштейна). Это своего рода уникальный эксперимент в области письма, стиля, дискурса.

В главе «Смысл как травма» дано сопоставление базовых понятий психологии и генеративной грамматики (поэтики), которое «наталкивает на достаточно глубокие параллели между техникой анализа сознания, разработанной Фрейдом, и техникой филологического анализа текста в широком смысле»<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия: избранные работы. – М., 2007. – С. 106.

Так, например, В. П. Руднев находит пути реализации в художественном тексте комплекса Эдипа, один из которых заключен в мотиве перечеркивания своего предшественника (ст. М. Ю. Лермонтова «Нет, я не Байрон, я другой»).

Именно генеративная поэтика, основанная на лейтмотивном анализе произведения, дает возможность сопоставления психоанализа и филологии. Тем более что техника лейтмотивов очень похожа на технику «свободных ассоциаций», применяемую в психоанализе со времен З. Фрейда.

Далее В. П. Руднев говорит о том, что в творчестве сублимируется травма рождения, приводя в пример такие тексты, как «Собачье сердце» М. Булгакова, «Отцы и дети» И. Тургенева, «Что делать?» Чернышевского. Да и само творчество, по большому счету, есть «травма рождения», что опять-таки сближает литературу с психоанализом. А если учесть, что «психоанализ – это и есть говорение, речевая деятельность..., которая балансирует на стыке все того же противопоставления изменчивости/неизменчивости, стремления выздороветь, стремления к жизни, с одной стороны, и стремлению к уходу в болезнь, влечению к смерти, с другой»<sup>148</sup>, то это несомненно роднит его с литературным творчеством. Именно поэтому Руднев мыслит литературоведческую деятельность как очищение текста от средств выразительности, своеобразных напластований скрывающих бессознательное писателя. В доказательство этому Руднев приводит слова Ж. Лакана: «Бессознательное субъекта есть дискурс Другого». И далее: «Бессознательное пациента в этом смысле формируется аналитиком. Анализируя бессознательное текста в диалоге с ним, когда текст пациента, его речь выступает как Другой, аналитик-филолог выявляет тем самым свое бессознательное»<sup>149</sup>. Интересно, что тем самым Руднев снимает проблему истинности, правильности толкования текста, выйдя на герменевтическое ее понимание: текст раскрывается с помощью вопроса, исходящего от спрашивающего (филолога-аналитика), так он являет суть того, кто вопрошает о нем.

---

<sup>148</sup> Там же. С. 117.

<sup>149</sup> Там же. С. 118.

Руднев приводит наглядный пример из «Евгения Онегина». Онегин – тайна, загадка для Татьяны Лариной. Она идет в дом Онегина, где, читая книги с его пометками, она находит нужное «слово» – пародия: «Уж не пародия ли он?» Когда слово найдено, происходит перевод травмы Татьяны в нечто ей понятное, проблема разрешается. «Результат анализа художественного текста – не выздоровление текста (в определенном смысле тексту уже ничем не поможешь), а выздоровление самого аналитика»<sup>150</sup>, – пишет в конце главы В. Руднев.

Интересен в этом плане анализ «Хазарского словаря» Милорада Павича из главы «Философия шизофрении». Но вначале требуется дать определение шизофрении, предложенное автором исследования. *Шизоидная психопатия – отрицание* (внешнее отвергается во имя внутреннего)<sup>151</sup>.

Говоря о произведении М. Павича, Руднев исходит из того, что оно, «с одной стороны, является образцом шизотипического дискурса, с другой – шизофренического»<sup>152</sup>. При этом исследователь отмечает важнейшую черту шизотипического дискурса: деление текста на несколько частей, в каждой из которых излагается своя версия события. К произведениям шизотипического дискурса он относит рассказ Аутагавы «В чаще», роман Фолкнера «Шум и ярость» и, конечно, «Хазарский словарь» М. Павича.

Руднев пишет: «Во всех этих случаях текст делится на несколько частей, и в каждой излагается версия событий, противоречащая соседней. На чьей стороне правда, так и остается неизвестным»<sup>153</sup>. Такая раздробленность, мозаичность характерна для шизотипического расколотого сознания, актуализация которого происходит в эпоху постмодернизма, провозгласившего множество истин и бесконечность интерпретаций.

---

<sup>150</sup> Там же. С. 124.

<sup>151</sup> Более подробно см.: Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. – М., 2007. – С. 266.

<sup>152</sup> Там же. С. 424.

<sup>153</sup> Там же. С. 424.

Шизотипическое сознание эпохи постмодернизма возникло не на пустом месте. Его источник, по Рудневу, – «мифологическое сознание, как оно было реконструировано в XX веке, прежде всего К. Леви-Стросом с его учением о мифологическом бриколаже – осколочном перебрасывании и переливании мифологических мотивов»<sup>154</sup>. Так миф об Эдипе трактуется, начиная с Софокла, бесчисленное количество раз, обретая с каждым толкованием новые смыслы.

Такое множество смыслов объясняется тем, что «миф может в себя инкорпорировать заговоры и заклинания, обряды перехода и героический эпос»<sup>155</sup>.

Сам сюжет «Хазарского словаря» строится, по Рудневу, на мифе: выборе хазарским каганом новой религии. Он пишет: «В ХС три части – православная, исламская и иудейская. В каждой из них утверждается и подробно обосновывается тот факт, что каган принял соответственно православие, ислам и иудаизм. Таков постмодернистский шизотипический схизис»<sup>156</sup>.

Шизотипический дискурс прочитывается не только на сюжетном уровне, но и шизофренический колорит пронизывает представления о времени и смерти, сновидении и языке. Что и показывает в дальнейшем анализе текста романа Руднев.

Интересна сама логика анализа исследователя: от подобранных примеров из текста произведения к выводам.

Первые цитаты, приводимые Рудневым в качестве примера шизотипического дискурса, показывают неразличение реального (материального) и семиотического (духовного) миров, что опять-таки характерно и для мифологического сознания. Вот одна из приводимых исследователем цитат из «Хазарского словаря»: «Тут Бранковича прошиб пот, и две струи его завязались у него на шее узлом»<sup>157</sup>. Такое положение вещей в принципе невозможно с точки зрения нормальной логики.

---

<sup>154</sup> Там же. С. 425.

<sup>155</sup> Там же. С. 425.

<sup>156</sup> Там же. С. 426.

<sup>157</sup> Там же. С. 427.

Далее приводятся цитаты, иллюстрирующие логичные, но все же маловероятные и странные поступки: «Хазарские женщины в случае гибели на войне своих мужей получали по одной подушке для того, чтобы хранить в ней слезы, проливаемые по погибшему ратнику»<sup>158</sup>.

В. П. Руднев обращается и к анализу категории времени, которая тесно связана с темой сна и сновидений. В первую очередь, он отсылает к философии времени Дж. У. Данна, «Эксперименты со временем» которого были написаны в 1920. Затем концепция времени Данна, по мнению В. Руднева, повлияла на творчество Х.-Л. Борхеса, а через него на М. Павича.

Проанализировав роман, В. Руднев приходит к выводам, что «сновидение наделено сюжетобразующей функцией в ХС»<sup>159</sup>. Абрам Бранкович все время видит во сне юношу Козна (который видит во сне Бранковича) и их будущую встречу, при которой ловец снов Масуди должен будет войти в сон умирающего Бранковича и наблюдать за его тремя смертями. Сны разных людей в ХС связаны между собой, то есть сновидение и реальность связаны в один сложный мир с различными субреальностями внутри него»<sup>160</sup>.

Уметь прочесть сны и сновидения – значит разгадать тайный смысл книги-знания. Отсюда и преувеличенная роль языка. Сам язык в «Хазарском словаре» «представляется очень странным шизофреническим образованием, в нем особое расположение глаголов и имен, гласных и согласных»<sup>161</sup>.

Так, В. П. Руднев приводит в пример цитату из романа: «Глаголы в речи приобретали более важную роль, чем существительные, которые при малейшей возможности вообще отбрасывались»<sup>162</sup>.

---

<sup>158</sup> Там же. С. 427.

<sup>159</sup> ХС – «Хазарский словарь», сокращение, принятое В. П. Рудневым.

<sup>160</sup> Там же. С. 429.

<sup>161</sup> Там же С. 430.

<sup>162</sup> Там же. С. 430.



«Таким образом, – делает выводы исследователь, – мир ХС это как бы шизофрения наоборот, потому что весь мир полон тайных знаков, нераскрытых смыслов и бродячих сновидений. Нормы в этом мире, от которой можно было бы оттолкнуться, вообще не существует»<sup>163</sup>.

### **Вопросы по теме «Современное литературоведение: на пересечении методов»**

1. Как Р. Барт мыслит Текст?
2. Как Р. Бартом и В. Рудневым решается вопрос об авторской интенции?
3. Какие «коды» использует Р. Барт при анализе новеллы «Сарразин»? Приведите пример использования одного из «кодов».
4. В чем заключается уникальность подхода Р. Барта к тексту новеллы «Сарразин»?
5. Что позволило П. Рикеру соотнести столь разные категории, как время и вымысел?
6. Что П. Рикер подразумевает под термином «вымышленный опыт времени»?
7. Как П. Рикер определяет понятия «точка зрения» и «голос повествователя»?
8. Какие нарративные приемы выделяет П. Рикер при анализе романа В. Вулф «Миссис Дэллоуэй»? Приведите один из примеров.
9. Что, по П. Рикеру, составляет «вымышленный опыт времени» в романе В. Вулф «Миссис Дэллоуэй»?
10. Как П. Рикер мыслит монументальное время в романе и как монументальное время пересекается со временем персонажа?
11. Помогает ли анализ категории времени в романе прочитать смысл произведения?
12. Что позволяет В. Рудневу сопоставить технику филологического анализа текста с техникой психоанализа?

---

<sup>163</sup> Там же. С. 431.

13. Как В. Руднев мыслит литературоведческую деятельность?
14. Что позволяет В. Рудневу мыслить «Хазарский словарь» М. Павича как произведение шизотипического и шизофренического дискурсов?
15. Какие мотивы выделяет В. Руднев и как он объясняет наличие этих мотивов в тексте «Хазарского словаря»?

## **ПОДВОДЯ ИТОГИ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОДНОГО ТЕКСТА**

Современное литературоведение представляет, как было показано выше, довольно-таки сложное пространство пересечения различных подходов к художественному тексту. Ранее были показаны многочисленные методологические новации в изучении литературы, которые рассматривались в контексте «познавательных поворотов» второй половины XX века. Каждое направление – это уникальная теория и практика текста, показывающая как преемственность традиции, так и поиск новых путей исследования литературного произведения. Уникальность каждого метода доказывается и различием смысловых коннотаций, которые возникают в результате анализа/интерпретации отдельного произведения. Хотелось бы показать это на практике, применив различные подходы к одному и тому же тексту:

У попа была собака, он ее любил. Она съела кусок мяса, он ее убил. В землю закопал, надпись написал: «У попа была...».

Мы не случайно выбрали слово Текст, а не литературное произведение, так как данный отрывок не имеет автора и вряд ли может претендовать на литературность, но в то же время это некоторый набор знаков, наделенный смыслом, а потому он может быть подвергнут анализу. Важно и то, что мы не ставим задачи искать авторскую интенцию в тексте, который к тому же не имеет реального авторства, тем более что современное литературоведение весьма скептически относится к фигуре автора, объявляя скорее о его смерти, чем о его жизни.

Итак, **структуралистский** (семиотический) анализ текста. Структуралистский анализ ведется на разных уровнях текста. Первый уровень касается регистров языка (фонетического, лексического, морфологического, синтаксического). На фонетическом уровне этот текст не представляет интереса для исследователя, так как в нем не используется звукопись. Лексический уровень – две основных лексемы текста (два объекта высказывания) – это поп и собака. Если рассматривать семантическую наполненность этих существительных, слово «поп» трактуется однозначно, но слово собака имеет древнее архетипическое значение, при этом амбивалентное по своей сути. С одной стороны, собака определяется как хтоническое животное (ср. пес Цербер, охраняющий царство Аида, египетский бог подземного царства Анупис с головой шакала/собаки и т.д.). В русской культуре собака так же связана с царством земли, о чем речь пойдет ниже. С другой стороны, собака в более поздней христианской традиции воспринимается как поводырь овец, читай паствы, то есть замещает фигуру священнослужителя. Такое амбивалентное значение слова «собака» в конечном итоге не удваивает смысл, а приводит к одинаковому результату. В первом случае, убивается хтоническое существо, что равно принесению жертвы богам подземного царства, в другом – убивая собаку, поп замещает ее убийством собственную смерть, тем самым переживая ее как свою. Думается, и в том и другом случае речь идет о ритуальном убийстве, которое осмысляется как синкретизм Бога, человека и жертвенного животного.

Если проанализировать смысловую наполненность представленных глаголов: была, любил, съела, убил, закопал, написал, – то хочется отметить использование их в прошедшем времени, что отсылает нас к эпическому повествованию. Глаголы «съела», «убил», «закопал» являются составляющими семантемы смерть/еда/жизнь. Как пишет О. М. Фрейденберг: «Метафоры «убиения» и «съедания» различны по виду, но внутренне однозначны и дублируют друг друга»<sup>164</sup>. Интересно, что и использование глагола «закопал», отсылающего

---

<sup>164</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М., 2007. – С. 59.

к могиле, усиливает этот смысл. «Могила – это земля-преисподняя, утроба, рождает новое светило. Грек поэтому выкапывал близ могил ямы и там готовил пищу для мертвых»<sup>165</sup>, – пишет О. М. Фрейденберг. «Кулиной» (ср. кулинария) называлось место, в котором римляне сжигали трапезу при погребении.

Таким образом, анализ глаголов подтверждает и углубляет смысловые коннотации, выявленные ранее. Что касается глагола «надписал», то к его анализу мы вернемся чуть далее.

Если проанализировать морфологический уровень, то стоит отметить наличие существительных и глаголов и отсутствие прилагательных и наречий, что говорит о констатации событий, в которой отсутствует какая-либо оценочность, то есть дидактический и аксиологический планы высказывания оказываются за пределами текста.

Говоря о синтаксисе, можно отметить наличие синтаксического параллелизма (одинаковых по конструкции предложений: он ее любил/он ее убил), что отражает и подтверждает кольцевую структуру текста, отсылая нас к бесконечному его повторению, а значит, и повторению ритуального действия: рождения и смерти.

Если брать **культурологический** аспект, то фигура папа рассматривается в свете христианской культуры, собака же представляет языческое начало, что подтверждается частым употреблением семантемы «собака» – «пес» в бранной речи. Об этом очень хорошо написал Б. Успенский в работе, посвященной русской экспрессивной фразеологии: «Для нас существенно во всяком случае представление о НЕЧИСТОТЕ ПСА, которое имеет очень древние корни и выходит далеко за пределы славянской мифологии»<sup>166</sup>. Более того, Успенский отмечает ассоциацию пса с язычниками и иноверцами. Ср. наличие в русском языке выражения «собака татарин». Инте-

---

<sup>165</sup> Там же. С. 59.

<sup>166</sup> Успенский Б. А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии//Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 2. Язык и культура. – М., 1994. – С. 92.

ресно, что первые европейские путешественники, сталкиваясь с новыми мирами и народами, воспринимали последних наполовину людьми, наполовину зверями. Чаще всего в таких фантастических образах присутствовал образ собаки. Из воспоминаний Марко Поло: «Следует упомянуть в нашей книге об этих людях: знайте по истинной правде, у всех здешних жителей и головы, и зубы, и глаза собачьи; у все у них головы как у большой медянской собаки» (Марко Поло «Описание мира»). Или из «Истории монголов» Джованни дель Плано Карпини: «Подвинувшись оттуда далее, они пришли к некой земле над Океаном (Северным Ледовитым), где нашли неких чудовищ, которые, как нам говорили за верное, имели во всем человеческий облик, но концы ног у них были, как у ног быков, и голова у них была человеческая, а лицо – как у собаки; два слова говорили они на человеческий лад, а при третьем лаяли, как собака, и таким образом в промежутке разговора они вставляли лай, но все же возвращались к своей мысли, и таким образом можно было понять, что они говорили»<sup>167</sup>.

Так текст прочитывается как борьба христианства с язычеством, в которой, разумеется, одерживает верх православная религия.

**Гендерный анализ.** Гендерный анализ предполагает наделение гендерными ролями персонажей/героев произведения. В данном случае поп представляет мужское начало, собака – женское. Ср. Успенский отмечает соотношенность слова «пес» с названием женских гениталий в русском и литовском языках.<sup>168</sup> Эта оппозиция поддерживается и родовой парадигмой: поп – слово мужского рода, собака – женского. По теории психоанализа З. Фрейда, женщина всегда стремится к восполнению недостающего фаллоса. Отсюда поедание куска мяса из данного текста можно прочесть как такое восполнение. Нарушая, по сути, запрет, посягая на фаллос, а зна-

---

<sup>167</sup> Дреж Ж.-П. Марко Поло и шелковый путь. – М., 2004. – С. 147.

<sup>168</sup> Более подробно см.: Успенский Б. А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии//Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 2. Язык и культура. – М., 1994. – С. 98, 99.

чит, и на власть мужчины, собака наказывается / убивается. О торжестве мужского начала в современной реальности, и, видимо, о вечном его торжестве, говорит и последнее предложение Текста: *«надпись написал: «У попа была собака...»*. Логос ассоциируется с мужским началом: на лицо победа фалло-логоцентризма, присущего западноевропейскому мышлению.

Но интересно, что и собака возвращается к своим истокам, к женскому началу, в мать сыру землю: *«в землю закопал»*. Если принять во внимание, что русская природа, природа «на», природа поверхности, которая обусловлена бескрайними равнинами России, то возвращение в землю можно истолковать как **о-предел-ение** своей женской сути, возвращение к себе<sup>169</sup>.

В данном случае следует учесть, что перед нами фольклорный текст, который как нельзя полно отражает народное представление об основных онтологических понятиях, в том числе и о подчиненном положении женщины мужчине в культуре, в обществе, в быту, а также и о разном предназначении мужчины и женщины в этом мире. Женщина изначально, генетически, по своей природе рождает, а значит, и связана со смертью. Мужчина не обладает таким знанием, но ему дано другое знание, знание Логоса. Что собственно и прочитывается в этом тексте.

**Герменевтический анализ.** Герменевтический анализ предполагает вопрошание исследователя самого Текста. Что называет Текст, в первую очередь: *была собака*. Текст говорит о бытии собаки, ее история рассказывается. Далее это положение подкрепляется: *«Она съела кусок мяса»*. Съела – есть – значит, быть, собака длит свое бытие через еду. Дальше активное бытие собаки заканчивается смертью. Но опять смерть длит бытие собаки через надпись на могиле: *«В землю*

---

<sup>169</sup> Н. А. Бердяев писал: «Пейзаж русской души соответствует пейзажу русской земли, та же безграничность, бесформенность, широта». См.: Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма // Собр. соч. – М., 1994. – С. 79.

закопал, надпись написал: «У попа *была* собака». Это Текст о вечно длящемся бытии, которое длит само себя через Слово (Логос).

Интересно, что собака связана с творческим началом. Мэнли П. Холл в «Энциклопедическом изложении масонской, герменевтической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии» пишет: «Собака также является символом Меркурия»<sup>170</sup>. Читай в греческой мифологии Гермеса, бога приносящего истинное знание людям от богов о мире. Отсюда и название науки толкования текста «герменевтика» от имени бога Гермеса.

Опять-таки в русской поэтической традиции есть произведения, «в которых тема отпадения от социальной среды сопричастна мотивам искусства и превращения человека в собаку»<sup>171</sup>. Одно из таких произведений – стихотворение Вл. Маяковского «Вот так я сделался собакой». Об этом пишет И. П. Смирнов в статье «Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой»». В этой статье Смирнов приводит в пример и другие тексты, в которых поэт трансформируется в собаку: стихотворение Ф. Сологуба «Самоуверенный и надменный...», «Новелла о беседе, имевшей место между Сципионом и Бергансой, собаками госпиталя Воскресения Христова...» Сервантеса, «Известия о новейших судьбах собаки Берганса» Гофмана, «Славные собаки» Бодлера. Так что можно считать этот сюжет вненациональным. Таким образом, взаимосвязь собаки и творчества очевидна, а сам текст можно трактовать, как текст о бытии собаки и длящем это бытие тексте о собаке и т.д.

---

<sup>170</sup> Мэнли П. Холл Энциклопедическое изложение масонской, герменевтической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – Новосибирск, 1992. – С. 329, 330.

<sup>171</sup> Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф – фольклор – литература. – Л., 1978. – С. 201.

Таким образом, данный текст можно проинтерпретировать, применяя различные подходы к литературному тексту, начиная со структуралистского и заканчивая герменевтическим. При этом исследователь в результате интерпретации/анализа приходит к различным результатам, открывает новые смыслы в произведении. Из этого можно прийти к ряду выводов:

1. Произведение не имеет одного окончательного, истинного смысла.
2. Любой литературный текст подвержен множественной и даже бесконечной трактовке.
3. Нет авторской интенции в произведении.
4. Смысл порождается благодаря исследователю/интерпретатору, который через текст познает только себя самого.

## ГЛОССАРИЙ

Амбивалентность [лат. *ambi* кругом + лат. *valentia* ] двойственность переживания, выражающуюся в том, что один объект вызывает у человека одновременно два противоположных чувства, напр. удовольствие и неудовольствие, симпатию и антипатию<sup>172</sup>.

Билатеральный [*би...*+ лат. *Lateralis* боковой] – двусторонний, двубоковой, относящийся к обеим сторонам<sup>173</sup>.

Бинарная оппозиция – универсальное средство познания мира, которое особенно активно использовалось и, главное, было осознано как таковое в XX в, согласно которому все отношения между знаками сводимы к бинарным структурам, то есть к модели, в основе которой лежит наличие или отсутствие признака<sup>174</sup>.

---

<sup>172</sup> Современный словарь иностранных слов. – М., 1993. – С. 38.

<sup>173</sup> Там же. С. 95.

<sup>174</sup> Руднев В. Словарь культуры XX века. – М., 1997. – С. 38.



Деконструкция – особая стратегия по отношению к тексту, включающая в себя одновременно и его "деструкцию", и его реконструкцию<sup>175</sup>.

Диахрония (*diachronie*). Диахрония стала рассматриваться как дискретный ряд последовательных синхроний, утратив тем самым свой временной, эволюционный характер<sup>176</sup>.

Диегезис. По Платону – область того, что называется «лексис» (способ речи) в противоположность «логосу» (то, что говорится), теоретически разделяется на собственно подражание чужой речи (мимесис) и простой рассказ (пересказ, изложение сути дела) – диегезис<sup>177</sup>.

Дискурс (*discours*) – речь, тип речи, текст, тип текста. Одним из первых ввел в обиход специфическое понятие дискурса бельгийский лингвист Э. Бюиссанс, включивший в сосюрвовское противопоставление языка и речи (*langue – parole*) новый член: *langue – discours – parole*, где *langue* – система, некая отвлеченная умственная конструкция, *discours* – комбинации, посредством реализации которых говорящий использует код языка (то есть сема), и *parole* – механизм, позволяющий осуществлять эти комбинации<sup>178</sup>.

Знак состоит из означающего и означаемого. Означающие образуют план выражения языка, а означаемые – его план содержания<sup>179</sup>.

Значение (*signification*) – отношение между означающим и означаемым, где наиболее последовательно представлена эта операционная трактовка значения, игнорирующая корректирующую роль практики в определении этого поня-

---

<sup>175</sup> Там же. С. 75.

<sup>176</sup> Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. – С. 459-460.

<sup>177</sup> Там же. С. 458-459.

<sup>178</sup> Там же. С. 453.

<sup>179</sup> Барт Р. Избранные работы. – М., 1

тия как содержательного отражения в представлении говорящих явлений и предметов действительности<sup>180</sup>.

Игра – одно из ключевых понятий современной культурологии. По Хейзинга, игра выявляет глубинное, дорефлективное состояние человеческого бытия. Сартр говорит об игре как о форме существования человеческой свободы. Игра как страсть (Ортега-и-Гассет). Игра структуры – фундаментальная метафора постмодернистской философии, фиксирующая парадигмальную установку постмодернизма на видение предмета, в качестве находящегося в процессе самоорганизации. Игра обеспечивает нестабильность структуры<sup>181</sup>.

Интелигибельный [*<* от лат. *Intelligibilis* постигаемый, мыслимый] – 1) постигаемый только разумом и недоступный чувственному познанию; 2) вымышленный, нереальный, сверхъестественный<sup>182</sup>.

Интерпретация – это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, скрывающегося за очевидным смыслом, в выявлении уровней значения, заключенных в буквальном значении<sup>183</sup>.

Интертекст – основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам<sup>184</sup>.

Коннотация – любая дополнительная по отношению к денотативной информация<sup>185</sup>.

---

<sup>180</sup> Структурализм «за» и «против». – М., 1975. – С. 456.

<sup>181</sup> Гадамер Г. Истина и метод. – М., 1988. – С. 294.

<sup>182</sup> Современный словарь иностранных слов. – М., 1993. – С. 240.

<sup>183</sup> Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М., 2002. – С. 44.

<sup>184</sup> Руднев В. Словарь культуры XX века. – М., 1997. – С. 113.

<sup>185</sup> Косиков Г. К. Идеология. Коннотация // Барт Р. S/Z. – М., 2009. – С. 11.

Означающее (*signifie*) – смысловое содержание в знаке, переданное означающим как посредником. Например, смысл термина «глаз»: орган зрения. По определению Бенвениста, «означающее – это звуковой перевод идеи, означающее – это мыслительный эквивалент означающего»<sup>186</sup>.

Означающее (*signifiant*) – то, что в знаке доступно восприятию (зрению или слуху), например звуковая комбинация из четырех фонем: г-л-а-с (глаз)<sup>187</sup>.

Парадигма (*paradigm* дословно «образец»), отношение оппозиции между двумя элементами или рядом элементов, один из которых отсутствует или, наоборот, наличествует при отсутствии других. Таким образом, речь идет об отношении *in absentia* (в отсутствии) противопоставляемого члена ассоциативного ряда. Для структурного анализа отношения в плане парадигмы имеют решающее значение для функционирования смысла.

Парадигма противопоставляется синтагме: отношению *in praesentia*. Анализ парадигмы заключается в классификации, в то время как синтагмы – в членении. Парадигматические отношения иначе называются систематическими, а совокупность систематических отношений – системой<sup>188</sup>.

19. Постструктурализм – общее название для ряда подходов в философии и социогуманитарном познании в 1970-1980-х гг., связанных с критикой и преодолением структурализма. Цель П. – осмысление всего «неструктурного» в структуре, выявление парадоксов, возникающих при попытке объективного познания человека и общества с помощью языковых структур, преодоление лингвистического редуccionизма, построение новых практик чтения<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. – С. 456.

<sup>187</sup> Там же. С. 455.

<sup>188</sup> Там же. С. 457.

<sup>189</sup> Руднев В. Словарь культуры XX века. – М., 1997. – С. 225.

Семиотика – наука о знаковых системах, одна из специфических междисциплинарных наук XX. В основе С. лежит понятие **знака** (см.) – минимальной единицы знаковой системы, или языка, несущей информацию<sup>190</sup>.

Символ – всякая структура значения, где один смысл – прямой, буквальный – означает одновременно и другой смысл – косвенный, вторичный, иносказательный, - который может быть понять лишь через первый<sup>191</sup>. Символ есть сопоставление и согласование зримых образов, предпринимаемые с целью доказательства наличия вещей незримых.

Синтагма (syntagme). *Синтагма* – (дословно «нечто соединенное»), в речевой цепи или линейной протяженности дискурса отношения комбинации между двумя или несколькими элементами, то есть отношения *in praesentia* при наличии членов синтагматического ряда<sup>192</sup>.

Синхрония (synchronie). Выделение Соссюром синхронического аспекта в изучении языка оказало сильное влияние на развитие лингвистики в XX веке, а затем и на дисциплины, ориентировавшиеся на лингвистику: семиотику и литературоведение. Именно отказ от диахронии привел к изучению языка вне исторического измерения, что в свою очередь способствовало выявлению представления о языке как о *структуре*, рассматриваемой как синхронический срез диахронии<sup>193</sup>.

Структура – модель, элементы которой рассматриваются как функции<sup>194</sup>.

---

<sup>190</sup> Руднев В. Словарь культуры XX века. – М., 1997. – С. 265.

<sup>191</sup> Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М., 2002. – С. 44, 97.

<sup>192</sup> Структурализм: "за" и "против". – М., 1975. – С. 459.

<sup>193</sup> Там же. С. 459.

<sup>194</sup> Там же. С. 460.

Структурализм – направление в литературоведении начала 1960-х – конца 1970-х гг., взявшее основные методологические установки, с одной стороны, у классической структурной лингвистики де Соссюра и, с другой стороны, у русской формальной школы 1920-х гг.<sup>195</sup>.

Текст – связанная совокупность высказываний<sup>196</sup>.

Экзегетика [< от гр. Ekhēgēsis толкование] – толкование неясных мест в древних, особенно религиозных текстах<sup>197</sup>.

### **Приложение 1. Якобсон Р. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии»<sup>198</sup> (отрывок)**

Стихи «Я вас любил...» неоднократно цитировались литературоведами как выпуклый пример безобразной поэзии. Действительно, в их лексике нет ни одного живого тропа, и мертвая, вошедшая в словарный обиход метафора – «любовь угасла», разумеется, не в счет. Зато восьмистишие насыщено грамматическими фигурами, но именно этой существенной черте его фактуры не было уделено надлежащего внимания.

Я вас любил; любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем.  
Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим;  
Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как дай вам бог любимой быть другим.

---

<sup>195</sup> Руднев В. Словарь культуры XX века. – М., 1997. – С. 292.

<sup>196</sup> Степанов Ю. Вводная статья. В мире семиотики // Семиотика: Антология. – М.; Екатеринбург, 2001. – С. 33.

<sup>197</sup> Современный словарь иностранных слов. – М., 1993. – С. 700.

<sup>198</sup> Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика: – Антология. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 525-548.

Стихотворение поражает уже самым отбором грамматических форм.

Оно содержит 47 слов, в том числе всего 29 флективных, а из них 14, то есть почти половина, приходится на местоимения, 10 на глаголы и только пять остальных на существительные отвлеченного, умозрительного характера. Во всем произведении нет ни одного прилагательного, тогда как число наречий достигает десяти. Местоимения явственно противопоставлены остальным изменяемым частям речи, как насквозь грамматические, чисто реляционные слова, лишенные собственно лексического, материального значения. Все три действующих лица обозначены в стихотворении единственно местоимениями: *я in recto*, а *Вы* и *другой in obliquo*. Стихотворение состоит из двух четверостиший перекрестной рифмовки. Местоимение первого лица, всегда занимая первый слог стиха, встречается в общем четыре раза – по одному случаю на каждое двустишие: в начальной и четвертой строке первого станса, в начальной и третьей второго. *Я* выступает здесь только в именительном падеже, только в роли подлежащего, и притом только в сочетании с винительной формой *вас*. Местоимение *вы*, появляющееся единственно в винительном и дательном (т.е. в так называемых направленных падежах), фигурирует во всем тексте шесть раз, по одному случаю в каждом стихе, кроме второй строки обоих стансов, причем каждый раз в сочетании с каким-либо другим местоимением. Форма *вас*, прямое дополнение, всегда находится в зависимости (прямой или опосредствованной) от местоименного подлежащего. Таковым в четырех примерах служит *я*, а в одном анафорическое *она*, то есть *любовь* со стороны первого лица, между тем как дательный *вам*, приходящий в конечном, синтаксически подчиненном стихе на смену прямому объекту *вас*, оказывается связан с новой местоименной формой – *другим*, и этот периферический падеж, «творительный производителя действия» при равно периферической дательной форме<sup>199</sup>, во-

---

<sup>199</sup>Ср. Шахматов А. А. Синтаксис русского языка. – Л., 1941. – С. 341.

дит в концовку заключительной строки третьего участника лирической драмы, противопоставленного номинативному *я*, с которого начинается вступительный стих.

Шесть раз обращается к героине автор восьми-строчного послания, и трижды повторяется узловая формула *я вас любил*, открывая сперва начальный станс, а затем первое и второе двустихия заключительного станса и внося в двухстрофный монолог традиционное троичное членение: 4+2+2. Трехчленное построение развертывается все три раза по-разному. Первый станс развивает тему п р е д и к а т а : этимологическая фигура подставляет взамен глагола *любил* отвлеченное имя *любовь*, давая ему видимость независимого, самостоятельного бытия. Вопреки установке на прошедшее время в развитии лирической темы послания ничто не показано завершенным. Здесь Пушкин, непревзойденный мастер драматических коллизий между глагольными видами, избегает изъяснительных форм совершенного вида, и единственное исключение – *Любовь еще, быть может, 2В душе моей угасла не совсем*, – собственно, подтверждает правило, потому что окружающие служебные слова – *еще, быть может... не совсем* – сводят на нет фиктивную тему конца. Ничто не завершено, но взятию под сомнение совершенного вида с другой стороны отвечает, вслед за противительным но, отрицание настоящего времени и самого по себе 4(*я не хочу*), и в составе описательного императива 3(*Но пусть она вас больше не тревожит*). Вообще в стихотворении нет положительных оборотов с финитными формами настоящего времени.

Начало второго станса, повторив узловую формулу, развивает тему субъекта. И приглагольные наречия, и инструментальные формы при побочном страдательном сказуемом, отнесенном к тому же подлежащему *Я*, распространяют и на прошлое те, явно или внутренне (латентно) отрицательные термины, которые и в первом стансе окрашивали настоящее в тона бездейственного самоотречения.

Наконец, вслед за третьим повторением начальной формулы, заключительный стих посвящено ее объекту: 7*Я вас любил...*, 8*Как дай вам бог любимой быть другим* (с ме-

стоименным полиптоном: *вас – вам*). Здесь впервые звучит подлинный контраст между двумя моментами драматического развития: оба рифмующихся друг с другом стиха схожи и синтаксически – каждый заключает сочетание страдательного залога с творительным – *бревностью томим – любимой быть другим*, но авторское признание *другого* противоречит прежней томительной ревности, а отсутствие члена в русской речи позволяет не ответить на вопрос, к разным ли «другим» или к одному и тому же относится ревность в прошлом и нынешнее благословение. Две повелительные конструкции в стансах – *3 Но пусть она вас больше не тревожит* и *8 Как дай вам бог любимой быть другим* – как бы дополняют друг друга. Впрочем, послание заведомо оставляет открытым путь для двух разнородных интерпретаций последнего стиха. Он может быть понят как заклинательная развязка послания, но с другой стороны, окаменевшее речение «дай вам бог», несмотря на императив, причудливо сдвинутое в придаточное предложение<sup>200</sup> может интерпретироваться как своего рода «нереальное наклонение», означающее, что без сверхъестественного вмешательства другую такую любовь героине встретить едва ли еще придется. В последнем случае заключительное предложение стансов может быть сочтено примером «подразумеваемого отрицания», согласно толкованию и термину Есперсена<sup>201</sup>, и входит в круг разнообразных примеров отрицания в этом стихотворении. Помимо нескольких отрицательных конструкций, прошедшее время глагола *любить* составляет весь репертуар финитных форм в данном произведении.

В числе склоняемых слов здесь – повторим – господствуют местоимения, тогда как существительных мало, и все они принадлежат умозрительной сфере, характеризуя – за вычетом заклинательного воззвания к богу – психический мир первого лица. Наиболее частым и закономерно рас-

---

<sup>200</sup> Слонимский А. Мастерство Пушкина. – М., 1959. – С. 119.

<sup>201</sup> Jespersen O. The Philosophy of Grammar. London – New York, 1924 (русский перевод: Есперсен О. Философия грамматики. М., 1958). Гл. XXIV.



положенным в тексте словом является *вы*: только оно выступает в вин и дат. падежах, и притом только в этих падежах. Тесно сопряжено с ним второе по частоте *Я*, употребляемое единственно в роли подлежащего и единственно в начале стиха. Часть сказуемых, сочетающихся с этим подлежащим, наделена наречиями, а побочные, неличные глагольные формы сопровождаются дополнениями в творительном падеже, 4 *печалить вас ничем*; 6*То робостью, то ревностью томим*; 8*любимой быть другом*. Прилагательных и вообще приименных форм в стансах нет. Почти вовсе отсутствуют предложные конструкции. Значимость всех этих перераспределений в составе, численности, взаимной связи и расположении различных грамматических категорий русского языка настолько отчетлива, что едва ли нуждается в подробных I семантических комментариях.

## **Приложение 2. А. Жолковский «Полтора рассказа Бабеля: «Гюи де Мопассан» и «Справка/Гонорар»»<sup>202</sup> (отрывок)**

### 1. «Милый друг»

Babel/«Bel ami». В гл. 3 речь уже заходила о «Милом друге» как подтексте бабелевского «Мопассана». При ближайшем рассмотрении переключки с этим романом – кстати, подробно обсуждаемым в толстовском «Предисловии» (см. гл.2), – оказываются еще богаче и интереснее, чем можно было ожидать.

Знакомство Бабеля с самой знаменитой книгой любимого писателя не вызывает сомнений. А многие эффектные детали явно не прошли мимо его профессионального внимания; при ретроспективном, с оглядкой на Бабеля, чтении «Милого друга» они бросаются в глаза. Ограничимся несколькими примерами.

В первой же главе г-н Дюруа, голодный провинциал, только что демобилизовавшийся из алжирской армии, с зави-

---

<sup>202</sup> Жолковский А. К. Полтора рассказа Бабеля: «Гюи де Мопассан» и «Спрака/Гонорар». Структура, смысл, фон. – М., 2006. – С. 102-111.

стью смотрит на богатых парижан, в круг которых ему предстоит войти по ходу сюжета.

«Он смотрел на всех этих людей, которые могли пить сколько угодно [...] И в нем поднималась злоба на этих расположившихся со всеми удобствами господ [...] Попадись бывшему унтер-офицеру кто-нибудь из них ночью в темном переулке [...] он без зазрения совести свернул бы ему шею, как он во время маневров проделывал это с деревенскими курами» (Мопассан 1981: 205).

Напрашивается параллель с ситуацией в «Моем первом гусе», где убийство домашней птицы<sup>203</sup> автобиографическим героем символизирует насилие над человеком (хозяйкой, да и самим собой) и способствует ритуальному приобщению героя к истеблишменту (обедающим солдатам).

В середине романа, поджидая г-жу Вальтер около церкви, где она назначила ему свидание, Дюруа иронизирует над своеобразием ее веры.

«Обращаться с религией, как с зонтиком, вошло у нее в привычку. В хорошую погоду зонт заменяет тросточку, в жару защищает от солнца, в ненастье укрывает от дождя, а когда сидишь дома, он пылится в передней» (с. 394).

Как мы помним, в «Мопассане» рассказчик нападает на Толстого, который «струсил [...] и]спугавшись холода, старости [...] сшил себе фуфайку из веры».

---

<sup>203</sup> Кстати, в рассказе есть и курица: «Я читал и ликовал, и подстегивал, ликуя, таинственную кривую ленинской прямой. – Правда всякую ноздрю щечочет, – сказал Суровков, когда я кончил, – да как ее из кучи вытащить, а он бьет сразу, как курица по зерну. – Это сказал о Ленине Суровков, взводный штабного эскадрона» (Бабель, 2:34). Обращает на себя внимание двойственность ассоциативных связей, тянущихся от курицы, с одной стороны, к «насильствующей» ипостаси героя (подобно ему, конармейцам и Ленину, курица «бьет сразу»), а с другой – к его «жертвенной ипостаси (подобно гусю и символическому герою и старухе-хозяйке, она – домашняя птица). В результате изображения Ленина, метафорически представленной этой курицей, и его «правды» само оказывается «таинственно кривым».

В портрете Мадлены Форестье, «соавторши» Дюруа, и ее обращении с ним, начиная с первой встречи, выделяются неполностью прикрытая грудь и охотно протягиваемые голые руки (гл.2, 3, 6).

«На ней было I...] платье, четко обрисовывавшее ее [...] высокую грудь. Голые руки и шея выступали из пены белых кружев» (с.219). «[Г[-жа Форестье обернулась и протянула ему руку, которую он мог рассмотреть чуть не до плеча, — так широк был рукав ее белого, отделанного кружевами пеньюара [...] Дюруа [...] как будто уже видел перед собой ее молодое, чистое, сытое и теплое тело, бережно прикрываемое мягкой тканью» (с. 234). «Тон его показался ей искренним, и она дала ему руки» (с. 287).

Но аналогичным образом представлена и «соавторша» бабелевского рассказчика Раиса Бендерская:

«[А]тласные эти руки текли к земле [...] кружевце между отдавленными грудями отклонялось и трепетало [...] Раиса вышла ко мне в бальном платье с голой спиной [...] И она протянула мне руки, унизанные цепями платины [...] — Я хочу работать, — пролепетала Раиса, протягивая голые руки [...] Грудь ее свободно лежала в шелковом мешке платья; соски выпрямились, шелк накрыл их [...] Она прижалась к стене, распластав обнаженные руки».

Приведенные примеры могут показаться случайными совпадениями, но за ними стоят более глубокие параллели. Сюжет «Милого друга» – история быстрого восхождения г-на Дюруа, бедного плебея-провинциала, по социальной и финансовой лестнице благодаря его достоинствам как мужчины, литератора, дельца и политикана. Своими успехами он обязан главным образом женщинам; что касается мужчин – «отцовских фигур», – то сначала он ищет у них покровительства, затем вступает с ними в соперничество и, наконец, побеждает их. Социальное продвижение исследуется на материале литературной карьеры, т. е. власти слова (*écriture*), словесная проституция прямо соотносится с сексуальной, а классовое аутсайдерство принимает в частности и форму «еврейского вопроса». Постоянным контрапунктом к жизненному успеху героя проходят темы религии и физической смерти.

Остановимся на нескольких аспектах романа, релевантных для сопоставлений с Бабелем.

Слово, секс и власть. Металитературный аспект сюжета задается в самом начале (и сразу же в комбинации с сексуальным), когда повествователь заключает описание внешности героя следующим образом: «все в нем напоминало соблазнителя из бульварного романа» (с. 204). Мопассан не столько берет своего героя из жизни, сколько помещает в жизнь готовый литературный штамп. Двумя главами дальше, отчаявшись написать свой первый опус для газеты, Дюруа предается своим ежевечерним мечтам:

«Ему представлялось необыкновенно удачное любовное похождение, благодаря которому разом сбудутся все его чаяния. Он встретится на улице с дочерью банкира или вельможи, покорит ее с первого взгляда и женится на ней» (с. 231).

Но примерно так, только в более циничном повороте, все и произойдет в «Миллом друге»; а элемент «на улице» к этому времени уже реализован случайной встречей с Форестье. Для Мопассана характерны колебания между сознательным пародированием клише и их добросовестной эксплуатацией, но местами и он поднимается до изощренного анализа парадоксов писательства.

Постоянными обертонами литературного сотрудничества Дюруа с Мадленой (женой сначала его приятеля-покровителя Форестье, а после смерти последнего – его собственной) являются «поддельность» авторства и его сексуальная подоплека. Выслушав рассказ Дюруа о службе в Алжире, Мадлена диктует ему его статью, после чего заявляет:

«– Вот как пишутся статьи [...] Соболаговолите поставить свою подпись. – Дюруа колебался. – Да подпишите же! – Он засмеялся и написал внизу страницы: «Жорж Дюруа» [...] Он испытывал чувственное наслаждение [...] которое доставляла ему растущая близость их отношений. Ему казалось, что все окружающее составляет часть ее самой, все, даже закрытые книгами стены» (с. 237).

Статья<sup>204</sup> имеет успех, и Дюруа, рассчитывая на журналистские гонорары, немедленно и с мстительным торжеством берет расчет в канцелярии, где до сих пор работал; ср. героя «Справки», который наутро не идет в типографию, и героя «Мопассана», который предпочитает любой риск «сидению за конторкой часов по десяти в день».

Сотрудничество продолжается и в браке, причем главная сцена супружеской любви дается опять в связи с соавторством, в котором Дюруа играет уже более самостоятельную роль. К этому времени он, по характерной подсказке Мадлены, сочетающей карьерный нахрап, манипуляцию масками и словесную фальсификацию, уже стал г-ном (а в дальнейшем и бароном) Дю Руа де Кантель.

«[Н]а этот раз он тоже с трудом находил слова. Заметив это, Мадлена слегка оперлась на его плечо и начала шептать ему на ухо фразу за фразой [...] Дю Руа вставлял порой несколько строк, сообщавших нападкам более глубокий смысл [... Статья] показалась им обоим великолепной, и, ликующие, изумленные, они улыбнулись так, словно только сейчас оценили друг друга. Они смотрели друг на друга с нежностью, влюбленными глазами, а затем, почувствовав, что ощущение близости духовной переходит у них в жажду физической близости, порывисто обнялись и поцеловались. Дю Руа взял лампу [...]» (с. 367).

Типовой – и, значит, готовый для тиражирования – характер этого симбиоза подчеркивается в последней главе – своего рода эпилоге, где говорится, что брошенная «милым другом» Мадлена нашла себе нового молодого соавтора, которого вскоре выведет в видные журналисты. Бабель в «Мопассане» и «Справке» не просто заимствует мопассановские коллизии и динамизирует их изложение, но и радикально меняет распределение ролей. У него ведущую, а то и единственную творческую роль в тандеме с женщинами (Раисой,

---

<sup>204</sup> Она написана, кстати, на вполне «бабелевскую» тему: «Воспоминания африканского стрелка» – нечто вроде репортажей из Первой Конной; ср. также общую военную выправку Дюруа, бывшего унтер-офицера, и милитаристскую эстетику рассказчика «Мопассана».

безжизненно правильной переводчицей Мопассана, и Верой, идеально сырой слушательницей) играет герой-мужчина. Однако сама «писательская» вариация на тему Паоло и Франчески (ограничивающихся чтением) принадлежит Мопассану. Из «Милого друга, возможно, позаимствована и эротизированная обстановка кабинета, обшитого книгами, – ср. тома Мопассана, обрушивающиеся на ковер в момент сексуальной истины.

Как журналист, Дюруа, сам и вместе с Мадленой, работает, так сказать, в документальном жанре. Но в романе систематически подчеркивается, что и собирание информации, и ее подача, а главное, содержание, направление и *timing* важнейших статей диктуются сугубо прагматическими задачами борьбы за власть и обогащение. Таким образом, перформативная власть словесных фикций выступает в своем самом наглядном и эффектном виде. То, что Дюруа пишет *не сам, не бескорыстно и неправду, но с тем большими жизненными результатами*, образует единый комплекс мотивов, явно близкий героям-рассказчикам «Справка» и «Мопассан» (а заодно и всей сегодняшней системе взглядов на прагматику дискурса).

Секс и деньги. Фальшивости и продажности пишущего «я» героя вторит его метафорическое и сюжетное приравнение вора и проституткам, существенное с точки зрения «Справки». Первым наброском образа Дюруа был характерологический очерк 1883 г. «Мужчина-девка» («L'Homme-fille») <sup>205</sup>. Знакомая с мужем своей любовницы Клотильды, Дюруа «пережива[ет] бурную, упоительную радость – радость непойманного вора» (с. 307), а страницей раньше, разглядывая катающихся в Булонском лесу, он видит коляску с известной куртизанкой:

---

<sup>205</sup> См.: (Мопассан 1974: 1517), где комментатор соотносит этот очерк также с трактатом («L'Homme-fille» Дюма-сына (1872), посвященным браку как идеальному андрогинному союзу мужчины и женщины и проблеме наказания неверной жены; трактат, кстати, привлёк сочувственное внимание Толстого (Эйхенбаум: 119 сл.).

«Быть может, он смутно сознавал, что между ним и ею есть нечто общее, что в ее натуре заложено нечто родственное ему, что они люди одной породы, одного душевного строя и что он достигает своей цели столь же смелыми приемами» (с. 306).

По ходу сюжета Дюруа систематически берет деньги у женщин, начиная с проституток, к которым «он отнюдь не пита[ет] отвращения» (с. 204).

Первой его спонсоршей становится профессионалка Рашель из сада Фоли-Бержер.

«– Пойдем ко мне? – неожиданно предложила брюнетка. – Содрогаясь от похоти, он грубо ответил ей: – Да, но у меня только один луидор. – [...] Ничего, — сказала она и, завладев им, как своей собственностью, взяла его под руку. Идя с нею, Дюруа думал о том, что на остальные двадцать франков [из суммы, взятой у Форестье, бесплатно приведшего его в Фоли-Бержер] он, конечно, достанет себе фрак для завтрашнего обеда» (с. 215).

При следующем визите в Фоли-Бержер (жульнически бесплатном и уже самостоятельном) Дюруа снова встречается с Рашелью.

«Дюруа замылся, – его несколько смущало то, что он собирался сказать ей. – Дело в том, что я нынче без денег [...] проигрался в пух. – Учуйн ложь инстинктом опытной проститутки [...] – Лгунишка! – сказала она [...] С бескорыстием куртизанки, исполняющей свою прихоть, она прошептала: – Все равно, миленький, я хочу только тебя» (с. 252).

Третья встреча происходит в следующей главе, при посещении Фоли-Бержер, опять бесплатном (от имени газеты), на этот раз в обществе Клотильды, его новой и тайной светской любовницы<sup>206</sup>, которая к этому времени уже платит за

---

<sup>206</sup> Кстати, Клотильда впервые отдается Дюруа в карете (Мопассан 1981: 264), а затем приезжаем к нему в фиакре, запряженном белой клячей (с. 268), – аналогично ситуации в «Признании». Секс в экипаже – распространенный мотив; одной из его ранних манифестаций является эпизод между Жан-Жаком и мадам де Ларнаж в гл. 6 первого тома «Исповеди». Для Мопассана непосредственным ис-

квартиру их свиданий и незаметно оставляет в его карманах двадцатифранковые монеты.

«Дюруа [...] пугала встреча с Рашелью. Но он подумал: “Ничего. В конце концов она мне не жена”» (с. 280-281). Увидев Рашель, он притворяется незнакомым с ней, она устраивает скандал, Клотильда кричит: «Ты платил ей моими деньгами, да?» (с. 282) и пытается уехать в карете, он вскакивает за ней, она выходит и платит кучеру, чтобы он отвез Дюруа домой.

Так драматизирован переход Дюруа на содержание от одной женщины к другой, причем в рамках сюжета в целом вспышка ревности Клотильды, за которой последует примирение, представляет собой первый член регулярной серии: в дальнейшем такими же перипетиями будут сопровождаться реакции Кло на брак «милого друга» с Мадленой, на соблазнение им г-жи Вальтер и на его брак с Сюзанной. Тем самым связь и разрыв Дюруа с проституткой прочно ставятся в ряд последующих сексуально-финансово-матримониальных операций героя. Соответственно, его мысль: «она мне не жена» приобретает эмблематический смысл: она ему такая же «жена» и «не-жена», как и все остальные.

Очевидно сходство между этим «романом с проституткой» и мотивами «Справки», а также между переходом от проститутки к «порядочным» женщинам и ходом от «Справки» к «Гюи де Мопассану». Важнейшее различие состоит в том, что у Мопассана на героя работают его сексуальные, а не творческие достоинства. Впрочем, на заднем плане искусство все-таки присутствует – все это происходит в Фоли-Бержер. На фоне и не без участия искусства совершаются и кульминационные события романа, о чем ниже.

Если от Рашели Дюруа получает бесплатный секс, а от Клотильды – оплату их квартир и деньги на мелкие расходы, то за Мадленой он получает приданое, а затем вымогает у нее половину наследства, оставленного ей ее любовником графом Водрекон. От г-жи Вальтер он узнает

---

точником, вероятно, было любовное свидание Эммы и Леона в «Госпоже Бовари».



закулисную информацию, известную ей от мужа, позволяющую ему заработать на бирже. Наконец, женившись на дочери Вальтеров, Сюзанне, Дюруа богатеет окончательно. Эта финальная операция содержит целый ряд характерных «бабелевских» мотивов.

Чтобы развестись с Мадленой, Дюруа приходится, заручившись участием полиции, застать Мадлену с ее высокопоставленным любовником – сенатором Ларош-Матье. Сцена сочетает характерные бабелевские элементы вуаеризма (ср. «В щелочку») с трикстерской победой над представителем власти («Где кончается Бенья и где начинается полиция?»). А «женидьба увозом», против воли богатых родителей Сюзанны, напоминает историю самого Бабеля и его первой жены, Евгении Гронфайн, дочери недосыгаемого солидного киевского негодянта, примирившегося с браком лишь тогда, когда он сам разорился, а Бабель прославился<sup>207</sup>.

Лестницы, особняки и выкресты. Женидьба на Сюзанне венчает линию стремительного продвижения Дюруа по социальной лестнице. Реальная, она же символическая, «лестница» появляется в самом начале романа, при первом визите Дюруа к его первым покровителям.

«– Где живет господин Форестье? – Четвертый этаж, налево. – В любезном тоне швейцара слышалось уважение к жильцу. Жорж Дюруа стал подниматься по лестнице [...] Фрак [взятый на деньги и по совету Форестье напрокат] он надел в первый раз в жизни» (с. 215).

Ср. в «Мопассане»:

«На следующий день, облачившись в чужой пиджак, я отправился к Бендерским [...] По лестнице пролегал красный ковер [...] Бендерские жили в третьем этаже».

Возвращаясь в тот вечер от Форестье, где он успешно завязывает контакты практически со всеми остальными персонажами романа, Дюруа спускается по лестнице

---

<sup>207</sup> Добавим к этому, что тема кастрирующей отцовской фигуры вообще инвариантна у Бабеля; отметим также, что одну из трех сестер Гронфайн звали Райсой (ср. имя героини «Мопассана»); см.: (Фрейдин 1990: 1901).

«вприпрыжку» (с. 228); ср. героя «Мопассана», нарочно раскачивающегося на ходу из стороны в сторону после овладения Раисой.

В следующей главе Дюруа впервые приходит в принадлежащую его патрону и будущему тестю Вальтеру газету («ровно в три часа он поднялся по парадной лестнице в редакцию “Французской жизни”»; с. 238). Затем он наносит дневной визит г-же Вальтер и вечерний – обоим Вальтерам, в их доме, имеющем «вид роскошного аристократического особняка», с лакеями, бронзовыми канделябрами, гобеленами, лестницей и т. п. (с. 288-289, 296-297), причем одним из гвоздей приема является осмотр картин, приобретенных патроном-нуворишем. В этот дом и предстоит проникнуть герою, сначала в качестве посетителя, а затем и более основательно.

Вальтер – разбогатевший еврей-банкир, женившийся на христианке, которая стыдится этого, возможно, выкрест.

«– О, госпожа Вальтер [...] – другое дело. Между прочим, она очень страдала от того, что вышла замуж за еврея [...] Она дама-патронесса всех благотворительных учреждений квартала Магдалины. Она даже венчалась в церкви. Не знаю только, крестился ли патрон для проформы, или же духовенство посмотрело на это сквозь пальцы» (с. 378).

Нажившись на различных махинациях, в частности, на марокканской кампании, Вальтер покупает себе роскошный княжеский особняк, а также модную в сезоне картину, «изображающую Христа, шествующего по водам» (с. 433), и устраивает по поводу нее прием, куда приглашает все высшее парижское общество. Основным нервом этого эпизода является внедрение разбогатевшего выскочки-еврея во враждебную, но вынужденную принять его среду истеблишмента.

«Это уже был не жид Вальтер, директор банка, который никому не внушал доверия, издатель подозрительной газеты, депутат, по слухам, замешанный в грязных делишках. Теперь это был господин Вальтер, богатый еврей [...] С]тарик Вальтер отлично знал, что немного погодя они снова придут сюда, как приходили к его собратьям – иудеям, разбогатевшим так же, как и он [...] придут, ибо он оказался столь тактичным и сооб-

разительным, что позвал их к себе, сыну Израиля, полюбоваться картиной, написанной на сюжет из Евангелия» (с. 433-434).

«Стены огромного вестибюля были обтянуты гобеленами, на которых были изображены похождения Марса и Венеры. Вправо и влево уходили крылья монументальной лестницы [...] Перила из кованого железа являли собой настоящее чудо; старая, потемневшая их позолота тускло отсвечивала на красном мраморе ступеней» (с. 436).

Еврей-выскочка Вальтер, с его предположительным крещением, женой-католичкой, аристократическим дворцом и демонстративно христианизированным меценатством, и Дюруа, вступающий в адюльтер с его женой, а затем в брак с его дочкой, образуют мощный аналог – если не непосредственный подтекст и источник – ситуации в «Мопассане», где молодой провинциал-рассказчик тоже проникает в дом разбогатевших на войне евреев с ассимиляционными, аристократическими и эстетическими претензиями.

«Присяжный поверенный Бендерский, владелец издательства «Альциона», задумал выпустить в свет новое издание Мопассана. За перевод взялась жена [...] Из барской затеи ничего не вышло [...] Банкиры без роду и племени, выкресты, разжившиеся на поставках, настроили в Петербурге [...] множество пошлых, фальшиво величавых этих замков [...] Она ввела меня в гостиную, отделанную в древнеславянском стиле. На стенах висели синие картины Рериха [...] По углам – на поставках – расставлены были иконы древнего письма».

Параллель между Бендерским и Вальтером подкрепляется также общим мотивом нездорового в своей преувеличенности успеха.

«Я познакомился с мужем Раисы – желтолицым евреем с голой головой и плоским сильным телом, косо устремившимся к полету. Ходили слухи о его близости к Распутину. Барыши, получаемые им на военных поставках, придали ему вид одержимого. Глаза его блуждали, ткань действительности порвалась для него. Раиса смущалась, знакомя новых людей со своим мужем».

Отметим (помимо постыдности союза с Бендерским, ср. выше о Вальтерах) образ силы, переходящей в болезненную

одержимость, на который работают и распутинские ассоциации. Они включают не только очевидные элементы «власти» и «исступленного православия», но и идею «гибельности» («ткань действительности порвалась»), связанную с «нарушением морали» (ср. переключку имени Распутина с дважды проходящими упоминаниями о «распутстве», окаменевшем в глазах горничной).

В «Милом друге» аналогичный, с элементами раннего декадентства, мотив есть в изображении оранжереи нового особняка Вальтеров, где, в виду картины с Христом, разворачиваются важнейшие события.

«[Там] стоял парной запах влажной земли, веяло душным ароматом растений. В их сладком и упоительном благоухании было что-то раздражающее, томящее, искусственное и нездоровое. Ковры [...] поразительно напоминали мох» (с. 438).

Жертвой этой нездоровой атмосферы становится у Мопассана, правда, не муж, а жена, которая из ревности не может примириться с браком Дюруа и Сюзанны.

«Пышная растительность [...] обдавала ее своим одуряющим дыханием [...] становилось тесно в груди [... запах] доставлял мучительное наслаждение, он вызывал во всем теле неясное ощущение возбуждающей неги и предсмертной истомы» (с. 468).

«[С]луги рассказывали, что как только был решен этот брак, она в ту же ночь уснула Сюзанну в монастырь, а сама отравилась со злости. Ее нашли в бессознательном состоянии. Теперь уж ей, конечно, не оправиться. Она превратилась в старуху; волосы у нее совсем побелели. И вся она ушла в религию» (с. 472).

В связи с темой выкрестов Вальтера/Бендерского заметим, что карьера, делаемая евреем в нееврейской среде, представляет в чистом виде парадигму вхождения в истеблишмент аутсайдера – «бальзаковского индивидуалиста». Поэтому Мопассан поступает закономерно, включая в качестве одной из линий сюжета в свой, так сказать, вариант «Утраченных иллюзий»/«Отца Горио» элемент еврейского «романа диаспоры», о котором шла речь в гл. 4 в связи с Книгой Да-

ниила<sup>208</sup>. В развитие этой закономерности он и проводит прямую параллель между Дюруа и Вальтером, наделяя Дюруа «еврейской» продажностью, связывая его с Вальтером семейными узами и делая его преемником Вальтера по газете.

Бабель, постоянно балансирующий между всеми возможными противоположностями, включая «еврейскость/нееврейскость»<sup>209</sup>, представляет героя-рассказчика «Справки» и «Мопассана» этнически не маркированным, так сказать, нейтрально русским. Во всяком случае, о Бендерских и стиле, которым «раньше писали евреи на русском языке», тот высказывается как бы со стороны. Можно сказать, что, подобно Дюруа, «приемными отцами» которого являются и Форестье, и Норбер де Варенн, и Вальтер, бабелевский рассказчик за-

---

<sup>208</sup> Опора Мопассана на канон, разработанный Бальзаком, очевидна: его Дюруа – журналист, подобно Люсьену де Рюбампре, но в отличие от последнего – и подобно Растиньяку – он преуспевает. Параллель с Растиньяком тем существеннее, что в «Отце Горио» заданы, во-первых, схема ухаживания за женой банкира, Дельфиной де Нюсэжан (которое, как и в «Милом друге», венчается – в одном из последующих романов «Человеческой комедии» – женитьбой на ее дочери), а во-вторых, мотив банкира-нувориша-аутсайдера: Нюсэжан – немец, говорящий по-французски с акцентом. Бабелевский рассказчик располагается где-то между Люсьеном и Растиньяком, сочетая литературный талант первого с успехом второго, а в финале идет еще дальше в философском осмыслении жизни и смерти – в направлении, если угодно, Рафаэля и «Шагренево́й кожи».

В связи с «Отцом Горио», «растиньяковским» мотивом в «Мопассане» Бабеля и «некошерным» поведением героя «Мопассана» (в отличие от библейского Даниила, см. гл. 4) укажем вероятный бальзаковский подтекст фразы «С тех пор я всякое утро завтракал у Бендерских» - финал «Отца Горио»:

«– А теперь мы с тобой поборемся! – Затем, в виде первого вызова обществу, он пошел обедать к госпоже де Нюсэжан» (11, с. 325).

О связи тем «денег», «еврея» и «чужака» см. подробно: Жолковский и Ямпольский, гл. 13.

<sup>209</sup> Так, рассказчик «Конармии», носящий подчеркнуто русское имя Кирилл Васильевич Лютов, одновременно причастен и к иудейским ритуалам, а впрочем, не брезгает казацкой свиной, «пока [его] гусь доспеет» (с.34).

нимает промежуточное положение между своими частичными двойниками Казанцевым и Бендерским. К первому (в нем, если угодно, можно видеть вариацию на тему де Варенна) он близок по признаку «книжности», ко второму – по еврейско-провинциальной линии «материального овладения столичной жизнью (в частности, Раисой)». А из других текстов Бабеля мы знаем, сколь важна была для него как еврея тема овладения русской женщиной и вхождения в магистральную струю русской культуры.

Подражание Христу. Излюбленное Бабелем наложение религии на различные проявления аморализма (проституцию, секс, насилие, коррупцию) во многом восходит к Мопассану<sup>210</sup>, в том числе к «Милому другу». По ходу адюльтера с Дюруа г-жа Вальтер постоянно ищет спасения в церкви, а ее помещательство непосредственно провоцируется портретным сходством между ее соблазнителем Дюруа и Христом на картине.

«[...– В]чера я застал жену перед этой картиной: она стояла на коленях, точно в часовне. Она здесь молилась [...] – Этот образ Христа спасет мою душу, – уверенно произнесла г-жа Вальтер [...] Посмотрите на его голову, на его глаза, – как все в нем просто и вместе с тем сверхъестественно. – Да ведь он похож на вас, Милый друг! – воскликнула Сюзанна [...] Она попросила Жоржа стать рядом с картиной. И все нашли, что в их лицах действительно есть некоторое сходство [...] Госпожа Вальтер, застыв на месте, напряженно всматривалась то в черты своего любовника, то в черты Христа. И лицо ее стало таким же белым, как ее волосы» (с. 447-448).

«И тут перед ней, будто видение, предстал светлый образ Иисуса, шествующего по водам [...] Он говорил ей: „Иди ко мне. Припади к моим ногам. Я пошлю тебе утешение [...]” [...] Когда молитвенный жар остыл, она подняла на него глаза, и ее мгновенно объял ужас. Дрожащее пламя свечи слабо освещало его снизу, и в эту минуту он был так похож на Милого друга, что ей казалось, будто это уже не бог, а любовник

---

<sup>210</sup> См., в частности, о «Доме Телье» в гл. 2, а также в Прилож. I, разд. 2.1.

глядит на нее [...] „Иисусе! Иисусе! Иисусе!” – шептала она. А на устах у нее было имя Жоржа [...] Долго еще преследовали ее какие-то странные, пугающие видения. Жорж и Сюзанна, обнявшись, все время стояли перед ее глазами, а Иисус Христос благословлял их преступную любовь [...] Какое-то оцепенение нашло на нее [...] Утром тело г-жи Вальтер, бесчувственное и почти бездыханное, было найдено возле „Иисуса, шествующего по водам”» (с.468-469).

Кошунственная проекция Дюруа на Христа закрепляется в финальной сцене бракосочетания:

«[В] алтаре между тем совершалось таинство: богочеловек по зову своего служителя сходил на землю, дабы освятить торжество барона Жоржа Дю Руа [...] В эту минуту он чувствовал себя почти верующим [...] он был полон признательности к божественной силе, которая покровительствовала ему [...]» (с. 478).

В «Мопассане», как мы помним, с Христом напрямую соотнесена Раиса («Изо всех богов, распятых на кресте, это был самый обольстительный») – с игривой травестией полов. Но подспудно проведено и наложение на Христа самого автора «Милого друга», принявшего полуживотный облик (см. гл. 13), подсказанное, скорее всего, маниакальным самоотжествлением Мопассана с Христом в период сумасшествия (см. гл. 3), но, возможно, также и сюжетным уравнением «Дюруа = Иисус».

«Милый друг» кончается полным земным торжеством героя. Правда, в романе щедро разработана и тема «смертности человека» – в «отечески нежных» речах стареющего поэта Норбера де Варенна (одобрительно отмеченных Толстым, см. гл. 2) и в наблюдаемых Дюруа сценах умирания кашляющего Форестье (одного из двойников героя; ср. астму «церковного старосты» в «Справке» и собственную Бабеля)<sup>211</sup>.

---

<sup>211</sup> Аналогично «Д-ру Глоссу» и «Мисс Гарриэт», умирание Форестье соотнесено с пифагорейским круговоротом жизни (см. гл. 3):

«Каждый из нас несет в себе лихорадочную и неутомимую жажду бессмертия, каждый из нас представляет собой вселенную во вселенной, и каждый из нас истлевает весь, без остатка, чтобы стать

Однако в финальную позицию эти «предвестия истины» не вынесены (что ближе к «Справке», чем к «Мопассану»).

### Приложение 3. К. Парнель «К вопросу о «другом» в женской прозе»<sup>212</sup> (отрывок)

Подтверждение этому находим в повести Улицкой *Сонечка*<sup>213</sup>, которую я прочитываю на четырех уровнях дискурса.

В начале кажется, что фигура Сонечки уже на уровне портретного изображения предназначена для «места с краю»: будучи юной и нетронутой, эта еврейская девушка выходит замуж за талантливого художника без гроша за душой, рождает ему ребенка и с этих пор живет по принципу заботливости. В повествовании кажутся соблюденными все координаты патриархального представления о разделении ролей в семье: она – покоящаяся, питающая, дающая и он – творческий дух. Даже и тогда, когда она лишается привязанности своего мужа, который влюбляется в молодую, она идентифицируется с его выбором и становится поддержкой для возлюбленной мужа. А став вдовой, она находит суррогат жизни в уходе за могилой мужа и в чтении. Все это прочитывается как взятое из школьного учебника доказательство амбивалентности функции заботливости, при которой женская самоотверженность приводит к отвержению себя и функционализирует другого ради самосохранения<sup>214</sup>. Но прежде всего в контексте постмодерна можно увидеть здесь провокацию: уж если принимать всерьез требование многообразия, то нельзя не принять всерьез и решение выбрать такую жизненную концеп-

---

удобрением для новых всходов. Растения, животные, люди, звезды, миры все зарождается и умирает для того, чтобы превратиться во что-то иное» (с. 337).

<sup>212</sup> Парнель К. К вопросу о «другом» в женской прозе/ компакт-диск «Женский дискурс в литературном процессе России конца XX века».

<sup>213</sup> «Сонечка» впервые вышла в журнале «Новый мир» 1992. №7.

<sup>214</sup> Ср. дискуссию об амбивалентности принципа заботливости в: В. Rommelspracher. Mitmenschlichkeit und Unterwerfung. Zur Ambivalenz der weiblichen Moral. Frankfurt am Main-New York 1992.



цию, которая осуществляет себя в материнской заботливости о ближних.

На втором уровне дискурса автор затрагивает традиционный в русской литературе дискурс о Сонечке и развивает свою версию Сонечки, которая в том, что касается самоотверженности, следует намеченному русским классиком представлению, а в своей связи с землей преломляет образ Сонечки, данный Мариной Цветаевой<sup>215</sup>. Если и ту, и другую эстетическую ауру свести на близкое культу Марии «Расточение-Себя-в-Любви», то различие способов любви (у Цветаевой доминирует ощущение, а у Улицкой отдавание) провоцирует на размышление о женской любви вообще. И сюжетом, и образной, и цветовой символикой Улицкая ставит свою героиню в отношении к материнскому в смысле тела как дома: тон её кожи («смуглое, печально-умбристое и розоватое, теплое» с. 236), ее груди и поток молока, живот и спина, которые способны кормить дитя и греть мужа. Телесное наслаждение она находит в отдавании. Осуществление желания кажется само собой разумеющимся, как можно предположить на основании замечания о «неустанном исполнении супружеского долга» со стороны Роберта<sup>216</sup>. В то же время автор делает проблематичным направленное на заботливый уход осуществление чувств, отнимая у героини анатомические предпосылки материнства («Матка у Сони [...] недоразвитая» с. 253) и дополняет связь с землей страстью другого рода: это стрем-

---

<sup>215</sup> М. Цветаева: Повесть о Сонечке. В: ее же: Собрание сочинений в семи томах. Т.4. Москва 1994. Немецкое издание: M. Cvetaeva: Erzählung von Sonecka. Berlin 1984.

<sup>216</sup> Ср. Сонечку Цветаевой и Сонечку Улицкой. У Цветаевой: «Как я безумно люблю – сама любить! [...]. Это как сахар обратное соли» (с. 323); «Сонечкино любить было – быть: не быть в другом: сбывься» (с. 314); «Какие они дикие дураки [...]. Да те, кто не любят, сами не любят, точно в том дело, чтобы тебя любили» (с. 231, подчеркнуто в тексте); «Всегда – до последней возможности, до самой последней капельки – как когда в детстве пьешь» (с. 322). Цит. по: М. Цветаева: Повесть о Сонечке... с. 322. Сонечка Улицкой: [...] и тело ее молчаливо и радостно утоляло голод двух драгоценных и неотделимых от нее существ». (Цит. Л. Улицкая: Бедные родственники... с. 249).

ление к осуществлению не через соединение с другим человеком или телом, а через соединение с литературным сочинением. Мотив погружения в слово, и, конкретно, в претендующее на гармоничность и истинность слово русской литературы, исполняет функцию метафоры бегства от действительности. Страстность этого побега косвенно иронизируется голосом рассказчика: «прочь от тела», «в обморок», «отдавшись [...] наркозу» (с. 2, 280). Знаменательно, между прочим, что это бегство каждый раз следует за «женским поражением» Сонечки: за ее стыдом из-за неуклюжести ее юного девичьего тела, за насмешками со стороны того, по которому она когда-то в юности вздыхала, за неверностью мужа.

Поминает ли автор себя как стоящую в контексте постмодернизма в связи с этой своего рода деконструкцией русской святости?

Связь Сони со словом и именная символика (Соня – русская форма имени София, по-гречески: мудрость) открывает третий уровень дискурса, который возникает вокруг представлений о Софии. Где же стоит София / Соня повести Улицкой?

В своей заботливости о других Сонечка живет по милосердному слову русской литературы как и по христианскому завету любви к ближнему, в присущем еврейской религии строгом следовании правилам. Формируя и поддерживая существо другого, понимая его в его отличии, она осуществляет идею творения. Только однажды она прибегает к слову, формируя через слово<sup>217</sup>: «[...] твердо сказала. – Достаньте зал побольше. Я хочу, чтобы там, где будет стоять гроб, были развешены эти картины» (с. 285). В исполнении воли мужа она оказывается **Узнающей**; узнающей она оказывается и в том, что касается оставшейся после смерти мужа

---

<sup>217</sup> Я ссылаюсь здесь на мысли Петера Вааге в его книге о Соловьеве (P. N. Waage: *Der unsichtbare Kontinent. Wladimir Solowjow – der Denker Europas*. Stuttgart 1988, с 83), которой он интерпретирует соловьевский образ Софии в эссе *Die idée der Menschheit bei Auguste Comte*. Это эссе входит в: *Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjow*. Band 1-8. Munchen 1953-1978.

его молодой возлюбленной, которой организует «другую жизнь» в Париже, зная, что ее осуществление состоит в функции дополнения мужчины: быть красавицей, но при этом любая другая форма жизни оказывает разрушительное действие. Но без заботы о других нет вообще никакого действия для Сони.

Русская литературная критика толкует Сонечку Улицкой однолинейно положительно<sup>218</sup>. Это может быть и хорошо для публицистических высказываний автора<sup>219</sup>, но при этом предложение дискурса, содержащееся в тексте, остается неотраженным. Метафорический намек, содержащийся в заключительном высказывании о том, что посаженные Сонечкой на могиле мужа **белые** цветы не хотят приживаться, я читаю как указание на то, что Женское тем, что оно воспринимает только один из своих аспектов, вредит самому себе. Может быть, земля – воплощение плодородия – не принимает больше даров того андрогинного существа, которым в старости стала Сонечка? Или мертвый отклоняет ее заботы?

Через имманентную оценку по средствам композиции (в конечной фазе) становится очевидным значение цветовой символики для четвертого уровня дискурса в повести, который относится к понятию женственности. Если прочесть этот текст в контексте символических мотивов, то связь между материнской фигурой Сони и возлюбленной Ясей привела бы к отношению к белому символическому цвету Анимы-Софии у Юнга и к культуре Софии-Анимы в русском символизме<sup>220</sup>. Если в литературе белое с самого начала ассоциируется с женственным и с женскими богинями, то в представлении об Аниме-

---

<sup>218</sup> Ср.: И. Пруссакова: Людмила Улицкая: Сонечка [Рец.]. «Нева» 1993, №1, с. 236.

<sup>219</sup> Л. Улицкая: Мой дом – моя крепость... «Мы живем в России, где литературные традиции очень сильны [...]. Но вне всякого сомнения, таких читательниц у нас было когда-то куда больше: книгами, чтением отгораживались от удушливой жизни», - утверждает писательница (там же, с. 36).

<sup>220</sup> Aare A. Гансен-Леве следует этим мыслям в своей книге *Zur Nu-llität des Weiblichen bei Nikolaj Gogol* (в печати), когда он указывает на белый символический цвет Анимы-Софии у К.-Г. Юнга.

Софии речь идет о вытесненном Другом в собственном «я». Образ телесного соединения жены и возлюбленной Роберта (Яся в защищающих объятиях Сони во время панихиды по умершему мужу / возлюбленному) можно было бы понимать как аллегория той общности, которая выходит далеко за рамки явно высказанной в тексте связи с мифом о Лии и Рахили<sup>221</sup>. Соня — это не Лия в том смысле, как ее представляет библейский миф, описывающий Лию как подставленную мужу вместо другой, любимой, нелюбимую фигуру матери. Автор перечеркивает эту ассоциацию, возникающую перед лицом красоты Яси/Рахили, придавая Соне, исполняющей заведение мужа, величие, а Ясе — незначительность: «Красиво [...] как Лия и Рахиль [...] Никогда не знал, как красива бывает Лия [...]» (с. 286).

И, тем не менее, то, что Яся бледнеет, не делает ее антитепой Сони. Здесь дискутируются не противоположные полюсы, а ипостаси женского. В этом смысле автор снабжает Ясю всеми атрибутами прекрасной женственности: не материнское тело, а совершенная грация бровей, ног, бедер, ослепительная белизна тела, золотой блеск волос<sup>222</sup>. Красота у Улицкой — это дар и явление, а не долг. Тем, что Яся пользуется своим телом и как товаром, имеющим свою продажную стоимость, и как подарком, она воплощает образ самоотверженной куртизанки и мотив Сонечки. Ее тело — живительный напиток для любимого («Он словно впитал ее в себя» с. 275) и утешение для подруги («Яся сняла резинку с толстого хвоста на макуш-

---

<sup>221</sup> Ср.: Книга Бытия 1, 29-35. Ср. тоже: S. Quinzio: Die judischen Wurzeln der Moderhs...Автор заметил, что «В это время просыпались диспуты о Лии и Рахили и о Марте и Марии как символических образах активной жизни». (Там же, с. 79).

<sup>222</sup> Эта картина существует и у К. Постоутенко в его статье Священные цвета Андрея Белого. «Die Welt der Slaven» 1996, Nr 41 «O blonde as the type of ideal beauty» и «как цветообозначение рыжих волос у Гомера» (с. 165). Улицкая использует этот образ почти идентично: «[...] тяжелые русые волосы были цельными, словно отлитыми из светлой смолы, и лежали на плечах как подрубленные» (с. 267); «Никогда не видал он такой лунной, такой металлической яркости тела» (с. 269).

ке, и они совершенно примирились [...]» с. 279). И, наконец, цвет ее кожи, цвет яичной скорлупы, в сопоставлении с розовато-умбристым оттенком кожи Сони оказывается всего лишь другой, в любом случае амбивалентной формой проявления исконной основы жизни: «[...] чудо белого, теплого и живого, [...] из которого все производилось, росло, играло и пело [...]» (с. 275)<sup>223</sup>.

В романе есть и третья женская фигура. Это – дочь Сони и Роберта, Таня. Переменчивые браки, рождение сына, эмиграция и исключительно высокая должность, занимаемая ею в ООН, – все это делает ее представительницей «мужской» линии развития. Но если бы произвести исследование этой фигуры с психоаналитической точки зрения, то обнаружилась бы специфика взаимоотношений между отцом и дочерью в амбивалентности отцовского («мужского») и, одновременно, гетерогенного («женского»)<sup>224</sup>. Выросшая под влиянием антиавторитарного воспитания, обусловленного художественным мировосприятием отца, и, одновременно, в смысле американского психолога Джессики Беньямин, не подвергнувшаяся потери идентитета благодаря его вниманию, эта девушка эмансипируется и становится центром кружка молодых мужчин, в котором она царит и телом и духом. «Сила», «несуразность» (с. 265), «бесстрашность» и «любопытность» (с. 282), – все эти качества отражают мужские дефициты и добродетели в ней самой, что пикантным

---

<sup>223</sup> Ср.: « не иначе чем через душу другого». Der Briefwechsel. Texte. Andrej Bely und Pawel Florenski. Hg. Von F. und S. Mierau. Ostfildem 1994с. 12. Мирау комментирует здесь сочинение Флоренского «Эсхатологическая мозаика», в котором Флоренский интерпретирует фамилию Белого как «Белый». «Белое как цвет церкви, белое как синтез между золотом и лазурью; золото это золото Христа, а лазурь – опьяняющий напиток Софии. Белый/Белое - это цвет приходящего, цвет заключение брачного союза, цвет брака между божьим ягннком и Софией. Белый цвет – это цвет озаренной женственности, цвет божьего человечества, цвет церкви». (Там же, с. 12).

<sup>224</sup> Ср. J. Benjamin: Phantasia und Geschlecht. Studien über Idealisierung, Anerkennung und Different Basel-Frankfurt am Main 1993, s. 87-114.

образом проявляется в ее игре на символической флейте<sup>225</sup>. При этом самоотдача – это не ее стихия. Телесное наслаждение для Тани остается относящимся к ней самой, а ее единственная эротическая страсть – это страсть к Ясе. Привлекательно-аллегорическое в отношениях между отцом и дочерью состоит в общности любовной проекции дочери и отца на один и тот же объект. При этом страсть дочери еще отчетливее, чем страсть отца, обнаруживает связь привлекательности с тем Другим, что нельзя свести только к понятию женственности: мечтая об единстве, Таня видит себя «на белых лошадях», «на яхте по морю» (с. 265), – в этом нельзя не узнать мотивы белого и текучего как женского – но ее желание не столько телесное, сколько направленное на без-граничное: «[...] душой она тосковала по высокому общению, соединению, слиянию, взаимности, не имеющей ни границ, ни берегов» (с. 265).

Ее свободные сексуальные эскапады, ее бегство в фантастическую литературу, прочь от морального свода правил, которых придерживается ее мать, понимаются как разрушение рамок полярных противоположностей, установленных матерью и обществом.

В метафорически-пространственном взаимоотношении мужчины с тремя женщинами скрывается очень интересная притча. В материнской фигуре Сони и в идеальной красоте Яси Роберт любит оба прототипа установленного патриархатом образа женственности. Таня выросла из него самого. Она – это «он» в том, что касается сексуальной активности его молодости и одновременно «она» во плоти. Тем самым, она – это и собственное, и чужое в нем самом; красный язык Кибелы (с. 238, 241, 260) дополняет образ активной (и внушающей страх) женственности<sup>226</sup>.

---

<sup>225</sup> «Тем временем на шаткие звуки Таниной флейты стягивались войска поклонников» (с.258).

<sup>226</sup> См. А. Hansen-Love: Zur Nullität des Weiblichen ber... («[...] красное – наоборот – символизирует теллурическую – эротическую, обратную сторону женского, символизирует витальное, цветущее – любовь и смерть в одном»).

Тот факт, что Роберту в конце концов не удаётся воплотить тайну белого цвета на полотне, может служить доказательством того, что и он не узнал троичность женственности.

#### Приложение 4. М. Хайдеггер «Язык»<sup>227</sup> (отрывок)

Язык говорит. И это означает одновременно: язык говорит. Язык? А не человек? Не вызывает ли раздражение это утверждение? Не сомневаемся ли мы, что именно человек является говорящим существом? Ни в коем случае. Мы отрицаем все это столь же мало, как возможность подведения явлений языка под рубрику «выражение». Мы только спрашиваем: насколько говорит человек? Мы спрашиваем: что значит говорить?

Если снег за окнами валит,  
Протяжно колокол звенит.

Сказанное называет снег, который, беззвучно падая за окнами, покрывает поздний, завершающийся день. Снегопад как бы замедляет длительность длящегося. Поэтому вечерний колокол, который выдерживает строго определенные периоды, звучит как бы замедленно. Сказанное называет вечерние сумерки. Что значит название? Привлекает оно только представляемые привычные предметы и процессы: снег, колокол, окно, падать, звучать, связанные со словами языка? Нет. Название не раздает наименования, не распределяет слова, но звучит в слове. Названное звучит, призывает. Название приближает призванное. Но доставать близости призванного не значит приручить и этим ограничить его ближайшим кругом присутствующего. Итак, призыв призывает. Этим приближает он присутствие прежде непризнанного. И одновременно те, что призыв призывает, он призывает уже призванное. Куда? Вдаль, где призванное пребывает как отсутствующее.

---

<sup>227</sup> Хайдеггер М. Язык.

URL:<http://www.lib.misto.kiev.uaHEIDEGGER/yazyk.txt>. (дата обращения 21.02.2011).

Призыв зовет в близкое. Но зов<sup>228</sup> одновременно не отрывает призванное от далекого, которое сохраняется благодаря призыву. Зов зовет к себе, зовет туда и сюда, сюда: в присутствии, туда: в отсутствии. Снегопад и звон вечернего колокола здесь и теперь обращены в стихотворении к нам. Они присутствуют в призыве. Но позади и здесь, и теперь они ни в коем случае не попадают в этот зал присутствующего. Какое же присутствие выше, наличествующее или призванное?

Многие стол готовят

И дом прибирают.

Эти строки гласят как высказывания, констатирующие, положение дел. Решительнее утверждение звучит в них. Но это звучит зовущее. Строки ведут накрытый стол и убранный дом в присутствие за-крытого отсутствия.

Что звучит в первой строке? В ней звучат вещи, которые она называет. Как не присутствующее среди присутствующего, не стол, названный в стихотворении среди других вещей. Место прибытия, названное в зове, есть присутствие, таящееся в отсутствии. В такое прибытие зовет зовущий зов. Называние – это приглашение. Названная вещь становится вещью людей. Падающий снег приглашает человека под ночное небо. Звон вечернего колокола приглашает смертных к бо-жествам. Дом и стол связывают смертных на земле. Назван-

---

<sup>228</sup> Ruf, Rip - зов, выкрик; Rip - щель, дыра, разрыв, раскол. Ruf переводится «зов», так как первоначальное значение слова раскрывается через призыв, влекущий далекое к близкому, звучащий «оттуда» «сюда». Rip переводится здесь как «разрыв», так как оно сближается с зовом, призывом. Ruf, Rip – центральные понятия хайдеггеровской философии языка, которая учитывает как звуковой, так и зрительный ряды. При этом речь идет не об ассоциациях и дополнительных прагматических нагрузках, которые несут звук и изображение языка, а о самой сути языка, укорененным в бытие своим звучанием – зовом и прерывистым «ландшафтом» - видом, щелью, тишью. Выбор перевода данных терминов, как кажется, должен учитывать и то обстоятельство, что в данной работе Хайдеггер осуществляет пластичный переход от «звука» к «виду». Поэтому при переводе Ruf, как «крик», «клич», Rip следует переводить как рана, щель, ров, черта.



ные вещи собирают, зовут небо и землю, смертных и божества. Четыре изначально едины друг в друге. Вещи пребывают средокрестием четырех. Это собирающее пребывание есть вещь вещей. Мы называем пребывающее как вещь вещей, средокрестие<sup>229</sup> земли и неба, смертных и божеств: миром. В названии вещи зывают к своей вещности. Вещая, они, раскрывают мир, в котором пребывают вещи и который пребывает в них. Вещая, вещи несут мир. В старом немецком языке несение, ведение называлось хранением. Вещая, вещи являются вещами. Вещая, они хранят мир.

Первая строфа зовет вещи к вещам. Название, зовущее вещи, зовет, приглашает их и одновременно призывает к вещам, преклоняет перед миром, из которого они появились. Поэтому первая строфа зовет не просто вещи. Она зовет одновременно мир. Она называет «многих», которые, будучи смертными, относятся к средокрестию мира. Вещи вещают смертным. Это значит: вещи помещают смертных в мир. Первая строфа говорит, вызывая вещи.

Вторая строфа говорит иной, чем первая, тональностью. Она тоже призывает. Но ее зов начинается зовом и называнием смертных.

Иной в странствие...

Призваны не все смертные, не многие, а только некоторые: те, что странствуют по темным тропинкам. Для этих смертных умирать – это странствовать к концу. В кончине концентрируется высшая скрытость бытия. Кончина уже опе-

---

<sup>229</sup> Vierung, Geviert. Vierung – средокрестие, свод воедино четырех сторон покрытия, крыши. Geviert – скрещенность, квадрат, четверка. В немецком языке оказалась очень богатая семантика четверки, столь же развитая, как в русском «троица». Видим, это связано с сохранением дохристианской символики креста, как единства вертикального и горизонтального рядов. Поэтому понимание перевода Geviert как скрещенности не следует развивать на основе христианского символа креста, крещения и т.д. В работе «К вопросу о бытии» Хайдеггер предлагает для изображения простого единства четырех бытия следующее написание: Sein. При этом он специально подчеркивает, что речь идет не о перечеркивании, а о перекрещении, перекрестье.

режает смертных. Те, кто «в странствии» могут найти на своих темных тропах дом и стол и не только прежде всего для многих, так как эти последние мнят: поскольку они обставляют дом и заседают за столом, постольку они пребывают в житии и вещают вещами.

Вторая строфа начинает призывать к некоторым смертным. Хотя смертные с божествами, с землей и небом относятся к средокрестию мира, все же обе первые строчки второй строфы собственно еще не зовут мир. Больше того, называют они почти, как и первая строфа, только в другой последовательности, те же вещи: врата, темную тропу. Только две последние строчки второй строфы зовут собственно мир. Да же называют его по-иному:

Золотятся деревья милостью

Из земли сочащегося сока.

Дерево самородно растет из земли. Она рождает деревья, в которых открывается благодать неба. Рост дерева зовет. В нем смешивается дурман цветения и трезвящая прохлада сока. Сохраняющая рост земля и жертва неба принадлежат друг другу. Поэт зовет деревья милость. Ею посланные деревья дарят неожиданную радость плодов: дарованные священным мило смертным. В золотом цветущих деревьях правят земля и небо, божества и смертные. Их средокрестие - есть мир. Оно не зовет ни секуляризированно представленный универсум природы и истории, ни теологически представленное творение (*mundus*), ни даже целое присутствующего.

Третья и четвертая строки зовут деревьев второй строфы милость. Они называют сам мир. Они призывают мир четверицы, и так призывают мир к вещам.

Строчка зачинается словом «золотой». В этом слове мы явно слышим его призыв, напоминающий стихотворение Пиндара. В начале этой поэмы поэт называет золото, обнаруживающим все, попадающее в круг присутствия его сияния. Блеск золота дает все присутствующее в несокрытости своей явленности.

Так же, как призыв слова призывает и называет вещи, так и сказание вызывает и призывает мир. Оно доверяет мир вещам и одновременно хранит вещи в сиянии мира. Послед-

ний покровительствует сущности вещей. Вещи хранят мир. Мир покрывает вещи.

Говор первых двух строф говорит так, что призывает вещи к миру и мир к вещам. Оба эти способа названия различны, но неразделимы. Они не рядоположены друг с другом. Ибо вещи и мир не стоят рядом друг подле друга. Они проникают друг в друга. При этом меряются они серединой двоих. В этом их единство. Поскольку они едины, постольку они едины. Середина двух есть сердечность. Середина двух называется в нашем языке «между». В латинских языках говорят «интер», этому соответствует немецкое «унтер». Сердцевина мира и вещей не есть смесь. Сердечность правит там, где единение, мир и вещи остаются чистыми различными. В середине двух, в промежутке мира и вещей в их «интер» и тем самым «унтер» правит различие.

Сердечность мира и вещей состоит из разно-ликого, является различием. Слово «различие» принимается в обычном смысле. Но то, что называет слово «различие» не есть родовое понятие для всяких видов различного. Названное словом «раз-личие» берется как единое. Оно единит. Раз-личие содержит середину одного и другого, благодаря чему мир и вещи единят друг друга. Сердечность раз-личия как единящее (диафора) есть несущее доверения и единения. Различие доводит, приводит мир к его мирскости, вещи к их вещности. Единясь, они доводятся друг до друга. Раз-личие предполагает не просто связывающую середину. Раз-личие опосредует серединой мир и вещи, доводит до их сущности, приводит друг к другу в единении единого.

Слово «раз-личие» не есть простая дистанция, выражающая наше представление о предметах. Не является различие и отношением, наличествующим между миром и вещами и устанавливаемое представлением. Раз-личие не исчерпывается дополнительным определением его как связи мира и вещей. Раз-личие мира и вещей единит вещи и хранилище мира, единит мир как покров вещей.

Раз-личие – не дистанция и не реляция. Раз-личие – высочайшая мера вещей и мира. Но эта мера применима не для круга присутствия, в котором пребывает это или иное. Раз-

личие постольку мера, поскольку соизмеряет мир и вещи в их самости. Такое измерение открывается только из- и к-друг-другу-бытием вещи и мира. Открываемость есть род соизмерения обоих в различии. Раз-личие меряет сердцевину мира и вещи, задает меру их сущности. Название, которое зовет мир и вещь, есть собственно: различие.

Первая строфа называет вещи, которые таятся как вещный мир. Вторая строфа называет середину мира и вещи: бремя сердечности. Поэтому она начинается с подчеркнутого зова:

Странник ступает тих.

Куда? Стих не говорит. Он зовет идущего странника в тишину. Она правит за дверью. Неожиданно и необычно звучит:

Болью окаменел порог. Одинокое гласит эта строка в целом стихотворении. Она называет боль. Почему? Какую? Строка гласит просто: боль... Откуда и куда призывает боль?

Болью окаменел порог.

«...окаменел...» – это единственное в стихотворении слово, которое говорит в прошедшем времени. И вместе с тем оно не говорит о прошлом, которого уже больше нет. Порог пребывает в окаменелости своей ставшести.

Порог – перекрытие, несущее дверь. Он несет середину, в которой двое – наружное и внутреннее переходят друг в друга. Порог несет середину. Своей одинокой надежностью он указывает на то, что находится между входящим и уходящим. Надежность середины значит беспочвенность. Бремя середины требует выносливости и тем самым твердости. Порог несет бремя середины, и поэтому он окаменел болью. Камень пронизан болью не потому, что он застыл в пороге. Боль пребывает в пороге, как дрящящая боль.

Что такое боль? Боль разрывает. Она есть разрыв. Но она не расчленяет на рядоположенные слои. Боль ломает, разъединяет друг друга, но так, что объединяет, влечет друг к другу. Ее ломота, как собирающее разведение, есть одновременно такое тянущее, которое, как разрыв и призыв, размечает и собирает разделенное в различии. Боль – это стык разрыва. Он – есть порог. Он носит середину, которая бывает между двумя различными. Боль сплачивает стык различия. Боль – это само различие.

Болью окаменел порог.

Стих зовет различие, но не мыслит его в себе и не называет его сущность по имени. Стих зовет между-личие, объединяющее средину, в сердечности которой соизмеряют друг друга хранилище вещей и благодать мира.

Не является ли боль сердцевиной различия мира и вещей? Разумеется. Только нельзя боль представлять как ощущение, приносящее страдание в антропологическом смысле. Точно так же нельзя психологически представлять сердечность как место, где гнездится чувствительность.

Болью окаменел порог.

Боль причиняет порогу его ноша. Различие пребывает как уже сбывшееся, откуда происходит бремя мира и вещи. В какой мере?

Здесь сверкает в чистом свете

На столе вино и хлеб.

Где сверкает чистый свет? На пороге, обремененном болью. Щель различия сверкает чистым светом. Его лучащийся стык про-являет про-свет мира в его событии. Щель просвета пропускает мир в его мирах, который покрывает вещи. Благодаря явлению мира в его золотом блеске светятся также хлеб и вино. Вышеназванные вещи светятся в единости своей вещности. Хлеб и вино – это плоды земли и неба, посланные смертным божествами. Хлеб и вино собираются при четырех из единости средокрестия. Названные вещи – хлеб и вино едины потому, что их сохранение в мире исполняется непосредственно милостью мира. Достаток таких вещей определяется тем, что они пребывают при средокрестии мира. Чистый свет мира и простое сверкание вещей соизмеряют их средину, их различие.

Третья строфа зовет мир и вещи в самой их сердцевине. Их стык друг с другом – есть боль.

Третья строка соединяет имя вещей и имя мира. Так, третья строфа зовет первоначально, исходя из собственного имени, которое зовет различие таким образом, что оставляет его неназванным. Первоначальный зов, называющий сердцевины вещи и мира, есть собственное имя. Это имя есть сущность говорения. В говоре поэта пребывает язык. Это язык

языка. Язык говорит. Он говорит тем, что называемое мир-вещь и вещь-мир, зовет в середину раз-личия. То, что так названо, есть призыв к прибытию сюда из раз-личия. Это мыслится здесь в смысле старинного слова «пребывать», которое мы знаем по молитве: «пребудут, господи, твои пути». В призыванном именем пребывает таким образом призыв раз-личия. Различие успокаивает вещь вещей в мире миров. Раз-личие отстраняет вещи в покое средокрестия. Такое отстранение не уничтожает вещи. Оно освобождает их для пребывания в мире. В покое таится тишь<sup>230</sup>. Различие тишит вещи как вещи в мире.

Такая тишина случается только в той мере, в какой средокрестие мира исполняет хранение вещей, в какой тишина вещей способна пребывать в мире. Раз-личие тишит двойственно. Оно тишит тем, что успокаивает вещи в благодати мира. Оно тишит тем, что заставляет мир довольствоваться вещами. В двойственной тишине различия собирается тишь.

Что есть тишь? Это ни в коем случае не есть только безмолвие. Последнее – застывшая немота тона и звука. Но немота не есть снятие о-глашения, как не есть она сама собственно уже покоящееся. Немота остается лишь обратной стороной покоящегося. Немота сама покоится на покое. Сущность же покоя в том, что он таит. Как тишь тиши покой, строго говоря, всегда подвижнее всякого движения, ладнее всякого лада.

Двойственно тишит прежде всего само раз-личие: вещи в вещах и мир в мирах. Так тишась, вещь и мир не оскверняют раз-личия. Более того, они спасают его в тишине, ибо она само является тишью.

Вещи и мир в их событии молчания зовут раз-личие мира и вещи в центре средоточенности. Различие – это призывающее. Различие собирается из двух тем, что оно зовет разрывом, который есть само различие. Собирающий зов и

---

<sup>230</sup> Ruhe, Stille. Stille – тишина, безмолвие, молчание, скрытое, тайное. Ruhe – покой, неподвижность, тишина, мир. Таким образом, по словарю это совсем по-разному звучащие слова наделяются одинаковым значением. Видимо, суть Ruhe близкая Ruf der Rip, следовательно, речь идет о «покое» как простом, спокойном единстве четырех.

есть говор, звучание. Последнее есть нечто иное, чем простое производство и распространение звуков.

Если раз-личие мира и вещи собирает сердечность в простоте боли, то оно дает название сущности двух. Раз-личие есть призыв, глас которого призывает того, кто его слышит. Призыв раз-личия собирает в себе гласящее. То, что собирается гласом при собирающем гласе, есть звучание как звон.

Зов различия есть двойная тишина. Собирающий глас, призыв, в котором звучит различие мира и вещи, есть звон тиши. Язык говорит тем, что призыв раз-личия мира и вещи зовет простоту их сердечности.

Язык говорит, как звон тиши<sup>231</sup>. Тишь тишит тем, что она носит мир и вещи в их сущности. Бренность мира и вещи в мелодии тишины есть событие раз-личия. Язык, звон тиши, осуществляется в различии. Язык бытует как сбывающееся раз-личие. Мира и вещи.

Звон тиши – это не человеческое. Человеческое, напротив, по своей сути говорливо. Названное здесь слово «говорливо» происходит из говора языка. Это такое событие, человеческая сущность которого находит себя в языке таким образом, что раскрывает сущность языка – звон тиши. Такое событие сбывается постольку, поскольку сущность языка, звон тиши, использует говор смертных для того, чтобы для слуха смертных зазвучал звон тиши. Только в силу того, что люди вслушиваются в звон тиши, могут смертные говорить своей собственной мелодией.

Говор смертных – называющий зов, глас мира и вещей, исходящий из простоты раз-личия. Чистый призыв говора смертных есть говорящее поэзии. Собственно поэзия не является чем-то более высоким по своей мелодии по сравнению с повседневным языком. Более того, повседневная речь содержит такое забытое и потому используемое поэзией, из которого еще может раздаться клич.

---

<sup>231</sup> Gelaut der Sille переведено как звон тиши, поскольку lautet характеризуется звук колокола в стихотворении Тракля.

Противоположностью чистому говору поэзии является проза. Чистая проза не «прозаична». Она также поэтична и поэтому также редка, как и поэзия.

Если сосредоточить внимание исключительно на человеческом разговоре, посчитать произнесение звуков за сущность человека, принять такое представление о языке за сам язык, то суть языка окажется сведенной к выражению или деятельности человека. Человеческий язык в отличие от языка смертных не покоится в себе. Только разговор смертных покоится на отношении к говору языка.

В свое время неизбежно приходится задумываться о том, каким образом в говоре языка как в звоне тиши различия сбывается смертный разговор и его оглашение. В оглашении, будь то речь ли письмо, нарушается тишь. На что ломается звон тиши? Как осуществляется сломанная тишина в глазе слова? Как запечатлена нарушенная тишь в речи смертных, которая звучит в строках и предложениях?

Если бы благодаря удаче мысль смогла ответить на эти вопросы, то можно было бы надеяться отыскать звук и даже выражение для элемента, служащего мериллом человеческого говора. Исполнением человеческого говора может быть только мелодия, в которой благодаря призыву различия собираются говор языка, звон тиши различия, смертны.

Способ, мелодия, которой смертные из различия оттуда и говорят сюда, есть: соответствие. Речь смертных должна, прежде всего, услышать призыв, каким тишь различия мира и вещи вызывает в просвете своей простоты. Любое слово смертных говорит, исходя из этого слуха и как таковое.

Смертные говорят поскольку, поскольку они слышат. Они внимают зовущему зову тиши различия, даже если не знают его. Слух воспринимает призыв различия, который несет звучащее слово. Слышаще-воспринимающий разговор – есть соответствие.

Те, что речь смертных своим говорящим воспринимает призыв различия, она следует мелодии призыва. Соответственно, как слушающее восприятие, есть одновременно ответ признания. Смертные говорят постольку, поскольку испол-



няют двойную мелодию вести и ответа. Слово смертных говорит тем, что оно в многообразных смыслах со-ответствует.

Всякое подлинное слушание опирается на сказанное в себе. Благодаря тому, что слушание удерживается слухом, пребывает звон тиши. Все соответствие согласовано этой в себе покоящейся сдержанностью. Поэтому такая сдержанность необходимое условие того, чтобы слушающий был готов воспринять призыв различия. Эта сдержанность должна быть соблюдена не только послушанием, но и при-слушиванием к звону тиши, предполагающим внимание к ее призыву.

Внимательность сдержанности определяет мелодию, которую смертные соответствуют различию. Этой мелодией живут, обитают смертные в говоре языка.

Язык говорит. Его говор приглашает различие, которое выявляет мир и вещи в простоте их сердечности.

Язык говорит.

Человек говорит постольку, поскольку он соответствует языку. Соответствие есть слушание. Слышат постольку, поскольку слушают призыв тиши.

Здесь не предлагается какое-то новое воззрение на язык. Все написанное направлено лишь на то, чтобы научить жить в говоре языка. Для этого необходимо постоянно проверять, можем ли мы и насколько следовать основе соответствия, быть внимательными к сдержанности. Так как человек говорит только тогда, когда он соответствует языку. Язык говорит. Его говор говорит для нас сказанным:

Зимний вечер

Если снег за окном идет,  
К вечерней колокол сзывает,  
У многих стол уже сияет  
И дом в порядок приведен.

Иной странствовать уходит  
За дверь на темную стезю.

Там золотятся деревья милостью  
Из земли сочащегося духа.

Странник тихо ступает,  
Болью окаменел порог.  
Тут в сверкающем чертоге  
На столе вино и хлеб.

### Приложение 5. Р. Барт «S/Z»<sup>232</sup> (отрывок)

Х. Сарразин

Что касается выбранного нами текста (из каких соображений мы на нем остановились? Я знаю только, что мне уже давно хотелось проанализировать какой-нибудь короткий рассказ целиком и что к новелле Бальзака мое внимание было привлечено следованием Жана Ребуля<sup>233</sup>; по словам автора, на его собственный выбор повлияло одно место у Жоржа Батая; вот так я и оказался вовлечен в *затею*, всю необъятность которой – взявшись за сам текст – мне еще предстояло уразуметь), то это – бальзаковский «*Сарразин*»<sup>234</sup>.

#### (1) САРРАЗИН

Заглавие ставит вопрос: *Сарразин* – что это? Имя нарицательное? Имя собственное? Вещь? Мужчина? Женщина? Ответ будет получен много позднее – в жизнеописании скульптора по имени Сарразин. Будем называть *герменевтическим кодом* (для простоты обозначим при помощи сокращения ГЕРМ.) такую совокупность единиц, функция которых – тем или иным способом сформулировать вопрос, а затем и ответ на него, равно как и указать на различные обстоятельства, способные подготовить вопрос,

---

<sup>232</sup> Барт Р. «S/Z». – М., 2009. – С. 61-65.

<sup>233</sup> Rebol J. Sarrasine ou la castration personnifiée // Cahiers pour l'Analyse. 1967. Mars-avril.

<sup>234</sup> Сцены парижской жизни. См.: Balzac P. La Comédie humaine. T.IV. P.:Seuil. 1966. P. 263-272, présentation et notes de Pierre Citron.

либо отсрочить ответ; или еще так: сформулировать загадку и дать ее разгадку. Таким образом, заглавие «*Sarrazin*» вводит первый член некоторой последовательности, которая будет закрыта только в лексии №153 (ГЕРМ. Загадка I (ведь в новелле возникнут и другие загадки): вопрос).

Слово *Sarrazin* (*Sarrasine*) несет в себе и другую коннотацию – коннотацию *женскости*, ощущаемую любым французом, коль скоро для него нормально воспринимать конечное *e* как специальную морфему женского рода – в особенности когда речь идет об имени собственном, мужская форма которого (*Sarrazin*) также установлена французской ономаσιологией. Женскость (коннотированная) – это такое означаемое, которое будет неоднократно возникать в различных местах текста; это подвижная единица, способная вступать в сочетание с другими единицами того же типа, создавая характеры, атмосферу, образы, символы. Хотя все выявляемые нами единицы представляют собой означаемые, «женскость» принадлежит к классу образцовых означаемых, это – означаемое как таковое, означающее, возникающее за счет коннотации почти в общепринятом смысле этого слова. Будем (без дальнейших уточнений) называть эту единицу означаемым или *семой* (в семантике *сема* – это единица плана содержания) и обозначим подобные единицы при помощи сокращения СЕМ., довольствуясь в каждом случае фиксацией коннотативного означаемого, к которому отсылает лексия, при помощи какого-нибудь (пусть даже приблизительного) слова (СЕМ. Женскость).

(2) *Я был погружен в глубокую задумчивость,*

В анонсированной здесь задумчивости нет ничего зыбкого; со всей определенностью она будет выражена при помощи одной из наиболее известных риторических фигур – антитезы с ее последовательно появляющимися членами – садом и залом, смертью и жизнью, холодом и теплом, внешним и внутренним. Лексия, таким образом, *анонсирует* некую большую символическую форму, объемлющую все пространство субституций и вариаций, которые поведут нас от сада к кастрату, от зала – к молодой женщине, возлюбленной

повествователя, не говоря уже о загадочном старце, роскошной мадам де Ланти или лунном Адонисе на картине Виена. Итак, в пределах символического поля выделяется некая обширная область – область Антитезы; поначалу возникает такая единица (*«задумчивость»*), которая позволяет вступить в эту область, соединяя два противоположных члена Антитезы (А/В) (все единицы этого символического поля мы станем обозначать буквами СИМВ. Здесь: СИМВ. Антитеза: АВ).

Состояние поглощенности (*«Я был погружен..»*) заранее предполагает (по крайней мере в читаемом дискурсе) некое событие, которое положит ему конец (*«...когда я был пробужден разговором»*, № 14). Подобного рода последовательности предполагают мотивированность человеческого поведения. Пользуясь аристотелевской терминологией, устанавливающей зависимость между *праксисом* и *проайесисом*, т.е. способностью человека обдумывать результаты своего поведения, мы станем называть этот код действий и поступков *проайретическим* (правда, в повествовательном тексте «обдумывает» действие не персонаж, а сам дискурс). Обозначим этот акциональный код, код действий буквами АКЦ.; кроме того, коль скоро все эти действия организуются в ряды, выделим каждый такой ряд с помощью родового названия, подобного названиям последовательностей, и – по мере появления его членов – станем их нумеровать (АКЦ. «Быть погруженным»: 1: быть поглощенным).

(3) как это случается подчас со всяким, даже самым легкомысленным человеком, в разгар шумного празднества.

Информация о том, что «происходит празднество», данная здесь косвенно (к ней вскоре добавятся другие информативные сообщения – некий особняк в предместье Сент-Оноре), является составной частью релевантного означаемого: богатство семейства Ланти (СЕМ. Богатство).

Фраза представляет собой не что иное, как трансформацию возможной поговорки: *«На шумном празднестве глубокая печаль»*. Она произнесена неким коллективным, анонимным голосом, исходящим из недр универсальной человеческой мудрости. Данная единица принадлежит, стало быть,

гномическому коду, и это один из многочисленных кодов знания или мудрости, к которым текст непрестанно отсылает; обобщенно назовем их *культурными кодами* (хотя, по правде сказать, любой код является культурным), или же, коль скоро они позволяют дискурсу опереться на авторитет науки и морали, кодами референции (РЕФ. Гномический код).

#### XI. Пять кодов

По воле случая (но случая ли?) уже в первых трех лекциях (в заглавии новеллы и в ее первой фразе) мы встречаемся с пятью большими кодами, к которым ныне будут тяготеть все означаемые нашего текста, причем для этого не придется прибегать ни к каким натяжкам: мы не встретим ни одного кода помимо пяти упомянутых и ни одной лекции, которая не нашла бы в них своего места, и так – вплоть до самого конца. Вернемся на минуту к этим кодам и взглянем на них по очереди, не пытаясь установить между ними иерархические отношения. Задача герменевтического кода заключается в выделении таких (формальных) единиц, которые позволяют сконцентрировать, загадать, сформулировать, ретардировать, наконец, разгадать загадку (некоторые из этих единиц иногда отсутствуют, но чаще повторяются; строгий порядок их появления не обязателен). Что касается сем, то мы ограничимся тем, что просто их выделим, но не станем прикреплять к тому или иному персонажу (месту или предмету) или упорядочивать их так, чтобы они образовали какое-либо тематическое поле; мы сохраним за ними право на непостоянство и хаотичность, благодаря чему они начинают напоминать пылинки, мерцающие смыслом. Воздержимся мы от структуриации символического поля – арены поливалентности и обратимости; наша главная задача остается прежней – показать, что доступ к этому полю возможен через многие, причем равноценные входы, и это наводит на размышление о его таинственной глубине. Действия, образующие проайретический код) организуются в последовательности; их можно наметить лишь приблизительно, поскольку любая проайретическая последовательность – это всего лишь результат читательского искусства: всякий читатель объединяет те или иные единицы ин-

формации с помощью обобщающих акциональных названий (*Прогулка, Убийство, Свидание*), так что именно они формируют последовательность, которая возникает лишь тогда и поскольку, когда и поскольку ей можно дать название; последовательность разворачивается в ритме номинации, которая сама себя ищет и сама себя запечатлевает; она, стало быть, опирается не столько на логические, сколько на эмпирические основания, и поэтому бесполезно понуждать ее вступать в узаконенные реляционные связи; ей ведома лишь одна логика – логика *уже-сделанного, уже-читанного*: отсюда – как разнообразие самих последовательностей (иногда относящихся к области тривиального, а иногда – возвышенного, романтического), так и разнообразие составляющих их единиц (неважно много их или мало); в данном случае мы также не будем стремиться к структуризации; довольно будет и простого перечня (внешнего и внутреннего) этих последовательностей, чтобы обнаружился множественный смысл их текстуры, образующий плетёный узор. И наконец – культурные коды, которые суть не что иное, как цитации – извлечение из какой-нибудь области знания или человеческой мудрости; выделяя эти коды, мы ограничимся указанием на тип цитируемого знания (физического, физиологического, медицинского, психологического, литературного, исторического и т.п.), отнюдь не пытаясь сконструировать – или реконструировать – воплощаемую в них культуру.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
2. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 306-349.
3. Барт Р. S/Z. – М.: Академический Проект, 2009. – 373 с.
4. Вайнштейн О. Б. Постмодернизм: история или язык? // Вopr. философии. – 1993. – №3. – С. 3-7.

5. Введение в гендерные исследования. Ч. 2: Хрестоматия/под ред. С. В. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ, 2001; Спб.: Алетейя, 2001. – 991 с.
6. Гадамер Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 699 с.
7. Делез Ж. Логика смысла. – М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
8. Делез Ж. Различие и повторение. – СПб.: Петрополис, 1998. – 384 с.
9. Деррида Ж. Московские лекции. – Свердловск: Уральский рабочий, 1991. – 125 с.
10. Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ad Marginum, 2000. – 312 с.
11. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. – М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с.
12. Жеребкина И. «Феминизм. – М.: Прочти мое желание...». Постмодернизм. Психоанализ. Идея-Прогресс, 2000. – 256 с.
13. Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма: сб. ст. – М.: Сов. писатель, 1992. – 432 с.
14. Жолковский А. К. Полтора рассказа Бабеля: «Гюи де Мопассан» и «Справка/Гонорар». Структура, смысл, фон. – М.: КомКнига, 2006. – 288 с.
15. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. – М.: Изд. группа «Прогресс Университет», 1996. – 342 с.
16. Компаньон А. Демон теории. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
17. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестн. Моск. ун-та. – 1995. – №1. – С. 97-124.
18. Кристева Ю. Лотреамон, или Не дожить до Коммуны // Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. – М.: Ad Marginum, 1998. – С.555-570.

19. Кузнецов В. В. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления. [URL:/http://www.ruthenia.ru/logos/numbe/1999\\_10/04.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/numbe/1999_10/04.htm)
20. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда. – М.: Логос, 1997. – 184 с.
21. Лакан Ж. Телевидение. – М.: Гнозис, 2000. – 160 с.
22. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. – М.: Гнозис, 1995. – 192 с.
23. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1985. – 535 с.
24. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 479 с.
25. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
26. Мэнли П. Холл. Энциклопедическое изложение масонской, герменевтической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – Новосибирск: Наука, 1992. – 794 с.
27. Николаева Т. От звука к тексту. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 680 с.
28. Нуржанов Б. Г. Бытие как текст. Философия в эпоху знака. (Хайдеггер и Деррида) // Историко-философский ежегодник, 92. – М., 1994.
29. Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. Вып. 2. – М.: Изд-во РГГУ, 2000. – 309 с.
30. Почепцов Г. Русская семиотика. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 2001. – 768 с.
31. Рикер П. Время и рассказ. Т. 1: Интрига и исторический рассказ. – М.; СПб.: Универ. книга, 1998. – 313 с.
32. Рикер П. Время и рассказ. Т. 2: Конфигурация в вымышленном рассказе. – М.; СПб.: Универ. книга, 1998. – 224 с.
33. Рикер П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтики. – М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. – 624 с.



34. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – 384.
35. Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия: Избр. работы. – М.: Изд. дом «Территория будущего», 2007. – 528 с.
36. Семиотика: Антология / сост. Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.
37. Серль Дж. Р. Перевернутое слово // Вопр. философии. –1992. – № 4. – С. 58-69.
38. Словарь символов и знаков / авт.-сост. Н. Н. Рогалевич. – Мн.: Харвест, 2004. – 512 с.
39. Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф – фольклор – литература. – Л.: Наука, 1978. – С. 186-203.
40. Смирнов И. П. Смысл как таковой. – СПб.: Академический проект, 2001. – 352 с.
41. Соссюр де Ф. Заметки по общей лингвистике. – М.: Прогресс, 1990. – 274 с.
42. Структурализм: « за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – 486 с.
43. Субботин М. М. Теория и практика нелинейного письма // Вопр. философии. – 1993. – № 3. – С. 36-45.
44. Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 2: Язык и культура. – М.: Гнозис, 1994. – 688 с.
45. Французская философия сегодня: Анализ немарксистских концепций. – М.: Наука, 1989. – 260 с.
46. Фрейберг Э. Г. «Письмо» и онтология в воззрениях Ж. Деррида // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. – Рига: Зинатне, 1988. – С. 268-281.
47. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
48. Хайдеггер М. Язык.  
URL:<http://www.lib.misto.kiev.uaHEIDEGGER/yazyk.txt>
49. Энциклопедия символов. – М.: Торсинг, 2006. – 519 с.

## Оглавление

Предисловие.....	3
Введение.....	5
<b>Глава 1. Структурализм. Семиотика.....</b>	<b>7</b>
1.1. Теория структурализма: Р. Барт, Цв. Тодоров.....	8
1.2. Практика структурализма: Якобсон Р. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии».....	16
1.3. Семиотика в литературоведении: тартурско-московская семиотическая школа и Ю. М. Лотман.....	19
<b>Глава 2. Постструктурализм.....</b>	<b>29</b>
2.1. Проблема знака и значения в философии Ж. Деррида и Ж. Делеза.....	29
2.2. Постструктурализм и теория интертекста.....	38
<b>Глава 3. Гендерные теории.....</b>	<b>47</b>
3.1. Гендерные теории и феминистская критика.....	51
3.2. Гендерный анализ художественного текста.....	62
<b>Глава 4. Герменевтика.....</b>	<b>68</b>
4.1. Философская герменевтика: М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер.....	69
4.2. Герменевтика и гуманитарные науки. Методологические основания.....	75
<b>Глава 5. Современное литературоведение: на пересечении методов.....</b>	<b>86</b>
5.1. Постструктуралистская нарратология: «S/Z» Р. Барта.....	88
5.2. Герменевтическая нарратология: «Время и рассказ» П. Рикера.....	91
5.3. Психология и нарратология (психосемиотика): «Философия языка и семиотика безумия» В. П. Руднева.....	100
Подводя итога: интерпретация одного текста.....	106
Глоссарий.....	112
Приложение 1. Р. Якобсон. Поэзия грамматики и грамматика поэзии.....	117
Приложение 2. А. Жолковский. Полтора рассказа Бабея: «Гюи де Мопассан» и «Справка/Гонорар».....	121

Приложение 3. К. Парнель. К вопросу о «другом» в женской прозе.....	136
Приложение 4. М. Хайдеггер. Язык.....	143
Приложение 5. Р. Барт. S/Z.....	154
Список литературы.....	158

*Учебное издание*

**Широкова Елена Викторовна**

**Современные подходы к художественному тексту**

Учебное пособие

Напечатано в авторской редакции с оригинал-макета заказчика

Подписано в печать 25.02.11.

Формат 60×84 1/16. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 9,6.

Уч.-изд. л. 8,9. Тираж 100 экз. Заказ № \_\_\_\_.

Издательство «Удмуртский университет»  
426034, Ижевск, Университетская, 1, корп. 4