|  |  |
| --- | --- |
|  | http://magazines.russ.ru/.img/t.gif  [**Борис Дубин**](http://magazines.russ.ru/authors/d/dubin/)  **Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы** |

http://magazines.russ.ru/.img/t.gif

Задачи следующей ниже работы — социологические, и при этом прежде всего теоретические; в теоретических категориях социологии — социологии культуры, знания, идеологии — рассматривает она и свой предмет. Если говорить предельно обобщенно и очень схематично, речь дальше пойдет о европейской, шире — о западной идее литературы (хотя никаких иных в мировой истории, кажется, и нет). Вернее, о системе или связи соответствующих идей в том виде, в каком они оформились в творческой практике и манифестах романтиков, а затем дифференцировались, развивались, трансформировались на протяжении ста с лишним лет вплоть до “гибели богов”, отмеченной сознанием европейских интеллектуалов на рубеже столетий, и “восстания масс”, зафиксированного ими же в первые десятилетия уже ХХ в. В этом плане общую, собственно социологическую проблематику статьи точнее всего обозначить как роль идей в становлении социальных институтов современного (модерного) общества — после трудов Макса Вебера такая постановка вопроса для социальных наук, можно сказать, традиционна. В данном конкретном случае названная совокупность проблем прослеживается, с одной стороны, на материале института литературы, а с другой — применительно к принципу субъективности, антропологическому первоэлементу, вокруг которого и кристаллизуются в новейшее время семантические признаки “литературы”.

Исходное для романтизма представление о самостоятельной и самодостаточной ценности слова и как наиболее адекватной формы смыслового выражения, озарения, прозрения, и как наиболее верного отражения мира, жизни, человека в их внутренней противоречивости и цельности (“светоча” или “зерцала”, по известной формуле Мейера Г. Абрамса [1]), — один из решающих моментов в становлении социального института литературы, в достижении им культурной автономии и независимой авторитетности [2]. Этот процесс разворачивался как формирование собственной, “внутренней”, институциональной традиции, способной — без оглядки на внешние смысловые инстанции и без опоры на посторонние социальные силы — служить писателю достаточной основой для сознания своей значимости и для признания этой миссии важными для него “другими”. Причем вокруг формирования, поддержания, воспроизводства этой традиции, в процессах интерпретации ключевой ценности литературы, ее передачи, широкого приобщения к ней сложилась не только типовая роль (набор масок) самого писателя, но вся система взаимосвязанных ролей и взаимодополнительных сценариев поведения — вариантов групповой стратегии, индивидуальной жизненной карьеры, траекторий подъема и провала, форм признания и влияния (роли издателя, критика и историка словесности, преподавателя, читателя), в совокупности образующих социальный каркас литературы как института. Наконец, таким образом стал вырабатываться язык критической рефлексии и литературной дидактики, риторический ресурс суждений о литературе, обеспечивающий миллионы согласованных действий по ее типизированному восприятию и оценке.

**Институт литературы и программа субъективности.** При этом становление института литературы — лишь одна часть или сторона куда более масштабных социальных и культурных процессов. Я имею в виду формирование дифференцированной системы автономных институтов, во взаимодействии образовавших систему современного общества, точнее — систему современных обществ. Девятнадцатый век в тех хронологических и содержательных пределах, которые очерчены выше (примерно между Французской революцией и Первой мировой войной), — это эпоха “современности” (modernitО, modernity, Modernitaet) [3] и, соответственно, эпоха “культуры” в ее новейшем, универсалистском понимании — как динамического многообразия смыслов, организованных на началах субъективности [4]. Сам же антропологический принцип субъективности, для современной эпохи конститутивный, задан таким образом, что индивидуальность как бы подобна, изоморфна “культуре”, в частности — “литературе”.

У романтиков они соединены через понятие самосознания и его тени — воображения, через символику гения и категорию оригинальности [5]. Тем самым, романтики, наследуя в этом теоретикам Просвещения и развивая их антропологические идеи, вводили в представление о литературе, в систему смысловой интерпретации фактов культуры принцип и структуры субъективности, причем субъективности как автора, так и истолкователя (адресата — критика, читателя) в их взаимосвязи. Этим был обозначен предел, за которым чисто нормативные требования верности классическому канону — наставникам, правилам, образцам — уже так или иначе отступали перед проблемой индивидуального смыслопорождения и смыслоистолкования. Вопросом теперь стало, как синтезировать значение культурного факта в условиях его частичности, исторической и локальной относительности (короче, внетрадиционности или исходной неавторитетности). И как не только понимать подобные факты здесь и сейчас, но и вырабатывать для них универсальные конструкции, обобщенные символические средства, инструменты межгрупповой и межпоколенческой передачи, дешифровки, оценки.

В этом контексте можно, видимо, аналитически наметить и типологизировать исторические фазы универсализации образцов и норм художественности. Классицизм в теории и на практике разделяет литературу и искусство на эмпирическую множественность произведений, имен, с одной стороны, и систему обобщенных правил, символических авторитетов, пантеон, с другой. Просвещение генерализует упомянутые правила в качестве законов самого разума, универсальных норм мышления. Наконец, романтизм вводит представление об относительности прекрасного, перенося акцент на его выразительность (заразительность), на экспрессивный символизм искусства. Фридрих Шлегель в этой связи говорит о неустранимом политеизме “универсального духа” и непрерывных “внутренних революциях” как модусе его существования [6].

Таким образом, область искусства, литературы, культуры конституируется через отнесенность их к ценности субъективного самоопределения, что и обеспечивает теперь всеобщность эстетического факта, эстетического суждения и эстетического отношения к действительности вообще (эстетической установки). Субъективность репрезентируется метафорикой бесконечности, которая включается в саму конструкцию восприятия и суждения, причем чаще всего — через отрицание, в категориях, близких к негативной теологии, традициям апофатической мистики [7]. Таково понятие незаинтересованности в “Критике способности суждения” у Канта, метафора “неутолимой жажды” в “Поэтическом принципе” у Эдгара По, принцип непереводимости у позднего Августа Шлегеля и др. [8]

Характерно, что индивид задается романтиками как идеальный, превосходящий любые частные определения и проявления (свои произведения в том числе), а стало быть, не исчерпываемый ими — неисчерпаемый в том же кантовском смысле формального принципа. Точно так же условность, фикциональный и рефлексивный характер искусства в целом и каждого конкретного произведения, вводит внутрь текста, в саму конструкцию эстетического идеальное начало бесконечности (оно может дополнительно репрезентироваться мотивами “чудесного”, “феерического” и т.д.). Парадоксы подобия целого и части в этой перспективе, с одной стороны, приводят романтиков к идее сверхкниги, книги книг, “букваря” вселенной [9], а с другой — к порождающему принципу фрагмента, бесконечно приближающегося к идеальному целому и вместе с тем уже подобного ему [10]. В этом смысле, добавлю, новая роль журнала как органа самовыражения группы обеспечена у романтиков не просто наличием в европейском обществе печати как технического средства, но их культурной идеей “цепи или венка фрагментов” [11], от которой, замечу, уже один шаг до серийности романов-фельетонов, до последующих библиотечек и серий популярной словесности.

**Индивид, образование, чтение.** В контексте подобных идей характерно предложенное Фридрихом Шлегелем понятие “бесконечного индивида” [12] (тот же смысл модального перехода, возведения в бесконечную степень, символизирующий автономность механизмов смыслопорождения, смыслотворчества в культуре, имеют у него ценностные тавтологии — удвоение понятий типа “поэзия поэзии” в значении “трансцендентальная поэзия” [13] и т.п.). Бесконечность тут именно и означает автономность, независимость строящего себя индивида при выборе смысловых источников и ориентиров. Однако в составную, но именно потому и замкнутую, “зеркальную” конструкцию обобщенного субъекта при этом входит не просто смысловое озарение извне, прозрение свыше и другие подобные синонимы отстраненного и пассивного, как бы парализующего созерцания. Напротив, под влиянием протестантизма и традиций немецкой мистики здесь предусматривается единение индивида с идеальным прообразом, активное “подражание” ему в его универсальности — устремленность к активному, практическому, систематическому действию.

Данный антропологический момент крайне важен, вероятно, он в описываемом контексте ключевой. Им задается сомасштабная личности конструкция биографического времени и времени истории: она выступает на правах своего рода светской (внутримирской) теодицеи. Вместе с тем подобная антропология предопределяет искупительную роль литературы (поэзии, слова), чем, собственно, и обосновывается программа самообразования как индивидуального формирования себя “по образу и подобию” [14]. Различия в акцентировке тех или иных черт антропологической модели “культурного” человека (современный вариант “совершенного человека” традиционных, сословно-статусных обществ) в разных странах Запада связаны с различиями в процессах формирования и в составе групп новой, письменно-образованной национальной элиты, то есть в конечном счете — с различиями в сроках, темпах и процессах модернизации. Эти несходства, соответственно, проявляются в относительно различных национальных концепциях образования, различающихся моделях репродуктивных подсистем общества (школы, университета, библиотеки) и дебатах вокруг этих социально значимых проблем в истории, например, Великобритании, Франции или Германии [15].

Роль принципа индивидуальности в формировании романтической программы культуры, искусства и эстетического воспитания была настолько велика, что Фридрих Шлегель даже талантом к поэзии и философии был готов наделить лишь тех, кто видит в них индивидов, кто понимает литературу и мышление по образу индивида. Новалис реактивировал для обозначения творческой субъективности поэта старинный символ “малого мира”, “вселенной в уменьшенном виде” либо “вселенной внутри нас” [16]. Иными словами, здесь имеется в виду, что сознательный и активный субъект творчества изначален и самодостаточен. В этом смысле субъективность и вполне *инструментально* обеспечивает, и несет в себе, *символически* воплощает самодостаточность культуры (литературы) как искусства взращивания себя, овладения собой, рафинирования собственных сил и способностей, систематического повышения, утончения, сублимации качеств личности. Соответственно и о литературе Шлегель в “Критических фрагментах” говорит как о сфере семантической автономии, замкнутой и самодостаточной игре символов: “поэзия — ... речь, являющаяся собственным законом и собственной целью” [17].

В более поздних терминах Маршалла Маклюэна можно было бы сказать, что коммуникативное средство здесь и есть сообщение. И это не случайное сближение, не намеренный анахронизм или вызывающий парадокс. Романтики нашли смысловую формулу и “клеточку” культуры новейшего времени, которая впоследствии, в “эпоху технической воспроизводимости”, будет тиражироваться с помощью масс-медиа. Морис Бланшо на примере немецких романтиков описывает эту модель чистого искусства — не миметической репрезентации, но, скорее, чего-то вроде ритуальной самоорганизации, автокоммуникации или самоманифестации — как “непереходное слово” [18].

В этом историческом контексте и в принятой социологической логике перспективно было бы рассмотреть модерную дифференциацию жанровых версий реальности в литературе. Каждая из подобных проекций литературы — воплощение самодостаточности и целостности, она несет в себе, так сказать, собственную бесконечность. Так у романтиков и после них складывается новая, специфическая роль внепрограммной, суггестивной лирики как своего рода “парадигмы модерности” [19]. Они же делают олицетворением литературы как таковой, новой библией современности роман (роман как “мифология истории”, сама “жизнь, принявшая форму книги”, у Новалиса [20]). Соответственно, позднее это дает импульс к пересмотру эстетических основ традиционной драмы, порождая кризис театра (параллельный в этом смысле кризису романа и лирики к концу XIX в.) [21]. Прогрессирующее размежевание языков “лирики” и “прозы” как принципиально разных семантических регистров слова, типов поэтики, равно как игра на их взаимообмене, без подобного размежевания невозможная, сами присоединяются далее к числу внутренних механизмов автономной литературной эволюции [22].

При этом последовательное умножение жанровых разновидностей литературной реальности, критериев и стандартов их восприятия, оценки, интерпретации сопровождается процессами социально-ролевой дифференциации в рамках литературной системы. В ней достаточно быстро выделяются социальные роли и культурные маски авторов словесности различного жанра. Возникает борьба за доминантные литературные формы — за успех, влияние, престиж как в собственно литературном сообществе, так и в “большом” обществе. Соответственно, происходит столкновение не только обобщенных ценностей и идей, но и групповых, кружковых, личных интересов. Под воздействием подобных факторов роль персонифицированного символического лидера, олицетворяющего литературу, в разных исторических обстоятельствах будет позднее переходить от поэта к романисту, от него — драматургу или даже литературному критику. А эти колебания социальной авторитетности соответствующих литературных ролей, жанров, типов поэтики станут далее предопределять их сравнительную привлекательность для начинающих авторов, для более широких групп публики, впервые включающейся в литературную коммуникацию. Силы подобного социального давления способны, в свою очередь, подтолкнуть к новому перераспределению литературных авторитетов, пересмотру жанров — лидеров общественного интереса, повлечь за собой сдвиги в композиции писательских карьер, стандартах критической оценки, процессах литературной мобилизации и читательской социализации и т.д.

Со всеми описанными обстоятельствами и идеями связана и принципиально новая роль читателя, впервые проблематизированная романтиками, больше того, включенная ими в структуру литературной коммуникации. В немалой степени на этот принципиальный перелом повлияли особенности социальной структуры немецкого общества XVIII—XIX вв., культурная (религиозная, идейная) специфика процессов модернизации в Германии. Здесь важно отметить значение протестантской, и в частности пиетистской и гернгутерской (у Новалиса), традиций, которые в решающей степени определили как просвещенчески-романтический проект культуры в целом и положенную в его основу общую модель “современного” человека, так и особую роль книги при этом. Задача самовоспитания, самовзращивания индивида его собственными силами и по его собственным внутренним нормам, без опоры на внешние авторитеты и системы оценок, фактически делала индивидуальное и семейное чтение, деятельность читателя инструментальной программой культуры, достижения культурности, “зрелости”, по Канту [23]. Самодостаточность искусства, сосредототоченного на самом искусстве (то “влечение к самому влечению”, в котором Валери уже на закате модерной эпохи увидел суть “эстетической бесконечности” [24]), с одной стороны, и новая стратегия построения литературного текста как пакта с читателем (назову ее поэтикой в перспективе читателя или, короче, “поэтикой читателя”), с другой — взаимосвязанные аспекты модерного проекта культуры, и литературной культуры в частности. Шлегель закономерно видит в читателе соавтора: писатель “...вступает с ним в священный союз интимного совместного философствования (Sympholosophie) или поэтического творчества (Sympoesie)” [25].

**Конструкция европейского человека, формирование современных элит и институтов.** С другой стороны, именно культурная программа субъективности дает начало упомянутой выше дифференциации общества, структурному усложнению его состава. Каждый из становящихся институтов вырабатывает и выдвигает при этом свою институциональную формулу человека. Так возникают и умножаются модели человека познающего, создающего, рационального, экономического, политического и т.д., среди которых и “человек литературный” (его смысловые планы — “человек пишущий”, “человек читающий”). Вначале эта совокупность значений выступает групповым представлением (символом) нового круга образованных, ищущих независимости интеллектуалов, позднее универсализируется ими до чисто антропологической идеи (обобщенного образа человека как такового), а затем становится ценностью, которая вводится в структуру базовых институтов общества и полагается в основу общественной динамики Запада, включая повседневную жизнь людей.

Важно добавить, что принцип и программа субъективности представляют собой не только смысловой фокус кристаллизации современных институтов западного общества, но и структурное начало образования в нем новых, ненаследственных (не родовых, не сословных) элит. Имеются в виду именно те институты и группы, в которых воплощается инновация, принцип позитивного изменения, составляющий основу “современного” миропорядка. Вероятно, в этом плане можно говорить об особой, исторически уникальной модели западного человека (ее исторических границ и трансформаций, равно как других цивилизационных моделей человека, сейчас не касаюсь). Достаточно указать несколько его обобщенно-типических, модельных характеристик.

Он индивидуалистический (в смысле — самостоятельный и самоответственный); идеалистический (его поведение регулируется обобщенными ценностями); ориентированный на постоянное повышение качества действия и на признание этой устремленности универсальным, общезначимым мотивом деятельности. Человек подобной модели внутренне ориентирован на подобных ему других, стремится быть для них и для себя понятным, поскольку ищет возможностей позитивной консолидации. Видимо, в этом, среди прочего, состоит универсальный смысл известной формулы Фридриха Шлегеля: “Настоящий автор пишет для всех или ни для кого” [26]. Поэтому человек описываемой конструкции по мере возможностей рационален, он стремится дисциплинировать свои озарения. Характерно, что именно этим свойством у романтиков, как ни парадоксально оно на первый взгляд, наделен поэт, художник, который “должен обладать основательным пониманием и знанием своих средств и целей”, так что “чем больше поэзия становится наукой, тем больше она становится и искусством” [27].

Момент инструментального обращения с “иррациональными” силами и величинами, в том числе акцент на технике обращения индивида с собой, взращивания себя, крайне важен для всего хода настоящих рассуждений. Вместе с тем он чрезвычайно редко акцентируется в культурологических исследованиях, тогда как моменты неуправляемого вдохновения, беззаконной свободы в манифестах и творческой практике романтиков по давно сложившейся, больше того — стереотипизировавшейся, традиции, напротив, всячески подчеркивают. Однако само противопоставление рационального и иррационального в такой идеологически перегруженной форме безнадежно устарело. Оно непродуктивно, поскольку абсолютизирует лишь одно, исторически ограниченное и крайне плоское представление о рациональном (принято связывать его с позитивизмом, хотя понимание позитивизма при этом тоже расхожее и очень огрубленное). Поэтому речь сейчас не о том, чтобы противопоставить и оторвать друг от друга две эти точки зрения на романтизм, но, наоборот, о том, чтобы рассмотреть эти аспекты, оси самоопределения во взаимосвязи, в составе общей антропологической конструкции человека у романтиков.

Решающий момент здесь — индивидуальный выбор именно инструментальной стратегии обращения с “иррациональными”, сверх-реальными и, в этом смысле, сверхнормативными, но соприродными и сомасштабными индивиду силами и величинами типа “наития” (вдохновения) или “фортуны” (судьбы). Замечу, что типы сознания и поведения, легшие после романтиков в основу господствующих моделей современного искусства, — мимесис реальности, индивидуальная одержимость, медиумическая заразительность — для прежней, традиционной, сословно-предписанной, придворной культуры запретны и подозрительны (точно так же аристократу не подобает *заниматься* литературой, как и вообще чем бы то ни было, ни по вдохновению, ни профессионально). Подобные мотивы и движимые ими занятия прежде были вытеснены из официальной и повседневной жизни в особые сферы сакрального либо маргинального, где помечены как отклоняющиеся, низкие, болезненные и проч. (роли шута, колдуна, пророка и т.п.). Тогда как описываемый здесь проект культуры и программа субъективности подразумевают именно систематическое обуздание подобных импульсов к действию, их вынесение в открытую сферу индивидуального и публичного внимания, оцивилизовывание, рационализацию. В истории же искусства они, если говорить ретроспективно, всякий раз используются новопришедшими группами в качестве смысловых ресурсов динамики, сдвига, а то и переворота (обновления). Всем им в этом смысле противостоит “классицизм” как обобщенная модель поведения по правилам и в соответствии с принятыми образцами [28].

**Субъективность и рациональность.** Именно выбор инструментальных стратегий поведения (и, соответственно, демонстрируемая в нем приверженность ко всему ценностному, к символическому порядку, который обязательно стоит за подобными инструментальными ориентациями и их санкционирует) прежде всего и вознаграждается со стороны “современного” общества в лице его авторитетных элит и основных институтов. Это неудивительно: оно — в этом и состоит специфика “современности” — опирается как раз на подобный порядок. Дело в том, что лишь инструментальный, а значит, предельно обобщенный, понятный, бессодержательный и бескачественный — “эфирный”, сказал бы Георг Зиммель — компонент действия может не просто быть адекватно воспроизведен в бесконечном множестве индивидуальных поведенческих актов (как воспроизводится, скажем, элемент традиционного действия по обычаю или привычке, по образцу старших или по велению другого авторитета), но и стать основой для наращивания качественных характеристик поведения, для постоянной оптимизации структуры и результативности действия, быть стимулом к повышению его ценностной “планки”, причем повышению в принципе неограниченному (что и задается упомянутыми прежде символами бесконечности, неисчерпаемости и проч.). Тем самым у общества и в культуре появляется чрезвычайно существенная возможность максимизировать, как бы “подстегивать” индивидуальное достижение самим способом его коллективной оценки.

Вообще говоря, так возникает и формальная мера, точнее — система формальных мер, позволяющая условно “складывать”, “умножать”, “делить” социальные действия, их агентов, мотивы и результаты, какими бы по содержанию и по характеру протекания эти действия ни были. Эквивалентом такой формальной измеримости действия выступают, в частности, деньги или даже “пустое” число как таковое. Например, количество уже распроданных экземпляров книги либо, напротив, время, потраченное на ее написание, важнейшей характеристикой входят в ее современный публичный образ, помещаясь рекламистами на обложку, — так рекорды (а не просто победы по очкам!) входят в совокупность характеристик отдельного спортсмена. Иными словами, через социокультурные механизмы успеха и признания индивидуальное поведение получает систематическую связь со структурой общества — системой социальной стратификации, динамикой социальных позиций, статусом и престижем различных групп, а целевая мотивация, выбор поведенческой стратегии, расчет индивида приобретают не только общественное подтверждение, удостоверение значимости, но и стимул к дальнейшей максимизации. Так работает “самозаводящийся” механизм социального динамизма и подъема не только индивида, но и целых групп и слоев в его лице (в подобных случаях социологи говорят уже о “достижительском обществе” [29]).

Еще одним воплощением этого принципа обобщенности, универсальности и бескачественности, невещественности регулятивов действия является общедоступная письменность (алфавитное письмо) вместе со всей совокупностью других условных, формальных языков культуры Нового времени. В этом смысле принципиальная беспредельность стремлений к “абсолютному” произведению (“сверхкниге” [30]) в новейшей европейской словесности после Бодлера с его теорией “чистого искусства”, погоней за “неосязаемым” и одержимостью “самим письмом”, как ни парадоксально, напрямую связана с выходом литературы на рынок и приобретением ею там, по выражению Вальтера Беньямина, “экспозиционной” ценности [31]. Характерно в этом смысле убывание предметности в современных изобразительных искусствах постбодлеровской эпохи вплоть до полного ее исчезновения и даже разыгрывания подобного отсутствия, своего рода “ритуального жертвоприношения” реальности [32].

В сравнительно-исторической перспективе допустимо предположить, что лишь “человек” описанной выше конструкции и может осуществлять универсальную рационализацию своих действий. Точнее, только ориентируясь на такую модель, группа, выступающая с заявкой на самостоятельность и общественный вес, может сделать рационализацию своих поступков и вообще смыслового действия как такового (рационализацию его целей, средств, смысловых и символических ресурсов) систематическим занятием, по праву претендующим, далее, на место в структуре общества. Допустимо считать романтиков первой из подобных групп “современной” элиты. Недаром именно они узаконили в культуре проблематику внесословной группы — молодежи и вообще поколения как особой общности взглядов, настроений, символов, стиля поведения. Они же внесли в общество свое понимание динамизма — новую семантику желания как выражения человеческой субъективности, понимание роли эротического импульса в культуре — рационализацией этого занялась впоследствии как словесность (Лотреамон, Рембо, Жарри, но в особенности — сюрреалисты), так и наука (психология Фрейда), философия (антропология Жоржа Батая).

**Современность и историчность.** Соответственно, с романтизмом связано утверждение в культуре представлений о ценности современного, нового. Показательно, что конститутивный принцип субъективности чаще всего предъявляется романтиками — и их в данном отношении наследниками вплоть до сюрреалистов — в отрицательной форме, через символы несоизмеримости, неисчерпаемости, одним словом, бесконечности (опять-таки в форме отрицания). Если говорить о “новом” и “современном”, то модус негативности вводит здесь значение разрыва с традицией. Но вводит его как положительный, креативный, конструктивный момент. Сознание и символическая демонстрация подобного разрыва выступают при этом знаком незастывшей, динамической действительности, способной к движению, шифром настоящего времени в его неустранимой, основополагающей связи с субъектом — знаком эпохи, которую, как и субъекта, обозначают ровно таким же “формальным” или “пустым”, отрицательным способом (“modern”, а затем — “postmodern”).

С “современностью” коррелирует и идея истории как нередуцируемого уровня человеческого существования. Дело не просто в сознании времени или элегическом чувстве преходящести человеческих трудов. Романтики видят в истории особый план понимания человеческих действий (sub specie historiae). Историчность для них означает тот новый уровень сложности, нелинейности человеческих действий и многомерности смыслового состава современной эпохи, который требует от художника и мыслителя выработки новых, стереоскопических форм представления. Особые возможности, чей символический потенциал тоже едва ли не впервые в таком масштабе осознан и реализован романтиками, открывает здесь письмо, печать, чтение. Характерна романтическая конструкция времени как принципиально обратимого и пластичного. Прошлое, считает Гердер, вполне возможно вернуть через прочтение, толкование, перевод, а потому его можно рассматривать как будущее: “— Пиши для умерших! Для ушедших, которых ты любишь. — Но прочтут ли они меня? — Да, когда вернутся как твои потомки” [33]. Особенность такого рода возвратных конструкций, формул или матриц субъективности, состоит в том, что они сочетают замкнутость структуры с потенцией к смысловозрастанию, в принципе — бесконечному. Таковы, например, символ, миф, игра [34]. Интерес Герреса, Крейцера, Г.Г. Шуберта, Баадера, Шеллинга, Новалиса, Шлегелей к символу и мифу (они его, как впоследствии Томас Манн, историзируют и в этом смысле гуманизируют) идет еще и отсюда.

Соответственно, в деятельности романтиков и после них история становится проблемой философии, проблемой культуры (возникновение философий истории, философий культуры и языка), равно как и проблемой литературы (рождение историй литературы, историй национальных литератур). Да и сама историческая наука как профессия и предмет преподавания — порождение тех же европейских катаклизмов конца XVIII — первой половины XIX в., что и “литература” (“национальная литература”). Первые самостоятельные кафедры истории появились в Берлине в 1810 г. и в Сорбонне в 1812-м, в Англии — в 1860-е гг., а национальные исторические журналы по хронологии их создания следуют за развитием в Европе идей национального государства, национальной культуры (литературы), учреждаясь во второй половине XIX в.

Представление о национальной литературе (точнее — различных литературах, уровнях литературы) отмечает для романтиков полюс разнообразия, исторической конкретности [35]. Но для внутренне конфликтной, всегда драматически раздвоенной романтической мысли не менее значим другой полюс — идея и символика универсального, всеобщего, всемирного. Это относится к понятию “мировой литературы”, к идее всеобщего языка — в его роли может символически выступать, скажем, музыка, как для Новалиса (тогда противоположным полюсом в этом плане будет “проза” — таков, например, смысл понятия “исторический язык” у Жубера [36]).

Собственно на разности потенциалов между этими полюсами и держится романтический принцип исторической относительности. Впрочем, точнее было бы говорить о локальной, языковой, хронологической соотнесенности фактов культуры, а стало быть — о наличной и неуничтожимой множественности литературных и вообще культурных образцов, символов, значений, синтезируемых теперь лишь по правилам индивидуального вкуса. При этом, например, Шатобриан видит в самой многочисленности и разнообразии языков Нового времени одну из причин заката литературных авторитетов, которые не могут теперь претендовать на всеобщность [37]. В немецкой романтической мысли и творческой практике самих романтиков эта “поствавилонская” ситуация получает иной проблемный разворот. Гердер, Шлегели, Шлейермахер включают идею перевода в перспективу философии культуры, делая перевод (“всеобщую переводимость”) конститутивной характеристикой новейшей литературы. Этот подход позднее развивают В. Беньямин и, опираясь на него, М. Бланшо, а затем — и в теории, и в своей переводческой практике блестящего германиста и латиноамериканиста — Антуан Берман [38].

**Институт литературы, уровни литературной культуры, механизмы ее динамики.** С введением романтиками, а затем символистами идеального начала бесконечности (то есть рефлексивно-игрового принципа условности, символического представления субъективности) в саму конструкцию эстетического литературной культуре оказываются заданы условный “верх” и “низ”, центр, окраина и границы — символические пределы, соотнесение с семантикой которых далее выступает собственным, имманентным механизмом ее организации и динамики. А литература как социальный институт и культурная система нуждается в механизмах такого типа именно постольку, поскольку стремится к максимальной автономии от наличных политических, экономических, религиозных контекстов и обстоятельств, эмансипируется от предписанной сословной иерархии, культовых практик, не умещается в рамки структур традиционного меценатства и патронажа [39].

При этом формы “массовой” литературы в перспективе исторической социологии культуры стоит рассматривать как альтернативные, конкурирующие с “высокими” способы символической репрезентации и разгрузки единого комплекса проблем. Сами эти проблемы подняты в Европе процессами модернизации традиционных и сословно-иерархических обществ, движениями национальной консолидации и образования национальных государств (культур), необходимостью выработать новые механизмы автономной, собственно символической регуляции поведения свободного индивида. Понятно, что именно они, сопровождающие их обстоятельства, порожденные ими конфликты составляют тематический, сюжетный, мотивный, персонажный костяк словесности, который претендует на центральное место в культуре, а вскоре и прямо получает институциональный статус национальной классики [40]. Было бы перспективно увидеть в массовой культуре и в классике разные групповые проекции, соотнесенные друг с другом развертки одного “современного” представления о человеке и обществе, быте, истории и мире, наконец — о самой литературе. Скажем, последняя и в том и в другом развороте будет проблемно-социальной, антропоцентристской, миметической, с отмеченной завязкой, кульминацией и развязкой, сословными характеристиками героев, панорамными картинами “света” и “дна” в их драматизированном противостоянии и проч. Рельефней всего это можно показать на романных сагах Бальзака или Диккенса, где массовое, коммерческое и развлекательное еще почти не отделено доминантной эстетической идеологией от “серьезного”, “настоящего”, “вечного” (и Бальзак, и Диккенс не раз напрямую обращались к детективным сюжетам).

Подобный анализ позволил бы увидеть, что так называемая популярная литература — это “та же” литература, что литература “большая”, “настоящая” и т.п. [41] Так она переходит от романтизма к реализму в 1840-х гг., затем к натурализму — в 1860—1870-х, еще позднее — к кризисному состоянию невозможности реалистического повествования и обнажению своей фикциональной природы, условной повествовательной игры — в конце века. Скажем, в детективе едва ли не раньше, чем в “серьезном” романе, была выявлена и разыграна проблема фиктивности персонажей, подорвана линейность повествования, обнажен авторский “договор” с читателем и дезавуирована фигура читателя в тексте и проч. [42] В этом смысле “массовая” словесность уже как отрасль литературной промышленности, с одной стороны, повторяет траекторию “высокой”, а с другой — служит для “серьезной” литературы формой (или механизмом), с помощью которой та как бы выводит наружу, воплощает в нечто внешнее и этим преодолевает собственные страхи, нарастающие внутренние проблемы и конфликты. Они соответственно маркируются как недостойные, плохие, и тем самым достигается возможность с ними справиться. Однако характерно, что ценностному снижению они опять-таки подвергаются именно по критерию инструментальной неадекватности — техническому неумению овладеть исходным материалом, добиться эстетического эффекта и проч.

Для самой литературы упомянутое разделение на элитарную и массовую связано с качественно новым социальным контекстом — концом существования в “закрытых” светских салонах, узких ученых кружках и дружеских академиях, крахом традиционно-сословного покровительства, аристократического меценатства, придворного патронажа и выходом на свободный рынок со всей его изменчивой игрой разнообразных интересов, запросов и оценок. Этот процесс, в ходе которого, собственно, и сложилась литература как система, как социальный институт, привел к кардинальным переменам в самопонимании писателя, представлениях о функции литературы, траекториях обращения словесности в обществе. Речь идет о профессионализации литературных занятий и становлении соответствующей системы оплаты писательского труда (дифференцированной гонорарной ставки), формировании журнальной системы и роли литературного критика, обозревателя и рецензента текущей словесности, возникновении различных и постоянно умножающихся отныне групп авангарда и разворачивании литературной борьбы между ними, в том числе борьбы за публичное признание, успех, доминирование в литературе и власть над общественным мнением, как механизма динамики всей системы литературы.

Одним из главных моментов подобной межгрупповой борьбы, всего процесса становления литературы как подсистемы развивающегося общества и стала оценка определенных словесных образцов и литературных практик как “массовых”, “развлекательных” и т.п. в противоположность “серьезной”, “настоящей” словесности. Понятно, что оценка эта вынесена с позиций “высокой” литературы. Точнее, с точки зрения тех достаточно широких групп писательского окружения, поддержки и первичного восприятия литературы, для кого идеология “подлинного искусства”, его статуса “настоящей” культуры, его важнейшей социальной роли стала основой притязаний на авторитетное место в обществе (нередко их объединяют под именем “буржуазии образования”, чьи взгляды на литературу детально обследовали в последние годы Юрген Хабермас и Петер Бюргер в Германии, Пьер Бурдье и его сотрудники во Франции). На деле историческая система координат в новом культурном пространстве была гораздо сложней и многомерней. В самом обобщенном виде можно сказать, что в реальном взаимодействии пестрых литературных группировок начиная примерно с 1830—1840-х гг., — сначала во Франции, а затем и в других крупнейших литературных системах Европы — противостояли позиции поборников “авангардной”, защитников “классической” и адептов “массовой” словесности.

При этом авангард, будь то сторонники “чистого искусства”, приверженцы “натурализма”, позднейший “модернизм”, боролся не столько с низовой или коммерческой словесностью и искусством в целом. Из этих непрестижных или попросту дискриминированных областей — газет и городских граффити, уличной песни, мюзик-холла и цирка, радио и кино — авангард, особенно по мере дальнейшей дифференциации и ускоренной профессионализации искусства, как раз охотно черпал сюжетные схемы, мотивы, образы, а нередко и агрессивную энергию противостояния и насмешки (равно как массовое искусство, роман или дизайн охотно прибегали, со своей стороны, к находкам авангарда) [43]. Авангардисты не принимали особой разновидности художественного традиционализма — идолопоклонничества перед классикой и механического повторения канонических штампов, принятых среди официального истеблишмента и неотъемлемых от авторитарной власти над искусством (“академизм”, “салонность”).

Дискредитация же массовой словесности представителями художественного и литературного истеблишмента шла по двум линиям. Измеряемая идеализированными критериями литературной классики, массовая литература обвинялась в эстетической низкопробности и шаблонности, порче читательского вкуса. Со стороны же социально-критической, идейно-ангажированной словесности массовую литературную продукцию упрекали в развлекательности, отсутствии серьезных проблем, стремлении “затуманить сознание” читателя и его всего-навсего “утешить” (и за то, и за другое приверженцы классицизма еще в XVII—XVIII вв. укоряли роман как жанр-парвеню).

Во всех подобных позициях для социолога литературы слишком хорошо различимы признаки групповой оценки и межгрупповой идейной борьбы, конкуренции за лидерство, черты определенной и хронологически-ограниченной идеологии литературы. Так к середине ХХ в. противопоставление авангарда и классики, гения и рынка, элитарного и массового в Европе и США окончательно теряет принципиальную остроту и культуротворческий смысл. В этой перспективе тогдашние сборники полемических статей левых американских интеллектуалов “Массовая культура” и “Еще раз массовая культура” оказываются уже арьергардными боями: эпоха “великого противостояния” миновала, начала складываться качественно иная культурная ситуация. Массовые литература и искусство — хорошим примером здесь может быть судьба фотографии — обладают теперь пантеоном признанных, цитируемых “внутри” и изучаемых “вовне” классиков, авангард нарасхват раскупается рынком, переполняет традиционные музейные хранилища и заставляет создавать новые музеи уже “современного искусства”. Недаром в самом скором времени, уже в 1960-х гг. и, что характерно, раньше всего в Новом Свете, не знавшем европейских процессов формирования национальных государств, национальных культур, которые и сопровождались складыванием классикоцентристских идеологий литературы, а затем борьбой с ними, этот рубеж отмечается и осознается (Лесли Фидлером и другими) как феномен постмодерна, в полном смысле слова — массового общества [44]. При этом принцип субъективности, сформировавшиеся на его основе социальные роли и группы, включая авангард, установившиеся формы литературной жизни, соответствующие стандарты восприятия и оценки литературы, разумеется, никуда не исчезают, но существуют уже в совершенно других рамках. Структура и динамика социума, включая литературное сообщество, все больше определяется теперь работой массовых институтов, больших организаций, универсальных рынков символических благ (ближайший контекст для словесности составляет в этом плане деятельность масс-медиа, и интереснее, продуктивнее не пустопорожние толки о том, кто из них на нынешний день “царь горы”, а эмпирический анализ и концептуальное понимание того, как они сегодня соотносятся и взаимодействуют в жанровом, мотивном, образном, стилистическом и других планах, в системе разделения литературного поля).

Если же вернуться к начальным этапам дифференциации классического, элитарного и массового в культуре и искусстве, то важно подчеркнуть, что с помощью такого рода групповых оценок западной культуре, в поворотный для нее момент, на переходе к “модерному” обществу и культуре были заданы разноуровневость и многомерность, а стало быть, введены начало единства, связности, системности, с одной стороны, и механизм динамики, развития, вытеснения и смены авторитетов, типов поэтики и выразительной техники — с другой. “Отработанные”, “стертые”, ставшие рутинными элементы поэтики, усвоенные и общепринятые типы литературного построения были помечены при этом как низовые, став основой для наиболее широко циркулирующих, едва ли не анонимных и постоянно, все быстрее сменяющихся литературных образцов. Причем это было сделано силами самой авангардной словесности и в укрепление ее авторитета. Скажем, именно из среды “малых” романтиков, их младшего поколенческого набора, из кругов ближайших эпигонов французского романтизма вышел и историко-авантюрный роман Александра Дюма, и социально-критический роман-фельетон Эжена Сю.

**Авангард: субъективность и/как дистанция.** Элитарное искусство может конституироваться лишь по отношению к “классике” как исторически подвижному воплощению генерализованной, в принципе — “всеобщей”, нормы. Авангард впоследствии и устанавливает разные, по-разному дистанцированные взаимоотношения с классикой (ее разновидностями, включая академизм и салон), с одной стороны, и масскультом (вплоть до кича и трэша), с другой. Таковы в истории идеи и практика богемы, принципы “искусства для искусства”, кружки “парнасцев”, “проклятых”, “символистов”, “декадентов”. Сама цепная реакция умножения этих групп, течений, веяний и их коллективных определений реальности характерна: в ней выражается процесс прогрессирующей дифференциации литературного сообщества и новейшего общества в целом [45].

В любом случае отмеченная, нормозадающая и структурообразующая позиция здесь — классикоцентристская [46]. Но она же в современной культуре и самая “подозрительная”. Понимание условности культурных норм влечет за собой более или менее постоянную проблематичность любой монополии на культуру и репрезентации ее центральных, “главных” значений и образцов, не прекращающуюся неустойчивость господствующих позиций в социальной системе литературы и обществе в целом. Идеи-символы “конца” (катастрофы, краха, по Бланшо), дублирующие их призраки немоты, потери творческого дара выступают при этом еще одним — предельным, страховочным — моментом внутренней организации современной культуры, проективной самоорганизации общества, как в предыдущую историческую эпоху ими выступали идеи-символы утопии.

Нарушение культурной нормы, введенное рефлексивно, иронически, в порядке игры, и составляет теперь эстетический факт, начало эстетического для “художника современности” (по заглавию ключевой в этом смысле, программной статьи Бодлера о Константене Гисе [47]). Эстетическим в новых условиях, в отличие, например, от классицизма, выступает не сама норма, а именно контролируемое, намеренное нарушение на фоне нормы — внесение субъективного начала, демонстрирование и обыгрывание темы субъективности. Последняя представлена как бы беззаконной, неуправляемой и проч. С одной стороны, это означает, что субъекту теперь нет внешнего закона, что для него отсутствует общеобязательная норма: он — сам себе норма и закон. С другой стороны, он именно поэтому не может быть исчерпан текстом как нечто законченное и однозначное. Напротив, он введен как неиссякающее творческое начало (“бесконечный гений”, по формуле Новалиса) и представлен не впрямую, а символически: через символы бесконечности, несоизмеримости с какими-либо эталонами, непостижимости и т.п. Иными словами, авторская субъективность может быть включена в текст лишь на правах условности — как сам принцип соотнесенности текста не с внешней реальностью, объектом, а с творящим и/или воспринимающим субъектом, с самой его способностью относиться к тексту как потенциально осмысленному целому, вносить в него смысл.

С этим связаны принципиальные характеристики новейшей поэтики повествования в литературе XIX в., а в массовой словесности и в продукции экспериментирующих с ее образцами элитных групп — по сей день. Необыкновенное — от чудесного до чудовищного — становится здесь основным способом установления критической дистанции, техникой ввода рефлексивной позиции “внутрь” самого текста. Иначе говоря, оно является особым экспрессивным шифром или кодом проективного или имплицитного читателя как самостоятельной фигуры, проблематичной и важной для новейшей словесности, изобразительного искусства, выступает их “внутренним” организующим элементом, началом самовозрастающего, динамического, всегда лишь разворачивающегося и только еще предстоящего смысла. Динамический синтез привычного и экстраординарного создает требуемую “увлекательность” новейшего искусства — таков особый проективный механизм постоянно подновляемой “обратной связи” с воображаемой публикой. Этим включается и постоянно поддерживается условная, игровая идентификация читателя/зрителя с описываемым и изображаемым, неотъемлемая как от “серьезного”, так и от “массового” искусства. Практика шока — столь же условно-игрового, спровоцированного, демонстративного и контролируемого разрыва коммуникации, начало которой положил групповой романтический эпатаж, развитый и осмысленный впоследствии в эстетике Бодлера [48], — является логическим и символическим пределом подобного эстетического дистанцирования и саморепрезентации в новейшей культуре.

В ситуации постмодерна такое остраненное (собственно эстетическое) отношение, включая при этом сколь угодно шокирующие подробности, массовизируется и становится анонимным продуктом массовых информационных технологий. Отсюда характеристика постсовременного социума с его “телевизионными войнами”, “реальным телевидением” и тому подобными феноменами как “общества зрелищ” (Ги Дебор). В этом плане массовое общество наново проблематизирует сложившиеся, казалось, границы и фундаментальные отношения между печатным и изобразительным, визуальным (чтением и смотрением), между письменным и устным (не только в практике аудиовизуальных масс-медиа, но и в диалоговых режимах работы дискуссионных чатов интернета). Вместе с тем интерактивные медиа, используя механизмы печати, но устраняя принципиальный разрыв во времени отправителя и получателя, то есть упраздняя или по крайней мере сводя к минимуму социальные и культурные барьеры общения между ними, заставляют исследователей заново продумать утвердившиеся понятия и концепции для описания печатных коммуникаций.

\* Первоначальный вариант текста написан для тематического выпуска французского журнала “Romantisme” (2001. № 114), подготовленного С.Н. Зенкиным; для настоящего издания статья расширена и переработана.

1) *Abrams M.H.* The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition. L., 1960.

2) См.: *Molnar G. von.* Romantic vision, ethical context. Novalis and artistic autonomy. Minneapolis, 1987.

3) См.: *Compagnon A.* Les cinq paradoxes de la modernitО. P., 1990; *Borie J.* L’archОologie de la modernitО. P., 1999. Анализ позднейших форм рефлексии над модерностью, обозначивших уже ее символический предел и переход к новому агрегатному состоянию — “кризису культуры”, “массовому обществу”, “эпохе технической воспроизводимости” и т.п., см. в кн.: *Frisby D.* Fragments of modernity: Theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin. Cambridge, 1986.

4) См.: *Гудков Л., Дубин Б., Страда В.* Литература и общество: Введение в социологию литературы. М., 1998. С. 25—33.

5) О связи перечисленных категорий, символике и семантике воображения, его роли в становлении европейской словесности и критической мысли Нового времени см.: *Kamper D.* Zur Sociologie der Imagination. Muenchen; Wien, 1986; *Iser W.* Das Fiktive und das Imaginaere: Perspectiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M., 1991; *Starobinski J.* La relation critique. Paris, 1989. Р. 173—195, а также нашу вступительную заметку к русскоязычной публикации указанной здесь статьи Жана Старобинского (Новое литературное обозрение. 1996. № 19).

6) *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. М., 1983. С. 316.

7) См. об этом: Languages of the unsayable: The play of negativity in literature and literary theory/ Ed. by W. Iser and S. Budick. N.Y., 1989. Парадоксальным символом неисчерпаемости индивида у романтиков выступает его всегдашняя, принципиальная незавершимость. В этом плане неосуществленность замыслов у романтика и для романтиков — другой полюс или предел категорического императива гениальности, принципа бесконечности, как непереводимость у позднего Шлегеля перекликается с его задачей “перевести всё” в ранний период и т.п., а гора набросков или акт молчания у Малларме — с его идеей сверхкниги и стремлением вместить в нее весь мир (реконструкцию этого замысла и комментарий к нему см.: *Scherer J.* Le “Livre” de MallarmО. P., 1957).

8) См.: *Woodmansee M.* The interests in disinterestedness // Woodmansee M. The author, art, and the market: Rereading the history of aesthetics. N.Y, 1994. P. 11—33.

9) Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 96. Морис Бланшо в этой связи говорит о “...замысле всеобщей книги, своего рода бесконечно растущей Библии, которая не представляла, а заместила бы реальность...”. *Blanchot M.* L’Athenaeum // Blanchot M. L’entretien infini. P., 1992. P. 525.

10) Об этом принципе у романтиков и его драматическом развитии в ХХ в. см. нашу статью: Бесконечность как невозможность: Фрагментарность и повторение в письме Эмиля Чорана // Новое литературное обозрение. 2001. № 54. C. 251—261.

11) *Шлегель Ф.* Там же. С. 293. В этой связи понятны постоянно всплывающие у Шлегелей и Новалиса идеи книг, написанных сообща, кружком, предрешающие подобную практику у сюрреалистов, в группе УЛИПО и проч.

12) Там же. С. 311.

13) Там же. С. 302. То же понятие фигурирует во “Фрагментах” у Новалиса, см.: *Novalis.* Briefe und Werke. Bd. 3. Berlin, 1943. S. 144.

14) См.: *Abrams M.H.* Natural supernaturalism: Tradition and revolution in romantic literature. L., 1971.

15) См. обзор литературы по этой теме в кн.: Проблемы социологии литературы за рубежом. М., 1983. С. 72—80.

16) *Шлегель Ф.* Там же. С. 312; Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 96, 106.

17) *Шлегель Ф.* Там же. С. 284.

18) *Blanchot M.* Op. cit. Р. 523, 524.

19) См.: Immanente Aesthetik — aesthetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne. Hrsg. von W. Iser. Muenchen, 1966.

20) Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 100.

21) *Szondi P.* Theory of the modern drama. Minneapolis, 1987.

22) См.: *Paz O.* Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona, 1974.

23) См. об этом: *Bruford W.H.* The German tradition of self-cultivation. Cambridge, 1975.

24) *Валери П.* Об искусстве. М., 1976. С. 115.

25) *Шлегель Ф.* Там же. С. 287. Реконструкцию, обобщение и анализ этих моментов в связи со становлением литературы как института, развитием массового чтения и т.п. см.: *Woodmansee M.* Aesthetics and the policing of reading // Woodmansee M. Op. cit. Р. 87—102, а также: *Richter N.* La lecture et ses institutions: La lecture publique, 1700—1989. Vol. 1/2. Le Mans, 1987—1989.

26) Там же. С. 285. И совершенно закономерно Морис Бланшо, вслед за Ф. Шлегелем, Новалисом, Гельдерлином, подчеркивает в романтической фигуре художника не столько дар и вдохновение, сколько владение собой и своими средствами — см.: *Blanchot M.* Op. cit. Р. 520; Idem. L’espace littОraire. P., 1989. Р. 369—370.

27) *Шлегель Ф.* Там же. С. 305.

28) Подробнее см.: *Дубин Б.В., Зоркая Н.А.* Идея классики и ее социальные функции // Проблемы социологии литературы за рубежом. М., 1983. С. 40—82.

29) Разработку понятия см. в кн.: *MacСlelland D.C.* The achieving society. N.Y., 1961.

30) См. в нашей статье: Хартия книги: книга и архикнига в строении и динамике культуры // *Дубин Б.* Слово — письмо — литература: Очерки по социологии современной культуры. М., 2001. С. 82—90.

31) См. об этом: *Agamben G.* Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale. P., 1998. Р. 78—84.

32) Если брать структуру коммуникации, то подобной “самоубийственной” инициативе со стороны художника соответствуют разрыв между тиражами авангардной и массовой словесности, пустые залы современных “продвинутых” художественных галерей, уход сколько-нибудь широкого зрителя из экспериментального театра, а вместе с тем сужение — в том числе и чисто физическое — пространств последнего, переход его в заведомо неприспособленные, “неудобные”, культурно не артикулированные помещения, то, что в новейшей антропологии города, вслед за Мишелем Фуко, называют “non-lieux”. См.: *AugО M.* Non-lieux. Introduction И une anthropologie de la sur-modernitО. P., 1992 (а особенно — р. 97—144).

33) Цит. по: *PОnisson P.* Le gОnie traducteur // La traduction-poОsie. ю Antoine Berman / Sous la dir. de Martine Broda. Strasbourg, 1999. Р. 139.

34) О символе и игре в перспективе теоретической социологии см.: *Левада Ю.А.* Игровые структуры в системах социального действия // Левада Ю.А. Статьи по социологии. М., 1993. С. 99—119.

35) О самой идее национальной литературы в ее связи с построением литературы как института и разработкой в литературной критике представлений о жанровом составе, стилистической системе словесности, пантеоне ее авторитетов и проч. см.: *Hohendahl P.U.* Building a national literature: The case of Germany, 1830—1870. Ithaca, 1989; *Jusdanis G.* Belated modernity and aesthetic culture: Inventing national literature. Minneapolis, 1991; Qu’est-ce qu’une littОrature nationale? Approches pour une thОorie interculturelle du champ littОraire / Sous la dir. de M.Espagne, M. Werner. P., 1994.

36) *Жубер Ж.* Дневники // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 376.

37) См.: *Шатобриан Ф.Р.де.* Опыт об английской литературе// Эстетика раннего французского романтизма. С. 239—242.

38) См.: *Berman A.* RОvolution romantique et versabilitО infinie // Berman A. L’epreuve de l’etranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique. P., 1995. P. 111—139. О связи романтической теории перевода с принципом историчности и романтической философией истории см.: *Lacoue-Labarthe P.* Traduction et histoire // La traduction-poОsie. Р. 187—203. Роль перевода в становлении новейшей литературы для условий “опоздавшей” культурной окраины показана на примере Борхеса в образцовой работе *Анник Луи*, см.: Louis A. Jorge Louis Borges: oeuvre et manoeuvres. P., 1997. Р. 301—355.

39) Социологическими средствами этот переход к современному состоянию на материале Франции обстоятельно реконструирован Присциллой П. Кларк. См.: *Clark P.P.* Literary France: The making of a culture. Berkeley a.o., 1991.

40) См.: Die Klassik Legende / Hrsg. von Grimm R., Hermand J. Frankfurt a.M., 1971; Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassisches / Hrsg. von H.O. Burger. Darmstadt, 1972.

41) См.: *CouОgnas D.* Introduction И la paralittОrature. P., 1992; *Thoveron G.* Deux siПcles de paralittОratures: Lecture, sociologie, histoire. Liege, 1996; Le roman populaire en question(s) / Sous la dir. de Jacques Migozzi. Limoges, 1997.

42) См.: *Eisenzweig U.* Le rОcit impossible: Forme et sens du roman policier. P., 1986. Детективу в его связи с модерной культурой посвящена монография Жака Дюбуа, для которого этот жанр вообще сомасштабен модерности, парадигматичен для современной эпохи, обозначая как ее “начала”, так и “концы”. См.: *Dubois J.* Le roman policier ou la modernitО. P., 1992 (особенно р. 47—66).

43) См.: *Strychacz T.* Modernism, mass culture, and professionalism. N.Y., 1993.

44) О возвращении канона уже как исследовательской проблемы, и прежде всего в американскую науку о литературе, см. нашу заметку “Пополнение поэтического пантеона” (*Дубин Б.* Цит. изд. С. 324—328) и материалы специального раздела в одном из последних номеров “Нового литературного обозрения”, особенно — статью Михаила Гронаса “Диссенсус: Война за канон в американской академии 80—90-х годов” (НЛО. № 51. С. 6—18).

45) См.: *Buerger P.* Theory of the avantgarde. Minneapolis, 1984; *Calinescu M.* Five faces of modernity: Modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism. Durham, 1987.

46) См.: *Kermode F.* The classic: Literary images of permanence and change. N.Y., 1975; *Компаньон А.* Демон теории: Литература и здравый смысл. М., 2001. С. 272—287.

47) См.: *Froidevaux G.* Baudelaire: Representation et modernitО. P., 1989; *Greiner T.* Ideal und Ironie. Baudelaires Aesthetik der “modernitО” im Wandel vom Vers- und Prosagedicht. Tuebingen, 1993.

48) См.: *Agamben G.* Op. cit. Р. 81—82.