

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русской и зарубежной литературы

И. В. Саморукова

НАУЧНЫЙ ЯЗЫК СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

*Утверждено редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного пособия*

Самара
Издательство «Самарский университет»
2014

УДК 809.1
ББК 83
С 17

Рецензенты : д-р филол. наук, проф. кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии О. В. Журчева;
д-р филос. наук, проф. кафедры философии гуманитарных факультетов В. Л. Лехциер

Саморукова, И. В.

С17 Научный язык современного литературоведения : учебное пособие / И. В. Саморукова. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2014. – 24 с.

Пособие содержит интерпретацию новых литературоведческих понятий, которые используются в современном гуманитарном дискурсе для анализа художественных текстов.

Предназначается для аспирантов, магистрантов и студентов филологических и других гуманитарных факультетов.

УДК 809.1
ББК 83

© Саморукова И. В., 2014
© Самарский государственный университет, 2014
© Оформление. Издательство «Самарский университет», 2014

НАУЧНЫЙ ЯЗЫК СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Методические рекомендации

В настоящем пособии 9 статей – по количеству интерпретируемых понятий, в последнее время встречающихся в литературоведческих исследованиях для описания словесного искусства XX века и современной литературы. Эти понятия, подавляющее большинство которых возникло не внутри литературоведческого дискурса (включая само слово «дискурс»), редко встречаются в словарях литературоведческих терминов. Некоторые (*деконструкция, репрезентация*) разрабатывались в рамках современной философии, другие (*поле литературы*) связаны своим происхождением с социологией, значительная часть терминов пришла из языка современного искусства, преимущественно визуального (*инновация*), часть понятий имеют общегуманитарный, как сейчас принято говорить, культурологический, характер (*архетип, дискурс, интертекстуальность*), некоторые термины имеют собственно литературоведческий генезис, но редко употребляемыми (*литературность*). Нетрудно заметить, что практически все термины имеют междисциплинарный характер, что характерно для современного литературоведения, ищущего свое место внутри современной конфигурации гуманитарных наук.

Задача составителя в том, чтобы ознакомить слушателей магистерских программ по теории литературы, русской литературе, иным филологическим и в целом гуманитарным направлениям с новыми понятиями литературоведения. В конце каждой статьи дается список рекомендуемой литературы, среди которой по возможности приводятся работы членов и выпускников кафедры русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета. Термины трактуются не жестко и тем более не однозначно: намечается поле их возможной интерпретации и применения. Наиболее показательна в этом отношении статья **Постмодернизм**.

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

В интерпретации терминов составитель старался избежать эклектики, выстроить весь тезаурус на едином методологическом принципе: литература – это рефлексия символических порядков, или различных языков культуры, которая осуществляется автором, художественным субъектом, несущим за эту рефлексивную ответственность. Что касается традиционного языка теории и истории литературы, то составитель пытается найти точки соприкосновения между ним и новой терминологией.

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

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

Рекомендуемые справочные пособия общего характера

1. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада ИНИОН. 1996.
2. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999.
3. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) INTRADA, 2001.
4. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом. 2001.

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

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

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

Сегодня термин «архетип» приобрел широкий культурный смысл. Этим мы во многом обязаны отечественной фольклористике и литературоведению, которые с 1920-х годов исследуют роль древнейших образов и представлений о человеке и мире в формировании языка культуры. Здесь необходимо на-

звать имена А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа, О.М. Фрейденаберг, Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова. В частности, О.М. Фрейденаберг в книге «Миф и литература древности» со свойственным ей радикализмом утверждала, что не только в древности, но и в наши дни мир самых разнообразных вещей, а также понятий формируется не столько потребностями, сколько на основании неких «умственных схем», рожденных в архаике.

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

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

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

Библиографический список

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

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

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

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

Метод деконструкции базируется на приоритете читательской позиции. Иначе говоря, для деконструкции совершенно несуществен традиционный школьный вопрос, что хотел сказать автор, или даже более филологически грамотный, вузовский – что он сказал своим произведением. Задача анализа заключается в выявлении ускользающих от самого автора смыслов, импли-

цитно (т.е. скрыто) присутствующих в языке, которым пользуется субъект высказывания. Деконструкции подвергаются ментальные и риторические структуры текста, многозначность которых автор контролировать не может. Деконструкция вовсе не является лишь инструментом анализа современных текстов. Напротив, чаще всего деконструктивистский анализ обращен к классике, т.е. к тому, что в культуре манифестирует устойчивые ценности, традиционный центр европейской культуры.

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

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

Библиографический список

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

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

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

Самое общее определение дискурса можно сформулировать так: социальный механизм порождения речи. Любая человеческая деятельность, связанная с языком, осуществляется через своеобразные речевые произведения. Дискурс в этом смысле – это использование естественного языка для выражения определенной ментальности, своеобразный «язык в языке». Дискурсом называют принятый в данном социокультурном контексте способ конструирования знания о каком-нибудь предмете, т.е. набор идей, образов и практик, которые собственно и материализуют в языке представление о том или ином предмете, задавая правила его обсуждения. Если сказать совсем просто, дискурс задает правила говорения, которые превращают конкретное явление в семиотический факт, придают ему определенный культурный смысл. Дискурсами в этом случае выступают целые отрасли речевых продуктов, различающиеся по дисциплинам (научный дискурс, политический дискурс, марксистский дискурс, психоаналитический дискурс), исторически (просветительский дискурс, перестроечный дискурс) и, конечно, идеологически (тоталитарный, либеральный дискурсы). Последнее различие, с точки зрения одного из основателей современной теории дискурса М. Фуко, является определяющим, хотя зачастую и скрытым, «утаиваемым» дискурсом. Его анализ дискурса и в «Археологии знания» и в многотомной «Истории сексуальности» как раз и заключался в выявлении и критике идеологических и властных установок дискурсов, вскрытии мнимости их «объективистской» природы. Наиболее последовательно приведенное выше определение дискурса используется сегодня в социологии, в частности, в гендерных исследованиях с целью критики идеологии неравенства, скрытой в различных способах публичного говорения о проблемах пола.

Для литературоведения социологическое понимание дискурса имеет весьма существенное значение, так как язык в его социальном функционировании, дискурсы, становятся материалом художественной деятельности. Дело в том, и на это указывал еще М. Бахтин в своей классической работе «Проблема речевых жанров», мы усваиваем язык не из грамматик и словарей, а в

том виде, в каком он существует в реальной социокультурной коммуникации, представленной различными «речевыми жанрами», первичными (устными, функционирующими в повседневном общении) и вторичными (письменными). В этом виде «слово» в литературе всегда отсылает к какой-либо культурной среде с ее идейными установками. Иначе говоря, слово в литературе несет в себе отпечаток прежних смыслов, которые «прилепились» к нему в исходных речевых жанрах, дискурсивных практиках. Употребляемое М. Бахтиным понятие «социолект» (в значении язык определенного социального слоя, социальной группы) весьма близко понятию дискурс, разработанному М. Фуко.

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

Однако в литературоведении, в частности такой его области, как нарратология (теория повествования), используется и иное значение слова «дискурс». Оно близко понятию «сюжета», как его трактовали формалисты, противопоставляя сюжет «фабуле» – событийной канве произведения. В повествовательном тексте выделяются три уровня: 1) предмет повествования, или *история* (у формалистов это примерно соответствует фабуле), 2) повествование в собственном смысле слова, уровень рассказа, или *дискурс* (у формалистов – сюжет); 3) уровень *наррации*, т.е. повествовательный акт в целом, имеющий место в реальной или вымышленной ситуации. Другими словами, под дискурсом здесь понимается «текстовое бытие истории», повествовательный текст, в котором история означивается на уровне самого повествования, где определяющими становятся такие категории, как тип нарратора (повествователя), залог, фокализация и пр. В этом смысле заглавие ставшей уже классической работы французского нарратолога Ж. Женетта «Повествовательный дискурс» является в некотором роде тавтологичным, так как дискурс – это, собственно, и есть повествовательный текст в его особой организации. Это подчеркивал еще Р. Барт, который принципиально называет повествовательный художественный текст дискурсом, проводя аналогию между его организованностью и грамматической структурой предложения. В современной прозе смысл генерируется именно на уровне дискурса: здесь «история» не просто означивается, но и в известном смысле порождается. В качестве примера можно привести роман М. Кудзее «Мистер Фо», где история Даниэля Дефо, создателя «Робинзона Крузо», преподносится как записки чудом спасенной

пленницы, которая вместе с Пятницей разыскивает знаменитого сочинителя, то есть представлена как рассказ персонажа о собственном авторе.

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

Библиографический список

1. Саморукова И.В. Дискурс – художественное высказывание-литературное произведение: типология и структура эстетической деятельности. Самара: Издательство «Самарский университет», 2002. С. 62–71.

2. Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: Прогресс, 1999. С. 25–27.

3. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 62–69.

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

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

Как же осуществляется инновация в искусстве? Любой культурный жест осуществляется уже на фоне существующих культурных ценностей. Этот жест может быть сделан по образцу уже признанных, но может быть также и негативным, контрастным, инновационным. В этом случае новое сознательно дистанцируется от старого, сознательно делается иначе, нежели старое. Сам по себе разрыв с традицией также не нов и имеет свои образцы в культурной традиции. Любое новое возникает, таким образом, как комбинация сложных и сознательных стратегий, которые имеют свои культурные прецеденты. Чтобы ввести культуру что-то новое, нужно обратиться в тому, что в данный момент не входит в культурный канон. Внекультурное – банальное, незаметное, отталкивающее, странное, экзотичное, неценное (профанное), примитивное, вульгарное, случайное и т.д. – становится материалом инновации. Инновация

состоит в том, что определенные элементы внешней реальности, ранее считавшиеся неценными, используются в контексте ценной культурной традиции, а другие элементы, ранее считавшиеся ценными, напротив, отвергаются и тем самым лишаются ценности (профанизируются). Иными словами, самой общей формой инновации является «переоценка ценностей» (формула, впервые предложенная Ф. Ницше).

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

В современной культуре принцип инновации не предполагает канонизации самой инновационной стратегии, напротив, на своих подражателей современный художник смотрит как на тех, кто его стратегию профанирует, тиражирует, делает массовой, а потому неценной. Это происходит сегодня со многими приемами соц-арта, в частности, с использованием в тексте различных лозунгов, идеологических клише и т.д. в качестве обесцененных символов чужого сознания, которые стали основой так называемого «стёба» – языка желтой прессы и массовой публицистики. Современные инновационные произведения тщательно учитывают границу между профанным и культурно ценным. Обычно то, что уже неценно в культуре берется сплошной цитатой, но то, что продолжает ощущаться как ценность, предварительно деконструируется в рамках самого произведения, чтобы впоследствии быть валоризованным заново.

Библиографический список

1. Гройс Б. О новом // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 113–190.

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

Корни понятия «интертекстуальность» восходят к идее диалогизма и полифонического романа М.М. Бахтина. В 1924 году ученый писал, что худож-

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

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

Во-первых, интертекстуальность предполагает «цитирование без кавычек». Как уже было замечено, фрагменты других текстов, а, если быть более строгим, то не столько конкретных текстов, сколько знаковых систем, семиотических полей, культурных кодов, отрываются от своей родной (автохтонной) среды и вводятся в саму субстанцию текста, интериоризируются. Другими словами, цитируемое становится ничьим, элементом культурного языка. Этим интертекстуальность отличается от так называемой «центонности»- явления, встречавшегося еще в античной культуре. Центон (от лат cento – лоскутное одеяло) – это текст, построенный из мозаики точных цитат (то есть цитат в кавычках (как бы в кавычках)). В созидании смысла участвует денотативная семантика цитаты (ее предметное значение), коннотативная семантика, то есть дополнительное значение, связанное с культурным контекстом используемой цитаты, как бы уходит в тень. Центон, таким образом, представляет собой разновидность ученой поэзии. Нечто, подобное центону, встречается и в современной литературе, связанной с постмодернизмом. Таково, например, раннее творчество Тимура Кибирова: «Лотман, Лотман, Лосев, Лосев, / де Соссюр и Леви-Строс!» / Вы хлебнули б, мудочесы, / *полной гибели всерьез!*». Однако точные цитаты (подобно выделенной строчке из Б. Пастернака) у Т. Кибирова никогда не составляют ткань всего текста, а

встречаются эпизодически. К тому же отсылка к некому коду (коннотативное значение) в творчестве поэта практически всегда не просто сохраняется, а играет очень существенную роль в образовании смысла. В процитированном «Послании Л. Рубинштейну» цитата из Б. Пастернака контрастирует с ученым щебетанием студентов и преподавателей литинститута, для которых поэзия – это некое ремесло, технология (отсюда и имена ученых). Истинные поэты, по мнению Кибирова, не могут обучаться мастерству, тем более в официальных институтах. Их опыт всегда маргинален и драматичен – отсюда просторечный («жизненный») контекст цитаты из Б. Пастернака.

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

Во-вторых, интертекстуальность вовсе не является понятием, описывающим генезис текста в плане его источников (исследованием этого филология занималась всегда). Это понятие базируется на роли *читателя*, а не авторской активности и отсылает к процессу образования смысла, ассоциативного по своей природе. Процесс такого смыслообразования описан в статье Р. Барта «Текстовый анализ одной новеллы Э. По». В круг интертекстуальных ассоциаций включаются не только предшествующие и современные данному тексту коды, значимые для него генетически и исторически, но и коды, ценность которых могла быть девальвирована и даже почти утрачена, а также те тексты и коды, которые возникли после создания того или иного текста. Иными словами, текст может быть интерпретирован не только на фоне предшествующих, но и последующих текстов, в зависимости от позиции читателя. Здесь важно то, что интертекстуальность как практика интерпретации представляет собой не результат как выявление конечного числа культурных кодов, а бесконечный, незавершенный и незавершимый процесс смыслообразования, жизни текста в культуре. Здесь на первое место становится вопрос «читательской компетенции», способности читателя увидеть многообразие текстов и кодов в данном тексте. Эта компетенция для бесконечного процесса смыслообразования в интертекстуальном диалоге представляет собой некий горизонт рецепции и интерпретации. Поэтому исследователи вводят для описания позиции интертекстуального чтения такие термины, как «интертекстуальная энциклопедия», «образцовый читатель» (У. Эко), «аристократический читатель», «читатель без биографии» (Р. Барт), «архичитатель» (М. Риффатер), «воображаемый читатель», «идеальный читатель». Ясно, что исследование такого читателя представляет собой бесконечный, незавершимый, неverifiedируемый (то есть не поддающийся проверке на достоверность), хотя и очень увлекательный процесс. Поэтому в последние годы интертекстуальное

взаимодействие, считывание и актуализация различных кодов в произведении начинает базироваться на строгости социологических подходов.

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

Библиографический список

1. Барт Р. Смерть автора. От произведения к тексту. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс»
2. , 1994. С. 384–391, 413–518;
3. Ямпольский Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993.С. 32–40; 53–90.

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

щее время понятие литературности тоже востребовано и, возможно, еще в большей степени, чем в начале XX века по тем же самым причинам.

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

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

мер, форма повелительного наклонения); 3) фатическую, выражающуюся в установлении контакта («Вы меня слышите?»); 4) металингвистическую – функция проверки, обогащения кода, которым пользуются собеседники для сокращения непонимания (есть целые жанры, где преобладает такая функция – словари, справочники, учебники языка); 5) референтивную, которая считается самой распространенной и отсылает в реальности, формируя представление о внешней действительности и, наконец, б) поэтическую. Поэтическая функция ориентирована на саму форму сообщения, на текст, замкнутый в себе. Эта функция и придает тексту качество литературности. Позднее Р.О. Якобсон пытался конкретизировать, в чем именно выражается направленность сообщения на само себя, т.е. его поэтическая функция. Здесь так называемая «ось селекции», т.е. выбор говорящим одной из относительно эквивалентных возможностей языкового выражения (парадигма), проецируется на так называемую «ось комбинации», то есть на сочетаемость выбранных возможностей друг с другом (синтагму). Например, в стихе все рифмующиеся слова образуют парадигму. Когда они следуют в высказывании одно за другим, то в обычной речи это может выглядеть комично, так как она не нацелена на поэтическую функцию, когда же высказывание ориентировано на само себя, то возникает эффект художественности. Ю.М. Лотман, говоря о литературном, художественном тексте подчеркивал, что его код всегда включает в себя «историю кода», то есть контекстуальные значения элементов текста.

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

Библиографический список

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

Поле литературы – понятие, предложенное французским социологом П. Бурдьё. Социальные практики, по мысли П. Бурдьё, разворачиваются в пределах *полей* – относительно автономных сфер деятельности, обладающих специфической внутренней логикой. Эти поля организованы по принципу иерархии, т.е. существуют более общие, глобальные поля, охватывающие всю социальную деятельность – поля экономической и политической власти, – и более частные поля (а внутри них субполя) – религии, образования, искусства (литературы), спорта, науки и пр. Поле состоит из взаимно соотнесенных позиций, объективно существующих.

вующих возможностей проявиться – ролей или ниш в борьбе за «разыгрываемые» в данном поле «призы» или «ставки». П. Бурдьё настаивал на несводимости логики частного поля к логике глобального, предостерегая от так называемого экономического редукционизма, т.е. приравнивания «ставки» к материальному интересу. Тем не менее понятие заинтересованности агентов поля (*illusio*) – важнейший аспект теории социальных полей. В частных полях (в поле литературы) агенты движимы не только материальными, и но и символическими интересами, при этом символические «ставки» часто отрицают экономическую выгоду. Итак, борьба в поле культурного производства, куда относится и поле литературы, ведется за разные виды *капитала*: 1) экономический; 2) социальный (предполагающий положение в социальной иерархии, знакомства, «связи»); 3) культурный (значимые в данной культуре знания и навыки – образовательный и академический капитал, – владение культурными кодами, позволяющее адекватно воспринимать произведения «высокой культуры», владение «престижной» – культурной формой речи и ее функциональными разновидностями – лингвистический капитал); 4) символический капитал, под которым понимается признание, степень канонизации, включенность в антологии, школьные программы. Именно роль нематериальных капиталов придает специфичность полю культуры. За обладание культурным и символическим капиталом ведется борьба между классами и группами, эти капиталы подвержены и узурпации, и инфляции, они также конвертируемы в капиталы несимволические, что выражается, например, в росте престижности и материальной ценности тех произведений, которые когда-то обладали только символической ценностью, например, картин Ван Гога.

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

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

литературоведения – произведения и литературные и иные выступления писателей – П. Бурдье называет *манифестациями*.

В качестве примера того, как ценность произведения устанавливается полем, П. Бурдье приводит творчество «наивного» художника Анри Руссо и дадаиста Марселя Дюшана. Эта ценность не связана собственно с тем, что делали эти авторы, а с сетью отношений, в которую помещалась их деятельность. Руссо не знал, что он делает (на то он и «наивный», т.е. не знакомый с конвенциями творчества автор), Дюшан, напротив, был слишком осведомлен и сознательно оперировал возможностями поля.

Теория поля литературы особенно актуальна для современной культуры. Во второй половине 19 века, когда культура освободилась от религиозной и государственной опеки и приобрела автономию, сложилось разделение поля культурного производства на два субполя: субполе массового производства и субполе элитарного производства. В массовом секторе культурное производство ориентируется на максимизацию экономического капитала, т.е. подчиняется принципам глобального поля. Таких производителей культуры П. Бурдье назвал *гетерономными*. В элитарном секторе работают *автономные* производители, которые заинтересованы прежде всего в символическом капитале, т.е. в признании коллег. Гетерономные производители преследуют краткосрочные экономические и социальные выгоды, автономные производители рассчитывают на символические выгоды в отдаленном будущем. При этом гетерономность не обязательно связана только с коммерческой выгодой. Например, в советской литературе ее критерием было признание власти, верность официальной идеологии. В этом литературном поле авторы, работающие в жанрах, которые на западе имели в основном коммерческую ценность (например, фантастика), зачастую ощущали себя как автономные производители «непризнанной» литературы. В неофициальном искусстве сам факт «печатаемости» был знаком официального признания и символической девальвации автора и его произведений. Для автономных производителей отличие от всего, что было в поле, пользовалось каким-либо признанием и успехом, часто является основным критерием «настоящего искусства». Признание и канонизация автора или приема, накопление символического капитала ведет к его девальвации, так как уменьшают его сравнительную редкость, потенциал исключительности.

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

Библиографический список

1. Бурдье П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–88.
2. Гронас М. «Чистый взгляд» и взгляд практика // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 9–12.

3. Берг М. Литературократия. Проблемы присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 352 с.

4. Тынянов Ю.О. литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 270–281.

Постмодернизм. В самом общем плане это понятие сегодня означает состояние современной культуры и особый тип рефлексии, восходящий к неклассическому философствованию (начиная с Ф. Ницше), структурной лингвистике, семиотике, структурному психоанализу (Ж. Лакан), неомарксизму, феноменологии, постструктурализму и ряду других интеллектуальных течений XX века. Буквально «постмодернизм» можно перевести как «постсовременность». Существует несколько версий первого употребления этого понятия, причем «генеалогия» постмодернизма имеет тенденцию все более углубляться в прошлое. По одной из версий, термин «постмодернизм» был впервые употреблен в 1917 г. в книге Р. Ранвица «Кризис европейской культуры», в 1934 году использован Ф. де Ониза для обозначения авангардистских поэтических опытов начала XX века. В работах А. Тойнби 1940-х годов «постмодернизм» («постмодерн») обозначает современную эпоху, после первой мировой войны, радикально отличающуюся от предшествующей эпохи модерна. Но большинство исследователей, особенно тех, кто занимается проблемами искусства, полагают, что постмодернизм начинается с 1950-х годов. Регулярно это понятие стало употребляться с конца 1960-1970-х годов для фиксации новых тенденций в архитектуре и искусстве, прежде всего в литературе.

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

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

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

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

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

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

«Героический период российского постмодернизма» (выражение критика В. Курицына) пришелся на конец 1980-1990-е годы. В дальнейшем его «приемы» были растиражированы и стали в известном смысле достоянием массовой культуры. Литературный постмодернизм (в особенности, россий-

ский), которому посвящено немало монографий и статей, сегодня нуждается в новом осмыслении, а, возможно, и переосмыслении. В силу особенностей российской истории, «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева, «Пушкинский дом» А. Битова, «Русская красавица» В.Ерофеева, романы Саши Соколова и другие «эталонные» тексты отечественного постмодернизма продолжали прерванный проект модернизма. Об этом свидетельствует, например, весьма активная роль автора в этих текстах, стремление его переозначить культурные факты и выстроить новую, концептуально вполне последовательную, версию культуры. Ряд критиков высказывают мнение, что русский постмодернизм как специфическое явление художественной литературы завершился и ему на смену наряду с современной глобальной массовой культурой приходят иные «художественные парадигмы» («новая искренность», «постреализм» и пр.).

Библиографический список

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

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

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

Для современного гуманитарного дискурса понятие «репрезентации» предпочтительнее метафорического слова «образ» по нескольким причинам. Во-первых, в силу нарастающего междисциплинарного характера гуманитарного знания. Понятие «репрезентации» употребляется в культурологии, социологии,

философии, гендерных исследованиях. Во-вторых, введение понятия «репрезентации» учитывает достижения семиотики, которая изучает, как слова или иные символы предстают в виде знаков, имеющих определенные референты, а также дискурсивный подход, сосредоточенный на процессе культурной коммуникации и социальных механизмах воспроизводства значения и смысла. В-третьих, сухая терминологическая форма здесь привлекает внимание к самому сложному и методологически принципиальному вопросу о природе репрезентации.

Выделяются три основных способа объяснения природы репрезентации:

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

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

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

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

Библиографический список

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

Учебное издание

Саморукова Ирина Владимировна

НАУЧНЫЙ ЯЗЫК СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Учебное пособие

Редактор *Т. И. Кузнецова*
Компьютерная верстка, макет *Н. П. Бариновой*

Подписано в печать 05.05.2014. Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Печать оперативная.
Усл.-печ. л. 1,4; уч.-изд. л. 1,5. Гарнитура Times.
Тираж 100 экз. Заказ № 2518.
Издательство «Самарский университет», 443011, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.
Тел. 8 (846) 334-54-23.
Отпечатано на УОП СамГУ.