



ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: ПРАКТИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Постструктуралистские понятия
автора и героя





Цель: раскрыть генезис, основные этапы становления и развития научных представлений о художественной литературе с позиций рецептивной эстетики.

Ключевые слова: постструктурализм, симулякр, ризома, фокализация, смерть автора

Переход от авторской инициативности к авторской функциональности, к неопрагматике текста зафиксировал в своих работах Мишель Фуко. М. Фуко занимался анализом дискурсивных пластов, не расчлененных на авторские единства. Структурообразующий тезис его программной статьи «Что такое автор?» звучит так: « – Какая разница, кто говорит?». В этом безразличии, по М. Фуко, и заключается один из фундаментальных этических принципов современного письма, так как письмо есть игра знаков, упорядоченных самой природой означающего (языка), безразличного к внешней фигуре автора. «Письмо – некое пространство, в котором субъект не перестает исчезать». Письмо – добровольное стирание субъекта, которое совершается в самом существовании писателя. «Творение <...> теперь получило право убивать – быть убийцей своего автора».

Бог, человек и автор у М. Фуко «умерли» одновременно. Вследствие чего появилась необходимость в определении пространства, которое в результате их исчезновения высвободилось, и функций, которые в итоге их ухода обнаружились. Так, например, имя автора стало обеспечивать лишь функцию классификации, выстраивания произведений в отношении гомогенности, преемственности, аутентичности, взаимного разъяснения. Имя автора сегодня обозначает только границы текста.

Функция-автор имеет у М. Фуко определенные характерные черты, это:

- а) «Жест», сопряженный с риском нарушения традиционного.
- б) Свидетельство принадлежности к некоему систематическому единству.
- в) Проекция некоторой обработки, которой подвергаются тексты.

Все эти операции могут варьироваться в зависимости от эпохи и типа дискурса. Однако и «поверх» эпохи можно обнаружить некий инвариант в правилах конструирования автора. Функция-автор осуществляется в расщеплении, дистанции между писателем и его рассказчиком. Таким образом, функция-автор изначально наделена некой множественностью Эго: физического автора; читателя, способного его в тексте заместить; прогностического субъекта, возникающего в ходе прочтения текста и др. Способ, которым дискурс сочленяется с социальными отношениями и есть содержание функции-автор. Автор – это переменная и сложная функция самого дискурса, а вовсе не место изначального существования письма.

Полемизируя с М. Фуко, создатель концепции онтологической доминанты постмодернизма (пересистематизации с эпистемологической доминанты модернизма (как я вижу мир?) на онтологическую (как мир устроен?)) Б. Мак-Хейл подчеркивает, что речь все же должна идти не об исчезновении автора, а о принципиально новых, непривычных способах его присутствия. Онтологичность постмодернистского авторского сознания и обуславливает осознание автором-творцом и фиксацию в произведении собственной функциональности по отношению к созданному тексту. Как пишет Б. Мак-Хейл, «Автор мерцает, вспыхивая и исчезая, на различных уровнях онтологической структуры и в различных точках разворачивающегося текста, никогда не присутствуя целиком и не исчезая в полной мере, он/она играет в прятки с нами на протяжении всего текста, в котором иллюзия авторского присутствия создается только для того, чтобы ее развеять, заново заполняя открывающуюся лакуну суррогатом субъективности». Концепция Б. Мак-Хейла дополняет утверждения М. Фуко, выявляя отрефлексированность процесса авторской функциональности в тексте, фокусируя предельную на данный момент сознательность этого акта.

В свою очередь Р. Барт пытается не только констатировать, но и объяснить факт «смерти автора», интерпретируя ее функциональность отчасти и в физиологическом ключе, в контексте проблемы «телесности» текста. Р. Барт также вносит определяющий, реформирующий вклад в десакрализацию автора, разрушая его социальную и биографическую фигуру. Он ставит язык на место своего владельца, – автор у него заменяется письмом, что, в свою очередь, означает восстановление в правах читателя. «Рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора». Если у письма и есть источник, то он – в чтении. Читатель, по Р. Барту, это



точка, фокусирующая множественность письма и организующая целостность текста. Автор же преобразуется в скриптора, который рождается одновременно с текстом и вне письма не существует. Скриптор – всего лишь переписчик, он может только подражать тому, что написано до него. Его внутренняя сущность – уже готовый словарь. «Призрак» автора может присутствовать в тексте в игровой роли персонажа, «бумажного Я», но уже лишенный своих алетических, отцовских преимуществ.

Удаление автора полностью меняет представление о тексте. Устранение автора как некой исходной точки смысла текста делает невозможным его окончательную расшифровку, так как автор, нулевая точка письма, только смешивает, сталкивает его разные социолекты. «Присвоить тексту Автора – это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо». А само письмо в силу своей полисемической нелинейности, принципа «паутинности», можно распутывать, но не расшифровывать, так как оно «дано для пробега, а не для прорыва».

Текст, по Р. Барту, такое социальное устройство, где ни один субъект не остается в роли судьи, аналитика, дешифровщика. В письме исчезает самоидентификация не только автора, но и читателя. Текст «убивает» и личность читателя, сводя его к функции запускающего письмо механизма, исполнителя текстовой партитуры. Такое «беспмятство» субъекта, поглощаемого неоднородным письмом, находящимся в состоянии войны языков, есть необходимое условие востребованности текста, так как именно «слоистость» акта означивания является залогом получения читательского удовольствия от текста.

Субъект обретает возможность наслаждаться собственной множественностью, растворяясь во множестве противоречивых языков, сосуществующих в тексте. Удовольствие при чтении произведения порождается разрывами, столкновениями, «трещинами языка», так как подобные явления прерывности, мерцания, по Р. Барту, особенно эротичны. Причем, как считает Р. Барт, сам текст телесен, композиционно антропологичен. Текст – «достоверное тело», обладающее человеческим обликом. И удовольствие от текста наступает именно в тот момент, когда тело читателя «начинает следовать своим собственным мыслям», вибрировать в такт с «телом» текста. Литература, по мысли постструктуралиста, оказывается искусством управления телом, как автора, так и читателя.

Субъект Р. Барта представляет собой «живое противоречие», это расколотый субъект: с помощью текста он одновременно наслаждается и устойчивостью собственного «Я», и его разрушением. При этом удовольствие, получаемое от текста, делает читателя объективным, так как, раздваиваясь, он оказывает сопротивление авторской тенденциозности. А общество в целом, как правило, не имеет никакого представления о собственной расщепленности, потому что это бессознательный процесс.

Бартовский текст, таким образом, лишен и субъекта, и объекта. Это текст – канал двусторонней связи, некое «неделимое око»: «Глаз, коим я взираю на Бога, есть тот же самый глаз, коим он взирает на меня». Текст-удовольствие заполняет читателя без остатка. Текст-наслаждение вызывает у него чувство потерянности в произведении. Действие языка состоит в неумолимом обволакивании жертвы-субъекта, так как язык – это докса, форма бессознательного. А отношения автор – читатель в такой ситуации выстраиваются как отношения воспроизводства: читатель, жертва миметического обмана, воспроизводит образ автора, в свою очередь, тоже имитатора языка.

В свою очередь отстаивая постмодернистскую свободу письма, итальянские постструктуралисты ратуют за ограничение авторских свобод. Постмодернистская номадология, в частности, ее основатели Ж. Делез и Ф. Гваттари («Капитализм и шизофрения»), для обозначения внешней, принудительной детерминанты текста, в роли которой может выступать автор, вводят в постструктурализм термин «Генерал» как, тем не менее, представляющий фигуру аксиологически архаичную и семантически невозможную. Процессуальность, синергетически спонтанная самоорганизация постмодернистского произведения, наоборот, по концепции этих исследователей, фундирует фигуру «без Генерала», выражающую нецентрированную множественность открытого Ж. Делезом и Ф. Гваттари шизоанализа. Автор, как внешняя по отношению к тексту причина, «несоциальный чужак», рассматривается в качестве лишней в



нем позиции, так как сам текст обладает необходимым для саморазворачивания креативным потенциалом, энергетически питаемым неравновесностью входящих в него подсистем.

В постструктуралистских исследованиях и произведениях постнеоклассической философии, обращенных к изучению литературы, уже повсеместно можно наблюдать отход от «героистского» исследовательского ракурса и отказ от структуралистской научной четкости в его дефинициях. Например, английской писательнице Кристин Брук-Роуз принадлежит постмодернистская концепция уже полного «растворения характера в романе».

К. Брук-Роуз заявляет о социальной и психологической деструкции персонажа, его дефокализации в тексте в результате мировоззренческой децентрации, представления о мире как о хаосе. Дефокализация (фокализация – зрительная перспектива, точка зрения) обеспечивает более полную читательскую идентификацию в связи с дегероизацией и текстуальным равноправием всех образов. К. Брук-Роуз предсказывает возможность полного исчезновения литературного героя из художественного текста в результате упадка романного жанра и расцвета «искусственного фольклора» и массовой культуры, а также в итоге эпистемологического кризиса – «невозможности средствами реализма передать опыт XX века со всем его ужасом и безумием».

Несмотря на утверждения ряда западных литературоведов об устаревшем значении и функциях традиционного термина «художественный образ» адекватная замена этому понятию не найдена, хотя трактовки его в современном литературоведении чрезвычайно вариативны. Постструктуралисты и деконструктивисты предпочитают говорить о принципе организации образности в целом, подразумевая все возможные ее частные виды. Например, художественный образ у Р. Барта (в том числе и образы-персонажи), всегда носит двойственный, одновременно денотативный и коннотативный характер. По Р. Барту, образ нелинеен, полисемичен, потенциально неисчерпаем, так как под слоем его означающих залегают «плавающие цепочки» означаемых. В рамках одного образа может быть заключена целая серия дискретных, блуждающих знаков. Такое отсутствие закрепленного смысла чревато всеми возможными смыслами. Образ может быть по-разному прочитан несколькими разными субъектами, сосуществующими в одном индивиде, так как в одном индивиде, по Р. Барту, сосуществуют множество словарей.

В 80-е годы XX века в эстетике постмодернизма актуализируется такое понятие, как симулякр, занимающее в ней место, традиционно принадлежащее в классических эстетических системах художественному образу. Роль понятия «симулякр» в эстетике постмодернизма столь существенна, что возникла необходимость обозначить такое явление, как «эстетика симулякра». По мнению ученого, симуляционность наиболее адекватно выражает амбивалентность постмодернистских артефактов и соответствует их игровой природе.

Термин симулякр был введен в оборот постмодернизма теоретиком постструктурализма Ж. Батаем, интерпретировался П. Клоссовски, А. Кожевым, Ж. Бодрийяром, Ж. Делезом и др. Ж. Батай в работе «Из внутреннего опыта» вообще отрицает возможность образа-сообщения, так как до реципиента можно донести «лишь жалкие отбросы того, что мы намеревались сообщить». По мысли Ж. Батая, симулякр образует знак мгновенного перехода одной мысли в другую и может не успеть установить обмена между ними. П. Клоссовски в своей статье «О симулякре в сообщении Батая» апологетически по отношению к симулякру дополняет, что только с помощью уловки – обозначая «вакцию Я» в сознании, образ-симулякр прокрадывается в сознание Другого. Симулякр замешан на противоречиях, он может верно передать, по крайней мере, долю несообщаемого.

По утверждению французского постструктуралиста Ж. Делеза, вся наша современность находится под властью симулякра, опорной точки критического взгляда на мир. Идет разрушение моделей реальности ради утверждения нового творящего хаоса. И с этой точки зрения, как пишет Ж. Делез, симулякр становится «убежищем позитивной власти», которая отрицает старое, несовершенное, изжившее себя мироустройство. Симулякр – это ложная «копия копии» объекта, знак девиантности, бесконечно деградирующее изображение, потеря подобия, основывающаяся на несоответствии и разнице. Он обречен на уничижительное значение, так как это результат, полученный за счет ниспровержения, столкновения. Аффективный заряд



симулякра объясняется именно этим его внутренним дисбалансом. Ж. Делез считает также симулякр образом-кентавром, который незаметно смешивается со всем, во все проникает – в том числе и в структуру субъекта. Наблюдатель (читатель) неизбежно становится частью симулякра, который может видоизменяться и деформироваться под влиянием его точки зрения, одновременно все более удаляясь от проекции реального объекта.

Наиболее репрезентативна теория эстетического симулякра французского постструктуралиста Жана Бодрийяра. Ж. Бодрийяр приходит к выводу о принципиальных различиях художественного образа в традиционной и постмодернистской эстетике. Если в первой репрезентируется отражение реальности в образности, то во второй происходит искусственное конструирование артефакта, лишённого отражательной функции. Ж. Бодрийяр определяет симулякр как псевдовещь, замещающую реальность, стирающую различия между реальным и изображаемым. Он строит свою концепцию симулякра как критику общества потребления, в котором вещи-объекты доминируют над субъектом. Эти вещи-объекты, знаки экстерииоризации формы, полый оболочки, и есть, по Ж. Бодрийяру, симулякры. Естественный мир заменяется его искусственным подобием, второй природой. И Ж. Бодрийяр опасается «ответного удара перекормленного объекта по изможденному субъекту». В сложившихся обстоятельствах, когда объект полностью подчиняет себе субъекта-жертву, для субъекта остается один стратегический выбор: признать превосходство «ожиревшего» в результате эстетической переизбыточности изображения объекта и перенять правила его игры, его уловки. Постструктуралист считает симулякр опасно активной субстанцией, находящейся вне контроля субъекта. Включая в объект масс-медиа, Ж. Бодрийяр указывает на энтропийность этого объекта, так как он стремится к презентации худшего, к катастрофам.

Новой формой постструктуралистской художественной образности является и выделенная Ж. Делезом и Ф. Гваттари модель ризомы, образа-«корневища», нелинейного эстетического образования, организованного не по принципу копирования, а как многоуровневая, хаотичная, запутанная референция, в которой отсутствует смысловой центр. Прочтение такого образа предполагает не понимание его и раскодирование, но использование в качестве запускаемого читателем механизма смыслообразования, возможно, даже каждый раз нового. Это по-постмодернистски коммуникативно-активный художественный образ. «Ризома вторгается в чужие эволюционные цепочки и образует «поперечные связи» между «дивергентными сериями». Она порождает несистемные, непредсказуемые образные варианты, представляющие одновременно некое целостное множество, отсылающие к недифференцированному целому, праобразованию. Ризома – это постмодернистский образ-лабиринт.

В конструировании художественного образа, как отмечают современные исследователи, первостепенную роль играет архетипичность этой конструкции, соответствие неким универсальным схемам восприятия. Поэтому имеет место деперсонализация образа-персонажа, его дефокализация. После того, как структуралистами была определена инвариантная схема образа-персонажа, стали практиковаться деконструктивистские эксперименты с возможностями расширения его границ, потенциалом трансформационности образной модели. Таким образом, эволюция литературного героя (персонажа) шла в направлении его адаптационных к аудитории возможностей, отсюда вариативность, ситуативность его реализации, поливалентность. Этим же обусловлена спланированная все большая независимость образа от особенностей авторской личности, стремление к раскрытию в нем надличностных конструктивных факторов, биологизация конструкции, что в результате способствует повышению манипулятивных возможностей создателя этого художественного образа.

Вопросы для закрепления темы:

1. Что такое симулякр?
2. В чем суть концепции Р. Барта о смерти автора?
Почему эта методика анализа художественного текста так актуальна сегодня?



Литература:

1. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 319 с.
2. Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
3. Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. – М.: Магистериум, 1996. – С. 9-46.
4. McHale V. Postmodernism Fiction. – N.Y. and London: Methuen, 1987. – 187 p.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
6. Батай Ж. Из внутреннего опыта // <http://www.philosophy.ru/>.
7. Клоссовски П. О симулякре в сообщении Батая // <http://www.philosophy.ru/>.
8. Делез Ж. Платон и симулякр // <http://www.philosophy.ru/library/misc/intent/index.html>.
9. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
10. Сафронова Л. В. Автор и герой в постмодернистской прозе. Монография. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2007. – 238 с.