

Т. БАЛАШОВА

СОВЕТЫ «НОВОЙ КРИТИКИ»

С пицентр литературных бурь Франции 60-х годов довольно долго находился в сфере художественной критики. Обозреватели многих журналов то с недоумением, то с горечью, то с гордостью констатировали: читающая интеллигенция, кажется, больше не берет в руки художественные произведения, но жадно листает литературно-эстетические манифесты и критические этюды. Все споры о политической ситуации — оценка «общества изобилия», роли рабочего класса и интеллигенции, понимание культуры и «левого» бунта против цивилизации — неизбежно задевали сферу науки о литературе, а порой полностью растворялись в ней.

Широким кругам интеллигенции, захваченной бурным процессом политизации и переоценки современного образа жизни в капиталистическом мире, привычный язык искусства стал казаться недостаточно красноречивым, недостаточно откровенным. Желание понять, какова судьба художественного слова в условиях обострения классовых противоречий, в век научно-технической революции, какова сегодня миссия писателя, обратило литературную критику в пылающее поле идеологической схватки. Все должно быть изменено — звучало в ожесточенных дискуссиях — общество, характер культуры и метод разговора о ней. Сначала надо «научиться читать» — совершенно иным способом, иными глазами, чем читали столетиями до нас. Научившийся читать будет способен изменить код культуры и структуру общества. Так критика — «новая критика» (одним из ответвлений кото-

рой является литературоведческий структурализм) — объявила себя скрытым двигателем социальных преобразований. Эта зависимость утверждается и в ряде работ Ролана Барта, и в эссе Сержа Дубровского «Почему новая критика?» (1966), и на страницах левозкстремистского журнала «Тель кель», и в ревизионистском этюде Пьера Дэкса «Новая критика и современное искусство» (1968)¹, и в обстоятельной панораме итальянца Бруно Романи «Французская критика от Сент-Бёва до структурализма» (1970), и в сопоставительном исследовании Евы Томпсон «Русский формализм и англо-американская новая критика» (1971). Итак, без новых принципов видения художественного текста невозможен прогресс человечества, иллюзорен приход справедливых социальных отношений.

Что же такое «новая критика», что ею предложено, что отвергнуто?

От чего отказалась «новая критика»?

Термин «новая критика» прозвучал в 1910 году, когда под этим названием американец Дж. Спингарн опубликовал статью, подвергшую сомнению исторические критерии подхода к литературному произведению. По наблюдениям автора серьезных трудов о «новой критике» Роберта Веймана, статья Спингарна, не предложившая развернутой позитивной программы, лишь «задним числом была оценена как великий символ», а по выходе не получила почти никакого отклика. Действительно, ни школы, ни направления тогда не оформилось. Первый коллективный манифест принадлежал группе «Беглецы», сложившейся в начале 20-х годов на юге США, в городе Нэшвиле. С появлением в 1938 году этюда «New criticism», принадлежащего перу одного из «беглецов», это имя окончательно закрепилось и за группой американских литературоведов, и за особой тенденцией

¹ См. рецензию в журнале «Иностранная литература» № 3, 1970.

буржуазного литературоведения, претендующей на имманентное рассмотрение художественного текста.

Советские и зарубежные исследователи отмечали¹, что первым принципом, решительно отброшенным «новой критикой», был историзм литературоведческого анализа. Конечно, историзм не раз преломлялся в буржуазной науке весьма искаженно: от него оставалась оболочка из конкретных биографических реалий без внутреннего пафоса познания закона связи между искусством и действительностью. Однако «новая критика» отбросила историзм как принцип исследования, уничтожив и те позитивные тенденции, которые содержались нередко и в немарксистской литературной критике. Изначальная борьба с историзмом имела своим истоком философский агностицизм, на французской почве — в первую очередь — бергсонизм. Именно на этой основе происходило вычленение художественного произведения из социально-исторического процесса, герметичный анализ того, что «внутри», игнорирующий обстоятельства создания, исторические закономерности, сопоставление с действительностью. Французский исследователь Роже Файоль прав, устанавливая связь между аргументами сегодняшних неокритиков и эстетическими системами Б. Кроче, П. Валери, А. Жида.

И все-таки «читать» «новую критику» 60-х годов надо в контексте нынешних идейно-политических столкновений. «Критический взрыв» раздался в середине 60-х по сигналу полемики между представителем «традиционного» критического языка Раймоном Пикаром и «новатором» Роланом Бартом; волны этого взрыва во многом зависели от колебаний исторической ситуации. «Новая критика» 60-х годов возникла как своеобразная реакция на укреплявшее свои позиции марксистское литературоведение. Не случайны раздражение Барта по поводу тех, кто занимается не литературой, а человеком, и его вывод: «Принципиальное сопротивление оказывает структурализму сегодня только марксизм, причем именно на почве истории, а не структуры».

«Устранение действительности, ее отражения, как основы социального функционирования искусства,— пишет М. Б. Храпченко,— приводит к глубоким противоречиям создателей семиотических концепций»².

Антиисторичность, конечно в современных условиях оснащенная научной терми-

¹ Б. Гиленсон. Заметки о новой критике. «Вопросы эстетики», 1968, вып. 8; И. К. Журавлев. Очерки по истории марксистской критики в США. Саратов, 1963; Г. К. Косиков. Новая критика во Франции. «КЛЭ», т. 5; Р. М. Самарин. О борьбе с формализмом. В кн. Р. Веймана «Новая критика и развитие буржуазного литературоведения. История и критика новейших методов интерпретации». М., 1965; Н. Ф. Ржевская. Неоформалистические тенденции в современной французской критике (группа «Тель кель»). В кн. «Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—1960 гг.», М., 1972.

² М. Б. Храпченко. Семиотика и художественное творчество. «Вопросы литературы» № 9, 1971.

нологией, вовсе не выглядит обскурантизмом. Сейчас отказываются от исторического метода не так откровенно и не так полно, как Кроче: «Ведь исследуя глубины произведения,— пишут сами французы,— анализируя его структуры, новая литературная критика вдохновляется научными принципами... она продолжает борьбу с историческим методом... но переносит внимание с истории на более современные отрасли науки».

Антиисторизм проявляется по-разному у социолога Л. Гольдмана, экзистенциалиста С. Дубровского, последователей интуитивизма Ж. Пуле, Ж.-П. Вебера, Ж.-П. Рипара, структуралистов Р. Барта, Ц. Тодорова, Ж. Рикарду, у представителей группы «Тель кель» Ф. Соллерса, Ю. Кристевой, Ж. Женетта и т. д.¹ За этими именами, представляющими сегодня «новую критику», скрываются различные ее варианты.

«Новое чтение» Жоржа Пуле или Ж.-П. Вебера, например, почти раболепно продолжает традицию «глубинных» тематических анализов, предложенных философом Гастоном Башляром. Насильственно отстраняя исторические реалии, эта линия «новой критики» восходит от образа, метафоры к гипотетическим типам мироощущения — то «одиночества человека», то «агрессивности внешнего мира», то «двойственности человеческой природы». Все образы, иногда более, иногда менее, произвольно соотносятся с данным знаменателем, везде отыскивается один таинственный смысл: Бодлер всегда двулик, и только (этюд Ж. Пуле о Бодлере), Альфред де Виньи заморожен течением времени, а симптом этой замороженности — все лексические единицы типа «часы», «качели», «колыбель», «стрела», «круглое колесо — аналог часов» и т. д. (этюды Ж.-П. Вебера о Виньи), Корнель — в любых создаваемых драматических ситуациях эксгибиционист, так как его герой постоянно как бы смотрит на себя со стороны (этюды Ж. Старобинского о Корнеле) и т. д. «Новая критика» тем и близка авангардистскому искусству, что она тоже «отбрасывает реализм», выносит «реальность за скобки», конструирует картину, порой вовсе не похожую на ту, которая может быть подсказана творчеством художника обывателю. Этого читателя критика надеется «научить читать», привить ему навыки соединять элементы произведения, не «вспоминая» ни социальных, ни биографических мотивов, их породивших. Тип соединения, конечно, окрашен то фрейдизмом, то феноменологическим поиском изначальной идеи, то экзистенциалистской абсурдностью бытия. Но — в отличие от «традицион-

¹ См. об этом: Н. Ф. Ржевская. Неоформалистические тенденции в современной французской критике (группа «Тель кель»); Л. А. Зонина. Неистовые ревнители «новых практик». «Иностранная литература» № 8, 1971.

Т. БАЛАШОВА
СОВЕТЫ «НОВОЙ КРИТИКИ»

ных» фрейдистов — неокритики избегают конкретных фактов судьбы своего «подопечного», констатируют скорее некую общую судьбу, общий тип реакции и личности на столкновение инстинкта с социальным табу.

Структуралистские вариации «новой критики», в отличие от интуитивистских, внешне противоречат насильственно одноплановому разложению метафоры, характерному для Старобинского, Вебера, Пуле. Если последние избирают из возможных значений единственное, то первые — наоборот, настаивают именно на поливалентности, многозначности символа-знака.

Для анализа литературного произведения структуралистские методы были предложены, чтобы преодолеть и позитивистское описание факта (чем грешила эмпирическая критика), и волюнтаристское конструирование «глубин», сводящее литературный факт к какому-либо одному психологическому состоянию. Это преодоление в известной мере состоялось. Весь круг деталей, который привычно занимал литературоведа Сорбонны, попросту исчез из поля зрения неокритиков-структуралистов. Но, по справедливому наблюдению одного из оппонентов, позитивизм факта был замещен позитивизмом знака. Или еще точнее: «структуралистский неосиентизм — типичное выражение на французской почве позитивистских идей»¹.

Историческим рядом связей структуралистская критика принципиально не занимается: согласно ее позиции, между текстом и жизненным материалом, между «обозначающим» и «обозначаемым» существует грань, переступить которую запрещено. «Метод был бы скомпрометирован, — уточнял Б. Фаж, — если бы наметилась возможность смешения. Разрыв должен навсегда убить древнюю иллюзию... будто знак — калька идеи или способ отослать к предмету». Один из поборников структурализма, Мишель Фуко, объяснил: «Точка перелома обнаружилась в тот момент, когда Леви-Стросс, анализируя общество, а Лакан — бессознательное, показали нам, что «смысл» только пена или отблеск; поддерживает же нас во времени система... то есть совокупность отношений, независимых от элементов ее».

Философ Жак Деррида, занимающийся знаковыми системами, от лингвистического тождества различных по смыслу единиц выводит закон обязательной растяжимости (*esrasement*)² всякого значения. Эта растяжимость возникает якобы из-за непреодолимого разрыва между тем, что познается разумом, и чувством. Один знак может отсылать или к двум, или к бесчисленному множеству понятий. На фундаменте обычного разговорного языка возникает вторичный язык, вступающий в противоречие с первым. Разгадать систему действия этого вторичного языка (*langage* по

отношению к *langue*) можно, лишь не нарушая закона, согласно которому анализ должен быть ограничен сферой языка и независим от представления о способах употребления этого языка в реальности.

«Ни одна из познанных и данных нам в ощущении истин, относящихся к иному полю, чем поле письма, не способна теологически определять единство интересующего нас поля», — пишет Жак Деррида. «Теологическая функция» приписана самому принципу отражения мира в реальности языка. Так совершается идеалистический разрыв между «обозначающим» и «обозначаемым». Происходит типичный для идеализма процесс отрыва «явления от того, что является, ощущения от ощущаемого»¹. Только здесь этот отрыв свершается в особом понятийно-образном слое — там, где ощущение обретает форму художественного символа.

Р. Барт различает в любом знаке три уровня отношений:

1) Внутренний (например, крест по отношению к идее христианства);

2) потенциально-внешний (то есть отношение знаков внутри одной системы, например, красный и зеленый цвет при указании — путь закрыт или открыт);

3) актуально-внешний, синтагматический, где знак связан и со знаками других систем. Такой тип знака-символа характерен, считает Барт, для искусства, особенно для авангардистского искусства, современной музыки и абстрактных композиций.

Отношение между знаками Р. Барт советует анализировать, не вступая на почву «обозначаемых», то есть не касаясь тех реальных понятий, которые им соответствуют. Более того: принимая во внимание смысл, мы, оказывается, не можем построить «адекватной конструкции». Например, согласно правилам грамматики, объясняет Р. Барт, мы имеем право написать «собака мяукает» или «небо голубое, словно апельсин». Стоит обнаружить смысл — и «мяукать» не сопрягается с собакой, а апельсин — с голубизной. Известно, однако, что сюрреалисты охотно комбинировали именно такие алогично-цветовые метафоры; значит, утверждает Р. Барт, критерий сопрягаемости вообще условен. Занимающийся литературой как раз и должен привыкнуть к условности любых комбинаций, чтобы не выходить к смыслу, не попадать «по ту сторону» литературного текста. Это и значит «научиться читать».

Согласно классификации Р. Якобсона, сообщение (*message*) подразумевает наличие а) посылающего, б) принимающего, в) контакта между ними, г) условного кода, д) контекста и, наконец, е) самого сообщения. Р. Барт, принимая такую классификацию, требует, чтобы критик занимался только процессом сообщения: «Ведь литература — специфическое сообщение, сконцентрированное на себе самом», а ее познавательная функция подчинена струк-

¹ Л. Сэв. О структурализме. «Проблемы мира и социализма» № 6, 1971.

² Буквально: расстояние. пролет моста; в типографии — разбивка шрифта.

¹ В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4, т. 14, стр. 90.

туральной. «Язык говорит о языке» — вот главное, что хочет видеть Р. Барт в процессе творчества.

Содержание, таким образом, отдано на откуп истории, а критике оставлена область чистой формы, отношения символов-знаков. «Новая критика», — гордится Р. Барт, — работает честно, не изменяя символической природе произведения, тому, что Башляр называл разложением образа». Символический язык — это и есть литературность, которую исследует поэтика (по терминологии Ц. Тодорова) или риторика (по терминологии Р. Барта).

«Литературность», то есть система символических обозначающих, якобы абсолютно изолирована от слоя реального содержания. Раймон Пикар, оппонент Р. Барта, осмелился возразить и предположить, что «произведение всегда заключает некую очевидность, которую можно так или иначе выявить». Ответ Р. Барта бескомпромиссен и язвителен: какой ключ подберете вы к многозначному языку художественного произведения? Откуда возьмется психологическое единство? Как можно определить объективный, вне нас лежащий смысл текста? «Любая очевидность — уже интерпретация... Существует множество формул для характеристики поведения людей, и даже в пределах одной формулы — множество способов интерпретировать некое единство» И вывод: все, лежащее за текстом, непознаваемо; во всяком случае, не может быть познано через текст. Связь их всегда эфемерна, символ не говорит ничего о реальности; он говорит только о самом себе и о других символах.

Уже здесь абсолютно ясно, что методы «новой критики» предложены ее поборниками вовсе не в качестве одного из путей исследования литературного материала, а в качестве единственно возможного в современную эпоху; для новейших форм искусства непригодна якобы никакая другая «критическая речь». Так принципам литературоведческого анализа придается философский смысл и структурализм объявляют системой, которая легко заменит собой «устаревший» марксизм. Ж.-П. Сартр в свое время написал, что структурализм «метит сквозь историю в марксизм», стремясь занять его место. П. Дэкс в двух специальных исследованиях, посвященных этим проблемам: «Структурализм и культурная революция» (1972) и «Ослепленные живописью» (1971), принимает эту претензию структурализма как вполне естественную. «Действительно, — поясняет он, — марксизм хорошо обрисовал цель истории, т. е. ...грядущий коммунизм... Но движение, ход эволюции от марксизма ускользал. Он пользовался лишь застывшими моделями... Теперь же нам надо понять эволюцию, цель которой не дана заранее... Тут нам нужны иные мостки... Мостки кибернетики. Мостки структурализма»¹. Только новая критическая речь, по мнению П. Дэкса, способна «раскрыть непредвиденное», только

¹ P. Daix. Structuralisme et Révolution culturelle. P., 1972.

она правомерна сейчас звучать в «вечном споре между идеализмом и научным методом»¹, только ей предстоит выполнить заветы Маркса. Так антиисторизм аргументируется дополнительными, архисовременными мотивами; в такой трактовке «мостки структурализма» исключают всякую возможность идти дорогой изучения закономерностей реальности. Сначала отвлечение от истории было прокламировано неокритиками как рабочее допущение, ради более пристального анализа литературности, затем за этими аргументами с ясностью прочертились философские: сознание вообще изолировано от действительности, любое произведение порождено другим произведением, а не реальностью. Художнику пора научиться давать «язык сам по себе», а критику — «произведение само по себе».

Роль осмысления действительности в акте творческого процесса практически сведена к нулю. Но к нулю приравнена и логика самой истории. Характерным признаком «новой критики» часто называют «вытеснение исторической науки прочими гуманитарными дисциплинами». Выводы иных — точных — наук кажутся, по сравнению с историческими данными, и более прочными, и более строгими. Но за этим предпочтением нередко скрыта абсурдистская интерпретация исторического процесса. Как было метко сказано одним из участников спора, «прародитель нынешней критики — Сизиф». Отброшена или объявлена мистической прежде всего категория причинности; разуму отказано в способности, анализируя общественные связи, найти истинные нормы мышления вместо мнимых.

Что предложено? Поливалентность и система «отношений»

Если в теоретических рецептах французского «нового романа» преобладало негативное «новаторство» — не нужен герой, неправдоподобны любые обстоятельства, не имеет законов время, старомодна социальная характеристика и т. д., — то «новая критика», напротив, упорно разрабатывает позитивную программу, учит, как надо писать. Сказалась исчерпанность всеотрицания, кризис театра абсурда, угасание «нового романа», неудовлетворенность откровенно бесперспективными социальными и эстетическими программами.

Наука о литературе начала создавать модели толкования художественных текстов. Бартом, Пуле, Руссе, Старобинским, Гольдманом, Тодоровым «прочитаны» заново Расин, Корнель, Руссо, Стендаль, Шодерло де Лакло, Клодель, Жерар де Нерваль, Альфред де Виньи и т. д. Р. Барт мотивировал свой интерес к национальной классике прочностью ее структуры, богато вы-

¹ P. Daix. Aveuglement devant la peinture. P., 1971.

Т. БАЛАШОВА
СОВЕТЫ «НОВОЙ КРИТИКИ»

явленными в ней жизненными связями. Произведения современных авторов, пишет он, зачастую так зыбки, неуловимы, аморфны, что не поддаются системному членению. Возникает весьма невыгодное «нео-критикам» противоречие: шедевры национальной классики кажутся им интересными для экспериментальных интерпретаций, но именно здесь, как показывает практика, внеисторические интерпретации сразу обнаруживают свою искусственность. Исследователи не раз отмечали¹, что анализ художественно-художественных беллетристических опусов — детективный роман или дескриптивное повествование — легче согласуется с принципами «новой критики».

«Новая критика» предлагает как будто очень ценное направление поисков — исследовать поливалентность образа, систему отношений между художественными элементами. Действительно, трудно не согласиться с Р. Бартом: «Если бы слова содержали только смысл, указанный словарем... не было бы литературы». Полнозвучие образа — одна из примет искусства. Но за многозначностью всегда угадывается основное значение. Для Р. Барта любое слово не сообщает, а намекает — следовательно, надо заниматься всем пространством этого безграничного *espace* (по терминологии Ж. Деррида), значения, утратившего свои контуры. Барт заморожен «мифологическим мерцанием смысла», он советует не искать значения, а описывать «как рождаются значения».

Расчленив художественный мир трагедий Расина, Р. Барт находит способ рассмотреть некоторые сцены и образы «симультанно» — то по отношению к одному ряду художественных элементов, то по отношению к другому. Р. Барт ни разу не выходит за пределы текста, ни одного элемента не объясняет тем, что находится за текстом — в действительности Франции конца XVII века.

Упрекая «традиционалистов» за пренебрежение к символическому языку искусства, Р. Барт сам занимается отнюдь не символами, а возможными вариантами их функционирования. Поэтому Р. Барт, читающий Расина, — несмотря на ряд любопытных наблюдений и ассоциаций — оставляет все-таки трагедии непрочитанными. Метод интерпретирующей критики сводится снова к описанию, предлагающему столько бесчисленных «пониманий» каждого элемента, что полностью исчезает понимание произведения как целого.

Р. Барт пытается уяснить, почему театр Расина, отличающийся, казалось бы, удивительной ясностью, породил такое количество различных толкований. Оказывается, ясность Расина непроницаема, о нем ничего «нельзя сказать истинного». И таков вообще закон искусства. Постепенно в самом методе подхода к литературному материалу у Р. Барта остается все меньше строгой

научности, которую провозглашала «новая критика» в противовес субъективизму «исторических интерпретаций». Действительно, при анализе романа Пьера Лоти «Азиадэ» критик оперирует то звучанием самого имени («ласка открытых гласных, ласка открытых губ, ласка чувств; нежное прикосновение звука «Z»), то отождествлением «дебоша» со свободой по контрасту с «контрдебошем», то есть «принуждением», то сравнением «ленивой формы протеста» (*contestation paresseuse*) Пьера Лоти с хиппизмом¹. Р. Барт довольно часто покидает здесь «текстовое поле» (нарушая свои собственные принципы), но охотно прячется за это понятие, когда требуется разъять самую важную, «ключевую» идею «дебоша» Пьера Лоти — идею превосходства «цивилизованного» европейца над азиатским «варварством».

Упоение полисемией заводит Барта в дебри субъективизма при сочленении трех произвольно выбранных имен — маркиза де Сада, Шарля Фурье, Игнацио Лойолы. Критик, конечно, предвидит недоумение. В данном случае, разъясняет Р. Барт, меня вовсе не интересуют «ни садизм, ни идеалы утопического социализма, ни категории религии». Единство отыскивается на ином уровне: все эти три человека — «основоположники нового языка... одинаковая страсть к классификации, одинаковая ясность анализа, сходные наваждения воспоминаний, т. е. общие принципы построения системы — в первом случае эротической, во втором — социальной, в третьем — мистической». Во всех случаях, утверждает Р. Барт, «язык берет свой исток из пустоты... а ряды обозначающих возвышаются над обозначаемыми»; в результате «можно слушать процесс сообщения, а не само сообщение»².

Совершенно очевидно, что внимание только к процессу сообщения, запрет оперировать классифицируемым материалом превращают систему в некую пустоту. Причем именно разноплановость избранных для анализа имен показывает, что принцип сочленения абсолютно условен, «внезначен». Безграничное расширение полисемии вновь завершается потерей значения.

Таким образом, структурализм предает забвению как раз «литературность», законы которой он обещал постичь. Подобные эксперименты и заставили Гаэтана Пикона, вполне благожелательного к «новой критике», посетовать на активность структуралистов, докапывающихся до таких глубин произведения, что у них в руках остается лишь его скелет.

Иллюзорны пока во французском литературоведении успехи применения и другой ключевой идеи структурализма — о самодовлеющей роли отношения между знаками. Для того чтобы анализ был научным, структуралист считает необходимым описывать типы отношений, не принимая в расчет элементы, вступающие в коммуника-

¹ См., например: Ю. Барабаш. Эти неуловимые структуры... Р и т а Ш о б е р. Литературное произведение: символ или модель? «Иностранная литература» № 4, 1972,

¹ R. Barthes. Le nom d'Aziyadé — «Critique», février, 1972.

² R. Barthes. Sade, Fourier, Loyola, P., 1971.

цию. А мир человеческих чувств — и литература как выразитель этого мира — меньше любого другого поддается наложению схемы чистых отношений.

Цветан Тодоров, создавший знаковое исследование на материале «Опасных связей» Шодерло де Лакло (книга «Литература и значение», 1967), описывает только сам процесс коммуникации (*message* — как функционирование поэтической речи, а не как результат). Отношения между «посылающим» и «воспринимающим» (то есть маркизой де Мертей, виконтом де Вальмон, мадам де Турвель) поставлены в зависимость не от их поведения, не от содержания послания, а от процесса передачи послания. Письмо, закапанное слезами, — это один тип отношения, обретающий смысл независимо от того, какие слова в нем размыты; письмо, написанное кровью, — другой тип отношения; письмо, переданное через чужие руки с риском для чести, — третий и т. д.

Определять коммуникативную связь может также, согласно логике Ц. Тодорова, «отсутствующее сообщение» (*absences*, т. е. пропуск в информации) или неадекватное (лживое) слово (*parole inadéquate*). Во всех этих случаях отношение складывается якобы при полном отключении от того, что сообщено. «Отсутствующее сообщение» и неадекватное слово создают именно ту степень непроницаемости (*opacité*), которая требуется для искусства и для возникновение «чистого отношения».

Анализ этого романа в письмах предоставляет исследователю полный простор для характеристики типов отношений и коммуникаций, и ряд наблюдений Ц. Тодорова действительно помогает понять структуру романа. Но дело как раз в том, что «отвлечение от содержания сообщения» скорее автором заявлено, чем осуществлено. Пространные цитации писем, напоминающие о ситуациях, которые их породили и т. п., — все это сообщает читателю «Литературы и значения» множество необходимых сведений (вопреки уверениям исследователя, будто такие факты нейтральны и ничего не добавляют к характеристике отношения). Напротив, все случаи, в которых познавательная функция сообщения насильственно отсекается, лишают аргументы автора всякой убедительности.

Аналитические эксперименты, подобные тому, что произвел Ц. Тодоров над романом Шодерло де Лакло, оказываются эффективнее, если они сопровождаются историко-литературными сопоставлениями. Кстати, к такому выводу приходит сейчас второе поколение французских структуралистов-литературоведов, гораздо более терпимых, чем Р. Барт, к методам исторического анализа. Близкую мысль высказал и сам Ц. Тодоров, признав пользу «взаимных дополнений», которые поставляют друг другу «поэтика» и «историческая версия литературы». Призвав заняться в ближайшее время разработкой вопроса о том, как эволюционировали категории, например, психологической причинности или типы виде-

ния мира, Тодоров предположил, что подобные труды разместятся где-то на границе между «полем поэтики» и «полем истории литературы». Вскоре Тодоров оговорил дополнительные мотивы возможного сближения. По-прежнему отдавая предпочтение «поэтике», т. е. тому типу критической речи, который исследует общие категории, равно игнорируя индивидуальную специфику и социальный подтекст, Тодоров находит явные преимущества и в других типах «речи» — даже в «проекции» текста на события общественной жизни или аспекты философской мысли.

Категории разграничений, введенные Тодоровым, довольно условны, но важно, что все они кажутся критику пищей для «поэтики». «Максимально сблизить эти пути, — заключает Ц. Тодоров, — не значит ли оживить надежду, что когда-нибудь они действительно сольются?»¹ Здесь пути осмыслены, как отдельные рабочие приемы анализа и в таком качестве действительно могут сочетаться.

Однако, выходя из области конкретных наблюдений над практикой к общим задачам поэтики, Тодоров снова подменяет художественный материал абстракцией. «Каждое произведение должно быть нами рассмотрено, — пишет Тодоров, — в качестве демонстрации более общей абстрактной структуры... наука обязана заниматься не реальной литературой, а гипотетической (*littérature possible*)».

Ощувив как будто неполноценность имманентного анализа произведения и даже признав эффективность историко-литературных методов, Тодоров увлекает тем не менее «новую критику» в область схематизаций. «За пренебрежение к историческому материализму, — делает вывод философ-марксист Люсьен Сэв, — структурализм расплачивается возвратом к неразрешимой загадке истории, к тупику антропологического идеализма и к произволу эпистемологических рецептов»².

Начав с тезиса «ни в коем случае не отражать», «новая критика» в конце концов предложила романистам «ничего не говорить» — как сформулировал эту мысль член редколлегии журнала «Тель кель» Жан Рикарду, а в этюде о «Саде, Фурье, Лойоле» — и Р. Барт. Ж. Рикарду советует приключения героя заменить «приключением слова», самого языка. Личность автора не имеет значения, произведение — от начала до конца — обусловлено «социо-экономико-политическим контекстом». Так «новая критика» приходит к вульгарнейшему социологизму, от которого хотела как будто излечить литературоведческий язык.

Франсуа Валь, собиратель текстов второго поколения структуралистов (к перво-

¹ Т. Тодоров. *Poétique de la prose*. Р., 1971.

² Л. Сэв. О структурализме. «Проблемы мира и социализма» № 5, 1971.

Т. БАЛАШОВА
СОВЕТЫ «НОВОЙ КРИТИКИ»

му относят Леви-Стросса, Лакана, Барта; ко второму—Жака Деррида, Тодорова, Соллерса, Кристеву и др.), прямо пишет, что структурализм не предвидел последствий своих открытий, не учел, что «знак... ставит под вопрос всю систему нашего бытия, мышления, самую категорию истинности».

«Не учел» — слово, возможно, точное, если говорить о субъективных намерениях того или иного «новатора», но объективно «новая критика» именно и претендовала на то, чтобы поставить под вопрос систему отношений человека к миру. Это верно и для феноменологической, и для интуитивистской, и для структуралистской ее ветви. Общим было стремление «научить» современника пренебрегать закономерностями, лежащими за текстом. Это и позволяет структуралисту Барту считать «своими», то есть тоже «новаторами», тех критиков, которые отвергают все принципы его подхода к произведению, кроме одного: анализ должен располагаться «на чисто внутреннем уровне», не «отсылая к реальности». Если это условие соблюдено, с прочими «традиционностями» Барт согласен мириться. Так, он активно поддерживает, например, фрейдистские интерпретации. Влияние сексуальности, сообщает Барт, до сей поры недооценивается. «Я не собираюсь строить иерархии, но символическое поле всегда превалирует. Внутри же него собственно символично как раз то, что отсылает к плоти, сексу, комплексу кастрации и сфере психоанализа». Читая книгу Анри Батайя «История глаза», Барт вместе с автором отыскивает эротический смысл в каждой круглой и влажной форме, восходя даже от блюдечка молока, подернувшегося пленкой, к комплексу кастрации. Действие, связанное с разбитым яйцом или разрезанным глазом, несет, по мнению Барта, «глобальную информацию», а «метонимический эротизм... важнейшая стадия блуждающего (dévoüé — буквально: свихнувшегося, сбившегося с пути) языка», который и является литературой в собственном смысле. Так структуральное «чтение» текста неожиданно сочетается с фрейдистскими интерпретациями, на которые издавна была щедра буржуазная наука о литературе. Совпадение неожиданное, но характерное. Конечно, такие интерпретации не заложены прямо ни в структурализме, ни в «традиционном» литературоведческом методе. Но они прекрасно согласуются с любой философско-эстетической системой, для которой человек — лишь пассивный объект воздействия темных (подсознательных или общественных) сил.

Французские «неокритики» скованы идеалистическими представлениями о социальных процессах ничуть не меньше, чем их коллеги из враждебного «лагеря» буржуазных литераторов-конформистов.

Любопытно, что по мере развития основных принципов «новой критики» у нее обнаруживается все больше точек совпадения с худшими вариантами традиционного буржуазного литературоведения, например фрейдистским или чисто субъективистским

«чтением». С другой стороны, в лагере самой «новой критики» усиливаются размежевания и споры. Так, Ж. Рикарду считает непоследовательным и слишком «ясным», «рациональным» одного из предвестников «новой критики» философа Гастона Башляра; Юлия Кристева предлагает сосредоточиться на процессе образования структур, что помогло бы, с ее точки зрения, преодолеть стагнацию метода, отыскивающего «некие неизменные формы человеческого духа»; она советует литературоведческому структурализму пойти на дружеский союз с социологией (ставя — увы! — знак равенства между марксизмом и ... экзистенциализмом, — ошибка, слишком характерная для всей французской «новой критики») и хвалит Барта именно за то, что он «часто противоречит структурализму».

Иные акценты полемики находим в последних манифестах неокритической группы «Шанж». Ж.-П. Фай обвиняет «традиционных структуралистов» за страсть «фиксировать и строго классифицировать» застывшие, готовые формы. Ему — для новой критической речи — кажется более существенным открыть «нижележащий срез», то есть вместо «структуры поверхности показать, чем она создается». На этом пути, конечно, будут нарушены исходные постулаты, запрещавшие неокритикам выходить за рамки текста. Именно поэтому Ж.-П. Фай начинает углубленно исследовать отношение Томаса Манна к формирующемуся национал-социализму, его сопротивление «атакующей гитлеровской речи, эпидемии психической чумы» и вообще путь европейского интеллигента от проповеди «моральной свободы», которая якобы «независима от гражданских свобод», к преодолению иллюзии, будто «человек высокой культуры может быть аполитичным»¹. Однако само понимание внетекстового пространства и его идеологических координат и у Ю. Кристевой и у Ж.-П. Фая обременено таким количеством предрассудков, что пока в этом споре еще не родилась истина. Ведь и при анализе метафорической полисемии, и при анализе общественно-идеологических процессов, обуславливающих такую полисемию, непременно понадобятся четкие социально-эстетические критерии.

От теории — к практике. Между писателем и читателем

Неверие в человека и одновременно надежда научить его «читать», переделать структуру его сознания — вот здесь и скрыто вопиющее противоречие «новой критики».

Широкий интерес к ней диктуется не в последнюю очередь вторым постулатом: изменять читателя, изменять точку зрения на действительность, готова — в далекой перспективе — изменение самой действительности. Контакт между «обозначаемым»

¹ J.-P. Fa y e, *Théorie du récit*, P., 1972.

и «обозначающим», выбор психоаналитического архетипа, защита прав на сверхчувственное постижение форм человеческого сознания и прочие вопросы, занимающие «новую критику», никогда не могли бы дать достаточной пищи для живой полемики в периодической печати, если бы не соединились с общим процессом революционного брожения в стране. «Паспорт нынешних идеологических потрясений заполнен в первую очередь данными о функционировании литературного механизма»,¹ — эта уверенность Ю. Кристевой весьма характерна для сегодняшних критических баталий.

Контекстом политической борьбы конца 60-х годов, борьбы, в которой идеологи «новой критики» объявили себя оппозиционерами, нонконформистами, врагами капиталистической системы потребления, только и может быть объяснен резонанс литературоведческих и языковых дискуссий. По существу, предложен новый тип «ангажированности», когда самым активным и «честным» действующим лицом общественного процесса объявлен язык, особый вид организации текста.

Сами поборники революционного обновления языка часто вспоминают уроки Пролеткульта; но логика их программ заставляет скорее вспомнить теорию «социальной патологии знаков» Чарльза Уильяма Морриса и анализ «Тирании слов» Стюарта Чейза. Согласно этим концепциям, получившим известность к концу 30-х годов, именно слово могло противостоять экспансии фашизма. «Прикладная семиотика», предложенная Моррисом, должна была избавить американское общество от бед экономических кризисов, а психология людей, освобожденная от тирании слов, — стать надежным щитом против фашизма.

Иллюзорность подобных решений держит в плену и поборников обновления языка в современной Франции. Специфика нынешнего этапа состоит в том, что бурный всплеск языковых дискуссий совпал с ростом революционных настроений. В этих условиях огромной массе интеллигенции, не находящей точной формы для выражения своей антибуржуазности, революция слова показалась весьма привлекательной. «К середине 60-х годов, — отмечает Люсьен Сэв, — широкие круги интеллигенции восприняли структурализм как новую и особую форму приобщения к марксизму... Своеобразная идеологическая конъюнктура привела к тому, что передовые умы стали принимать за новейшее развитие марксизма нечто в корне ему противоположное»².

Во Франции широко обсуждались вопросы связи литературоведческого структурализма (и «новой критики» вообще) с политическими событиями, всколыхнувшими страну в мае 1968 года. Невиданной силы всеобщая забастовка, уличные бои, серьезная угроза режиму личной власти и поли-

тическое пробуждение масс — все это нанесло как будто значительный удар антиисторизму «новой критики».

Автор книги «Идеи, которые потрясли Францию» Эпистемон утверждал, что структурализм умер в мае; Пьер де Буадеффер иронизировал над поколением, которое, вместо того чтобы «учиться у Сартра читать мир, учиться у Филиппа Соллерса читать текст». «Но стоит подуть, — заключал Буадеффер, — ветру истории, как подул он в 1968 году, и от этих карточных домиков не останется следа». Думается, что вопрос, убит ли антиисторизм «новой критики» историческими событиями конца 60-х годов, поставлен здесь неверно.

Л. Сэв справедливо отмечает «многочисленные признаки возрождения идей структурализма» с начала 70-х годов, а журнал «Тель кель» активно сочетает свою промаоистскую деятельность с декларациями о революционном обновлении методов «чтения» и «письма».

Сам характер бунтарства мая 1968 года, конечно, давал пищу некоторым неоавангардистским теориям в искусстве и критике.

Разрушение эмоционально достоверных контактов между художником и читателем стало, конечно, благодатной питательной средой для теорий «новой критики». Казалось оправданным и замкнутый внеисторический анализ произведения, не отсылающий к категориям реальности, которые все равно ложны, фальсифицированы, и построение особого, внехудожественного текста, полностью пренебрегающего законами эмоционального воздействия. Недоверие к искусству легко согласовывалось с опытами «новой критики».

Общий анализ социальных сил, предложенный «левыми» идеологами, звучал почти в унисон с оценками «неокритиков». «Неокритики» не позволяют себе вторгаться в область осуждения конкретных пороков буржуазного государства¹, оставив задачу разоблачения институтов буржуазного общества социологам, экономистам и т. д. Антибуржуазные лозунги они конкретизируют в требовании менять речь (discours).

Причем некоторые важные положения их программ обнаруживают зависимость от лженаучных теорий «постиндустриального», «внеклассового» общества. Таков, например, момент отрицания категории причинности; возникало равно непримиримое отношение ко всем аспектам буржуазного бытия: ненавистные вещи — «безликие эксплуататоры», ненавистен город, задающий сверхнапряженный ритм существования; ненавистен капиталист, присвоивший продукт чужого труда, и рабочий,

¹ Ближе всего к такой критике Р. Барт, например, подходит в книгах «Mythologies» (1957) и «Système de la mode» (1967). Но и здесь преобладает абстрактная критика любых «индустриально-тоталитарных» систем.

¹ «Тель кель» № 47, 1971.

² Л. Сэв. О структурализме. «Проблемы мира и социализма» № 5, 1971.

труд которого отчуждают; ненавистен поэт, научивший чувству прекрасного, и писатель, создавший роман, «где все как в жизни».

Принципиально отвергается обычно самая возможность расположить эти аспекты в порядке причинной зависимости. Поэтому-то, например, вещь встает над эксплуататором и эксплуатируемым, якобы одинаково угнетая того и другого. Поэтому и борьба рабочего класса за повышение материального благосостояния объявлена только опасной иллюзией, приметой примирения пролетариата с капитализмом. Реальные, классовые взаимоотношения между трудящимися, продуктом отчужденного труда и самой системой отчуждения такими теориями непоправимо запутаны. Сформулирован даже план «биологической мутации» человека, вырванного из тисков цивилизации (Э. Морен, Ж.-М. Доменак). На некое биологическое перерождение рассчитаны, в общем-то, и надежды привить человеку новую манеру «чтения».

Таким образом, точек совпадения между анархо-бунтарством и «позитивными» программами «новой критики» гораздо больше, чем замечено французскими социологами, охотно разводящими принципы структурализма и принципы оппозиционных настроений конца 60-х—начала 70-х годов к разным берегам. Взаимовлияние было достаточно сильным. С одной стороны, «новая критика» все активнее и активнее оперирует идеологическими категориями; с другой — дух протеста (*l'esprit contestataire*) нередко предпочитает ограничивать свою активность сферой языка. Позиция «ангажированности», занятая к началу 70-х годов значительным числом «неокритиков», и позволила назвать коллоквиум, организованный в 1970 году журналом «Нуэль критик» совместно с отдельными неоавангардистскими группами, — «Литература и идеологии». Редактор Франсис Козн объяснил, почему четыре года назад такая же встреча (коллоквиум Ключни I) была посвящена соотношению лингвистики и литературы, а в 1970 году (Ключни II) — соотношению идеологии и литературы: революционное брожение в стране как бы передвинуло акценты; по-прежнему увлеченно спорят о методах лингвистического и литературоведческого структурализма, но все споры становятся напряженно идеологическими.

На поверку, однако, как мы видели, даже в напряженных идеологических спорах иные участники порой отыскивают себе такую позицию, которая позволяет им провозглашать общественную функцию литературного текста, но одновременно требовать, чтобы «читали» текст вне исторического контекста, а сам исторический контекст — вне законов классовой борьбы. Совмещение этих претензий столь противостественно, что, порывая с группой «Телькель», Жан Тибодо заявил довольно категорично: «Критика литературного текста... является вторичной, первичен все-таки вопрос, касающийся главного — социализма... Ни от кого теперь не ускользнет, что са-

мый новый из литературно-художественных авангардов выходит к новому политическому горизонту — социализму»¹. Тем не менее надежда Ж. Тибодо на расцвет особого «текстового романа», «где не будет ни персонажей, ни людей», ни личной точки зрения автора, делает и его позицию достаточно уязвимой, смещающей реальные перспективы соотношения между искусством и жизнью.

Впрочем, может быть, опасность подобных противоречий преувеличена, и произведения, которыми на практике восторгаются «неокритики», — поистине новое слово искусства, будящее активность «читательского сознания»? Ведь заметно, что раскаты критического взрыва во Франции понемногу утихают, журналы вновь начали охотнее говорить о литературе, стремясь, очевидно, объяснить, что же такое «новый текст»... во плоти.

Интересно задержать взгляд на тех точках, где теории «новой критики» находят себе оправдание в художественной практике. Что рекламируется, пропагандируется «новой критикой» из современной литературы? Чаще всего произведения, предельно зашифрованные, своеобразные головоломки для элиты — таковы тексты Ф. Соллерса, Жака Рубо, реже Ж.-П. Фая, последние произведения Ж. Перека.

В ряде случаев герметичность — или недоступность — оснащается сексопатологической метонимикой, как в нашумевшем романе Пьера Гюйота, который рекламировался Бартом и Соллерсом. И это объявлено высшим взлетом искусства, кульминационным штрихом в диаграмме «современной литературной продукции — от Лотремона до Гюйота»². В иных вариантах «новаторство» видится в крайнем обострении экзистенциалистской тоски, вселенского ужаса. Р. Барт, например, выступил автором предисловия к роману Ж. Кэроля «Чужие тела». Гнетущая атмосфера романа с резкостью проявлена в предисловии: следуя советам Г. Башляра, Барт «догрезил грезы» автора, предложив собственную, весьма пессимистическую концепцию бытия: человек чувствует себя крысой, которая бесконечно точит зубами дерево вещей и охвачена подвальным холодом. Та же жизненная философия развернута Бартом в предисловии к роману «Зелень» молодого романиста Антуана Гальена.

«Бессознательный ужас, — объясняет Р. Барт, — вселили в человека нашего времени концентрационные лагеря. Дух концентрационного заточения жив. Романы... это переход от заточения как события к заточению каждодневности».

Иной аспект заточения каждодневности отражают тексты Жана Рикарду. После ряда программных статей Ж. Рикарду опубликовал сборник художественных экспериментов с многозначительным названием «Маленькие революции» (1971); каждая новелла должна стать штрихом рево-

¹ J. Thibaudau. Socialisme, avant-garde, littérature. Interventions. P., 1972.

² R. Barthes. Sade, Fourier, Loyola.

люционного обновления языка и отношения к миру. Однако штрихи эти скорее геометрические, чем художественные. Предпринято скрупулезное описание в духе раннего Алена Роб-Грийе, только без метафизического надрыва, безмятежное и холодное: рама картины, рама окна, рама горизонта, красочные пятна на полотне картины, разводы на женском купальнике, контуры обнаженного тела на песке пляжа. От первой до последней строки «революционной» новеллы волны прибоя ласково набегают на большой камень, омывая нежные ступни отдыхающей на нем девушки, унося за собой то ветку водорослей, то панцирь краба. Выписана каждая линия, зафиксировано каждое движение, соотнесены все геометрические плоскости. «Революционной» считается здесь пристальность взгляда, способность видеть, вспоминая, сопоставляя, налагая один план (сверху, сбоку, с фасада — как в чертежах) на другой. Так, пояснил Рикарду, мы разовьем способность человеческого ума к ассоциациям. Для художника-новатора, пожалуй, маловато. Издавна искусство учило мастерству гораздо более сложных ассоциаций, заставляя судить не просто о том, чем картина, висящая на стене, напоминает уголок пляжа, но и о том, что хорошо и что неладно в окружающей действительности.

Удивительным образом напоминает сначала «Маленькие революции» книга «Говорить» (1972) начинающей писательницы Даниэль Колобер. Ее имя вам назовут одним из первых, если вы спросите совета по поводу литературных новинок у критиков, близких группе «Шанж»: «Конечно, это не роман, не новелла, это именно текст, очень перспективный опыт воссоздания процесса функционирования языка». Перу Даниэль Колобер принадлежит эюд в журнале «Шанж», названный «Смысл слов». А теперь вот книга «Говорить I—II»¹. Вам пояснят, что в первой части речь (персонажей, автора?) еще целостна и потому ложна, фальшива; во второй — две души составили одно целое и контакт, наконец, истинен: тут-то и происходит «растворение языка», разложение человеческой речи, умирает слово, потому что слово всегда банально. Когда вчитываешься в текст, неизбежно вносишь в такой комментарий коррективы; писательницей воссоздан процесс разложения не столько человеческой речи, сколько индивидуального восприятия мира. Скрупулезное, детальное, назойливо точное описание предметов и жестов «другого» — это не запись речи и не запись мысли: это фиксация прозаично бытовой реакции человека на окружающий мир. Во второй части все сдвинулось, сместилось, мир обрушивается на поверхность сознания

градом пронзительно ярких осколков, и почувствовать его величие можно, только «забыв слова, имеющие смысл, потеряв, потеряв навсегда значение слов... Смысл — только обыденная абсурдность». Чтобы убить ее, надо убить все, что значимо, и «просто погрузиться в атмосферу дня — до дна, до последнего вдоха. Если не можешь умереть — просто жди... не делай ничего другого».

Итак, два полюса: или банально-извращенное понимание мира, или отказ его понимать; или лживое слово, или тишина, тишина, отнюдь не зачинающая новый смысл, а только готовящая к неизвестности...

Поразительно отчетливо отпечатались на тексте Даниэль Колобер линии, прочерченные «новой критикой» в теории. Но только искусство ли это? Растревожит ли такой «текст» читателя, которому хотелось бы отыскать смысл жизни, а не окончательно утратить его?

Инвентарий предметов и линий, экспериментальные головоломки, запись метафизически безысходного ужаса или процесса самоубийства человеческой речи — вот пока те художественные формы, которые чаще всего служат для неокритиков образом «новых», «революционных» текстов.

Оппозиция по отношению к подобным взглядам сейчас во Франции довольно активна. Наверное, именно «тексты», последовавшие за рекомендациями, обнажили эфемерность столь громких и велеречивых программ. Свидетельством растущей изоляции лженоваторов стал уже диспут 1970 года в Страсбургском университете, посвященный современному роману. Участники вспоминали о шедеврах национальной классики, которые продолжают жить, потому что отвечали на вопросы времени, предугадывали движение истории; вспоминали и современные романы, которые вовсе не повторяют опыт «Человеческой комедии», но ищут обновления художественного языка на иных, нежели «новый роман», путях. Прозвучал отказ остановить современную литературу «на уровне экспериментов журнала «Тель кель».

К счастью, реальная литературная панорама всегда богаче и красочнее, чем ее отражение в дискуссионных схватках. Экспериментальные тексты, гордо «говорящие только о языке», завтра покажутся совсем немymi и странно ненужными, а книги, которые сегодня обойдены вниманием неокритиков по причине того, что «выходят из сферы знаков в сферу общения людей», будут продолжать негромкий — по душам — разговор с читателем семидесятых, восьмидесятых, девяностых годов... Дорога к искусству XXI века наверняка пройдет в стороне от той, что предложена сегодня «новой критикой».

¹ D. Collobert. Dire I—II, P., 1972.