

А. А. Горных

**ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ И ВИЗУАЛЬНАЯ ФОРМА:
КРИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИИЗАЦИЯ ПО ФРЕДРИКУ ДЖЕЙМИСОНУ***

Я нахожу, что у меня не возникает желания смотреть снова фильм, о котором я хорошо написал.

Ф. Джеймисон

Американский философ-марксист Фредрик Джеймисон на протяжении последних 30 лет¹ исследует современную культуру с позиций систематического выявления ее специфического визуального характера и (пост)марксистской критики социальных оснований и эффектов этой визуальности. Визуальность для него - это не просто новейшая "примесь" к филологической субстанции культурных реалий, не культурный "крен", возникающий относительно некой классической сбалансированности, это базовый модус существования современной культуры "позднего капитализма", общий принцип структурирования ее продуктов². Форма, в которую могло бы отлиться знание о современной культуре, по Джеймисону, вполне могла бы претендовать на статус "онтологии визуального", в рамках которой все смыслы обретаются в напряжении "между господством взгляда (gaze) и неограниченным богатством визуального объекта"³. Визуальность - кинематографичность как ее сердцевина - становится, по Джеймисону, существенным фактором, задающим условия возможности опыта и внедряющимся в самое вещество этого опыта, соответственно ей образуется пространство памяти, она оседает на нервных синапсах, (де)формируя само тело. Кажется, что подобная метафорика начинает звучать гимном визуальной форме как таковой, что визуальная составляющая нашего опыта должна превратиться из исследовательского объекта частной дисциплины во всеобщий философский предмет, а "визуальные исследования" стать чем-то вроде новейшей метафизики.

Вместе с тем отношение интеллектуала-марксиста к "позднекапиталистической" визуальности отнюдь не является нейтрально-описательным или универсализирующим. Джеймисон далек от проекта построения чего-либо, похожего на а-историческую феноменологию видимого мира. Вместо аксиоматики "изначальной вовлеченности" в мир и "наивного контакта" с видимым миром как таковым, которая присутствует, например, в "Феноменологии восприятия" М. Мерло-Понти, Джеймисон предлагает "посмотреть" на видимый мир как на мир существенно отчужденный, заменив при этом саму "оптику" рассмотрения. Собственно говоря, нам предлагается вообще не "смотреть" на мир, а "историизировать" его, ибо только история способ-

* This work was supported by Research Support Scheme of Open Society Support Foundation, grant №.: 1443/1999

на обеспечить ту степень рефлексивности (вроде ведического “видения видения”), которая позволит определить и проблематизировать сами параметры зрительного - “сфокусировать” или “рассеять” взгляд.

С самого начала у Джеймисона присутствует почти платоновская интуиция глаза и всего видимого как пьянящего зла. “Визуальное является по своему существу порнографическим”⁴ - идеологическим лозунгом открывает он книгу “Росчерки видимого” (1990), комплиментарно дополняя другой, наверное, самый емкий лозунг концепции американского исследователя - “Всегда историизируй”, открывающий “Политическое бессознательное” (1981). “Порнографическим” - в меру реализации тенденции к пустому рассматриванию визуального объекта как “голого тела” с превращением самого рассматривания в самодостаточный процесс извлечения бессмысленного удовольствия. В этом смысле, например, любой фильм, по мысли Джеймисона, является порнографическим в большей или меньшей степени. Но это скорее поверхностный, эмоциональный упрек визуальному. Основным объектом критики американского философа становится тот социальный опыт, который делает возможным выдвигание визуальной формы в качестве доминирующей в культуре.

“Визуальная культура” как новое состояние западной культуры двадцатого века замещает раннекапиталистическую культурную парадигму, обозначаемую как “реализм” и датируемую Джеймисоном XVII - сер. XIX в. Ядром реализма в искусстве является “нарративный аппарат” - совокупность специфических формальных приемов организации содержания, базирующегося на жизненном, социальном опыте индивида. Собственно специфичность этих приемов как таковая не ощущается, будучи - и для нас со школьной скамьи - классической нормой, чем-то единственно возможным, неким эталоном, относительно которого оцениваются различные девиантные и неполноценные формы. “Нарративный аппарат реализма” является порождающей моделью классических реалистических “повествований” (narratives). Классическая романная форма - вот образец “повествования” в джеймисоновской его трактовке. “Повествование” - один из ключевых терминов (пост)марксистской концепции Джеймисона. С одной стороны, реалистическое повествование как жанр западноевропейской литературы, берущий свое начало в новелле Возрождения и совершенствуемый до великих романов XIX в., является “после-образом” (after-image) реальных социальных практик и напряжений торгово-купеческой активности становящегося капитализма: “Появление социальной мобильности, формальные эффекты денежной экономики, и рыночная система [выступают] важнейшими предпосылками реалистического повествования”⁵. С другой, Джеймисон рассматривает повествование не просто как литературный жанр, эстетическую форму, но как возможность беспрепятственного соотнесения с трансцендентальным по отношению к индивиду планом существования - со временем как историей (разворачивающейся гармонизацией индивида, социума и природы в рамках до(пост)капиталистической коллективности). Повествование - это органическая форма истории (сюжета), форма организации темпорального опыта субъекта пре-модернистского социума. Раннекапиталистическое состояние общества еще не отмечено той масштабностью и степенью фрагментаризации и отчуждения, которыми характеризуется логика нового исторического этапа западной

культуры (см. ниже о концепции “реификации”). Претерпев глубинную мутацию — возникновение капиталистического способа производства, основанного на товарно-денежных отношениях, — западноевропейская культура XVII - сер. XIX в. еще удерживает опыт органических форм коллективности традиционных (архаических) обществ. В социально-критической перспективе возможность повествования, “возможность сюжета может служить чем-то вроде доказательства жизненности социального организма, которая может быть выведена только негативно в наше время, когда этой возможности более не существует, когда внешнее и внутреннее, субъективное и объективное, индивидуальное и социальное разошлись так существенно, что они выступают как две несоизмеримые реальности, два целиком различных языка или кода, две различные системы эквивалентностей, механизм перевода для которых невозможно обнаружить”; две крайние точки распавшегося социального повествования (Истории) - “экзистенциальная истина индивидуальной жизни” и “социологическое описание коллективных институций”⁶.

Как способ включенности индивида в темпоральный и социальный порядок повествование в конечном счете является фундаментальным антропологическим опытом. Нарративный аппарат реализма не просто “вытесняет все моменты гетерогенности еще нецентрированного субъекта”⁷, то есть производит форму буржуазной субъективности - автономное, само-деятельное эго капиталистического предпринимателя. Как категория философско-антропологического плана повествование выступает способом включенности в различные порядки существования - отдельного события/связного ряда событий (истории), индивидуального/коллективного, экономического/эстетического, повседневного/сакрального, семейного/политического, прошлого/будущего, органических микроритмов/природных и социальных макроциклов, психологического/опредмеченного, сказанное от первого лица/от третьих лиц и т. п. Повествование, далее, является результатом более или менее успешной координации и опосредования всех этих порядков, выполняемым индивидом в эстетическом измерении. Как таковое оно приобретает статус “политического бессознательного” - бессознательного социально-символического, детектируемого на “поверхности” художественной формы⁸. Горизонтом повествования служит опыт цельности всех регистров человеческого существования, опыт Истории, который становится все более проблематичным и непредставимым по мере реализации логики капитала в модернизирующемся обществе.

А теперь, для того чтобы в самом первом приближении уловить проблему “визуального поворота”, подумаем о той специфической скуке, которую большинство сегодня испытывает от чтения классических романов - все эти “Человеческие комедии” и “Саги о Форсайтах”. Сознание “модернизированного” человека оказывается не соразмерно большой классической повествовательной форме, не способно охватить всю “утомительную” сеть сюжетных хитросплетений и психологической нюансировки - сеть, которую совершенствование техники реалистического повествования довело до узора тончайшей ажурности, масштабности и цельности. Субъект общества “развитого капитализма” потребляет литературные и паралитературные “малые жанры” (рассказ, фельетон, анекдот и т. д.), “большая” же литература становится все более и более “бессюжетной” и “беспредметной”.

Отдельной большой темой и кажущимся парадоксом предстает тот факт, что и “социализм” *формально* начинался скорее не как радикальная смена пути, но, наоборот, как акселерация капиталистической модернизации. Русские формалисты в рамках провозглашенной с самого начала стратегии поворота к “языку, рассчитанному на видение”⁹, пришли к ЛЕФовской программе “Литературы факта” (сборник 1929 г.). Излагая ее в статье “Разложение сюжета”, О. Брик, например, писал: “Жанр мемуаров, биографий, воспоминаний, дневников становится господствующим в современной литературе и решительно вытесняет жанр больших романов и повестей, доминировавших до сих пор. ... Вместо единства действия, единства интриги мы имеем последовательность отдельных сценок, часто не связанных друг с другом”¹⁰. Новая литература в соответствии с данной программой должна стать внесюжетным монтажом отдельных “фактов”, “фотографических сколков” (Н. Чужак), создаваемым “рабкорами” и “очеркистами”, и в этом своем качестве - “учебником видения” (В. Шкловский).

В конце концов, если что во второй половине XX в. и остается похожим на “большую форму”, так это эрзац-повествования телевизионных мыльных опер (или новостных программ про политические “семьи”), которые в силу своей визуальной броскости, примитивности сценарных схем и отсутствия единой сюжетной логики с легкостью и благодарностью воспринимаются большинством. Потребление подобных продуктов не требует классической сосредоточенности, ибо потребляются выхватываемые куски - рассыпанные отдельные эпизоды (“истории”), “яркие” (немотивированные) события и просто крупные планы.

Итак, “визуальное” в самом широком смысле - это то, что приходит на смену повествовательному в модернистской культуре. Визуальная форма вытесняет повествовательную. Нарративный аппарат, свойственный эпохе национальных капитализмов, распадается вместе с углублением и глобализацией логики капитала. На смену “прото-модернистскому” социальному и реалистическому художественному опыту приходит новый опыт, который систематическим образом описывается Джеймсоном в “Политическом бессознательном” (1981), “Позднем марксизме” (1990) и “Постмодернизме” (1991). Предпосылкой социального и эстетического опыта индивида при капитализме в общем виде выступает логическое ядро процессов “модернизации” общества - “реификация” (reification). Термин “реификация” возникает как результат наложения веберовского понятия “рационализация” и его неомарксистской трактовки как “овеществления” (в частности, в “Истории и классовом сознании” Д. Лукача). В этом контексте реификация выступает не просто как обозначение процессов превращения человеческих отношений в “вещные” - товары, деньги становятся узловым пунктом и всеобщим медиатором в отношениях людей, - но используется Джеймсоном в совокупности нескольких семантических полей.

Во-первых, реификация предполагает фрагментаризацию и специализацию всего социального поля. “Традиционные или “естественные” единства, социальные формы, человеческие отношения, культурные феномены и даже религиозные системы систематически разбиваются на части для того, чтобы быть снова собранными более эффективным образом в форме пост-естественных процессов или механизмов”¹¹. Образ-

цовым примером таких “пост-естественных” процессов служит анализируемое М. Вебером развитое капиталистическое разделение труда.

Во-вторых, реификация реализуется в автономизации социальной жизни. Образовавшиеся изолированные фрагменты социальной жизни обретают автономию как вещи, существующие сами по себе. Вырванный из различного рода органических форм коллективности и изолированный в а-коммуникативной самозамкнутости индивид, “монада буржуазного эго” - самый распространенный продукт реификации в данной ипостаси. С другой стороны, именно автономия формы, по Джеймисону, одновременно служит компенсацией дегуманизованного опыта распада социальной материи. Авангардистское искусство, и абстракционизм в частности, утверждают в качестве антибуржуазного жеста знаменитые принципы “чистого искусства” и “автономности произведения искусства”, порождая описываемую Джеймисоном в “Позднем марксизме” специфическую диалектику искусства зрелого модерна, в котором форма вытеснения совпадает с вытесняемым содержанием.

В-третьих, реификация ведет к товарной фетишизации, описываемой Джеймисоном как мутация вещи, вещиности, - “специфическая патология материи, при которой бывшие надежные, твердые вещи мира потребительских стоимостей пережили гротескное превращение (*transmogrified*) в абстрактные эквивалентности, которые, тем не менее, порождают мираж либидинально инвестированной материальности нового типа... причудливо спиритуализированные объекты, которые, однако, кажутся более вещь-подобными (*thing-like*), чем сами вещи”¹². В этой своей ипостаси реификация результирует в рекламном образе, в “эстетике” симулякра, оборачивающейся новой “онтологией”.

Историзировать (постичь) феномены капиталистической культуры - значит выявить условия их возможности в реификации. Самые разнообразные феномены культуры модерна для Джеймисона являются красноречивыми иллюстрациями эволюции логики модернизации социальной жизни. В живописи - в “до-исторические” для модерна времена становления классического капитализма - сначала визуальная, красочная компонента, входившая как органическая часть в целое церковного ритуала, обособляется (секуляризируется, рационализируется) в портретную и пейзажную живопись Ренессанса. Затем в импрессионизме осуществляется “перцептивная революция” раннего модернистского искусства, которое достигает логического предела в крайних формах экспрессионизма: цвет и линия окончательно отделяются, “секуляризуются” от предметности. Абстракционизм в живописи, таким образом, является формальной гомологией социальной модернизации.

В литературе XX в. наблюдается аналогичный процесс дробления, автономизации и “товарной” фетишизации крупных классических - романских - форм. Модернистское литературное произведение в социально-критической перспективе предстает как своеобразное “программирование сознания читателя на логику эпизодического, которая направляет на немотивированное [общим сюжетом] выделение отдельного или автономного предложения самого по себе, как в случае Набокова, который пишет о холодильнике Гумберта: “он злобно урчал на меня, в то время, как я изымал лед из его сердца”¹³. Данное предложение как образцовая модернистская форма как бы мгновенно визуализируется,

становится объектом эстетического созерцания само по себе, вне связи с ближайшим повествовательным окружением, или, тем более, с общей сюжетной линией набоковской “Лолиты”. Оно - отдельная картинка, фотограмма, изъятая из фильма и предназначенная для самостоятельного рассматривания. Модернистская художественная чувствительность настроена на эту зачарованность фрагментарным и эпизодическим. От джойсовской концепции главы как отдельной композиционной единицы, которая “отражает углубляющийся раскол между абстрактными категориями События или Жизни и конкретным или микроскопическим опытом экзистенциального времени”¹⁴, до зачарованности отдельным пассажем, фразой, сравнением, просто красивым, фактурным словом. Такая зачарованность блокирует захваченность целым, общей историей-сюжетом, заслоняет вид целого, препятствует оценке событий с точки зрения их встроенности в общую перспективу повествования.

В гуманитарных науках, в ряду самых значимых открытий начала XX в., мы встречаем те же гомологии социальной жизни. В лингвистике происходит “открытие” языка – языка как автономной системы, как самоорганизующейся, самозамкнутой целостности. Вся “современная” (структурная) лингвистика с ее отрывом языка от социальной жизни, практического опыта – опосредованный продукт капиталистической реификации. В рамках аналитической парадигмы анализа языка - логического позитивизма или “атомизма” – налицо восходящая к британскому эмпиризму Нового времени тенденция к изучению отдельных “фактов”, “значений”, “высказываний”, “событий”. Налицо “предпочтение сегментов и изолированных объектов как способ уклониться от рассмотрения тех единств высшего порядка, тотальностей, в случае анализа которых исследователь в конечном счете пришел бы к весьма дискомфортным социальным и политическим выводам”¹⁵. В философии аналогично сосюровскому разрыву с референциальным измерением языка феноменология заключает в скобки все то, что связано со здравым смыслом, мимезисом, эмоцией, предположениями о человеческой природе или субстанции опыта, - все, связанное с возможным содержанием¹⁶. В психологии совершается другое эпохальное открытие - открытие бессознательного. Радикально историизируя Фрейда, Джеймисон в фукианском смысле “археологически” выявляет социальные - в той или иной степени опосредования - условия возможности как самого фрейдовского метода, так и объектов его применения. В качестве таковых он усматривает увеличивающуюся степень “фрагментации человеческой психики с развитием капитализма и сопутствующей систематической квантификацией и рационализацией опыта”¹⁷. В частности, Джеймисон выделяет следующие реификационные операции как предпосылки предмета и теории психоанализа: во-первых, детский и семейный опыт качественно обособляются, “специализируются” от остального биографического опыта и социальной жизни; во-вторых, сексуальность автономизируется в особое измерение, в независимую символическую систему, переставая быть одним из обыденных плотских проявлений общего функционирования организма (как, например, питание), она мистифицируется, “элитаризируется”, выносится в особое пространство (“бессознательное”), вырывается из обычного (“сознательного”) социального поля. То, что ранее было местом татуировки и шрамирования - четкой записью на теле,

включающим его в социальный регистр, наряду с остальными записями - превращается в эрогенную зону, неразмеченную и неуловимую¹⁸.

Наконец, формализм, являющийся, для Джеймисона, в определенном смысле эмблематическим для модернизма феноменом как симбиоз художественной практики и эстетической теории. Характерным образом Джеймисон называет “оптической иллюзией”, в значительной степени генерируемой самими формалистскими аналитическими процедурами, основной результат интерпретации произведения искусства русскими формалистами: “В действительности произведение искусства повествует нам только о собственном возникновении, о своем конструировании в определенных условиях или о формальных проблемах, в контексте которых это конструирование имеет место”¹⁹. Теоретический лейтмотив русского формализма, выявление “литературности” литературы посредством ее описания как системы имманентных ей техник, “приемов” при отвлечении от различных - биографических, психологических, социальных - содержаний, Джеймисон сравнивает с пафосом феноменологической редукции, в сходном ключе ориентирующим на анализ самих структур репрезентации, “форм данности” того или иного содержания при заключении в скобки самого содержания, воздержании от суждения о нем. Гуссерлевское описание “феномена” для Джеймисона есть явление одного порядка с “обнажением приема” русских формалистов²⁰.

Если формализм - в широком смысле от русских формалистов до англо-американской и французской “новых критик” - может рассматриваться как один из самых драматичных симптомов модернизма, то формалистская теория и практика кино (от “монтажа аттракционов” С. Эйзенштейна до кинематографа “меланхолического ужаса” А. Хичкока) располагается в самом центре этого симптома. По Джеймисону, симптоматично само появление феномена “языка кино” и изощренная разработка его “грамматики” в модернистском кинематографе. Кино “овладевает” языком не просто перенимая, но экспроприруя его у литературы. “Кино овладевает языком” - в джеймисоновской системе координат это значит: кино перехватывает у литературы статус носителя *Zeitgeist*, доминантного модуса репрезентации эпохи, приоритетного права “говорить”. “Язык” кино - это уже другой, пространственный язык в отличие от временного, нарративного “языка” литературы. Основа грамматики этого языка - монтаж (в том виде, в каком его концепция разрабатывалась С. Эйзенштейном). Базовый алгоритм монтажа Джеймисон трактует следующим образом. Монтажный “синтаксис” является своеобразным антисинтаксисом по отношению к классической литературной форме. Он не связывает знаки в неразрывную нить истории, подчиняя их сюжетному целому. Киносинтаксис сталкивает знаки междо собою с акцентом на их формальную сторону. На первый план в кинотексте (как эйзенштейновском “монтаже аттракционов”) выступает сосюровское дифференциальное значение - резкое различие смежных кадров по ударному формальному признаку, а не их собственное, разнообразное “позитивное” содержание. “Его [Эйзенштейна] концепция “монтажа”, - пишет Джеймисон, - требует в первую очередь редукции каждого кадра к его самой интенсивной тональности для того, чтобы усилить язык контраста и шока от столкновения этого кадра с последующим. Однако что наиболее интересно в этом процессе - так это

тот способ, каким то, что сначала было сопоставлением *двух* кадров, начинает становиться единым автономным сегментом (собственно монтажным), существующим самим по себе: дело обстоит таким образом, как будто сам факт чистого отношения, или ментальный акт схватывания бинарного сопоставления и различия, расширяться, обнаруживая тенденцию к перерастанию в новую форму большего масштаба, несводимую ни к одному из более простых составляющих элементов. ...То напряжение или стык (*gap*) между двух кадров, который является конститутивным для монтажа, раскрывается и приобретает статус самостоятельного изображения, третьей сущности, возникшей как переход между первыми двумя...²¹ Язык кинотекста - это язык разрывов, пространственных негативностей между формальными и автономизированными, оторванными от означаемого фрагментами. Время, теряя свою стихию связанного повествования, истории, плавно текущей из прошлого в будущее по руслу классического нарративного синтаксиса, проваливается в эти монтажные дыры, переживая качественные мутации и приобретая форму модернистского аффекта “длительности” - субъективного опыта особой дискомфортной, “тягучей”, “подвешенно” стоящей на месте темпоральности. Такова даже не абстрактная “длительность” Бергсона, но эмпирическая длительность Эйзенштейна - темпоральный опыт, например, “взволнованного ожидания” (эпизод перед битвой с тевтонскими рыцарями) из “Александра Невского”, кинематографические даный на “горизонтальных” стыках кадров, вертикальных “стыках” изображения и музыки²². Такая длительность - это попытка времени (исторического субъекта, с классической формой темпоральной организации) ужиться в инородной стихии пространственных интервалов-разрывов (формального эквивалента социальной реификации), попытка, провал которой станет очевиден в постмодернистской дезинтеграция времени на шизофренические потоки автономных моментов настоящего²³.

Визуальная форма модерна, не являясь неким абсолютным злом, содержит в себе и диалектику, в рамках которой сохраняется возможность утопии, Истории. Для Джеймисона визуальное в культуре XX в., будучи воспроизводством дезинтегрирующего социального процесса, с одной стороны, несет в себе скрытую фундаментальную угрозу. Угрозу, “тематизируемую в пределах фильмов Хичкока в качестве их содержания в виде сюжетов о вуайеризме”²⁴, о буквальном овеществлении и отчуждении людей в визуальном регистре. В той мере, в которой невидимые (литературные, музыкальные) произведения искусства строятся по монтажному принципу как совокупности самоизолирующихся, взаимоотталкивающихся, дис-гармонирующих формальных единиц, сопровождающиеся модернистскими аффектами длительности и ужаса²⁵, - они являются “визуальными”. С другой стороны, модернистское произведение искусства одновременно содержит в себе и утопический импульс, компенсаторное измерение, являясь, по Джеймисону, своеобразной “гомеопатической стратегией” и в эстетическом плане направляя реификацию против самой себя, заставляя ее порождать эффекты связности, цельности, “органичности” художественной формы - той “расширяющейся” третьей сущности или, по М. Риффатеру, “распространенной метафоры” (*extended metaphor*), становящейся связующим принципом, становым хребтом и нервной системой всего произведения-“орга-

низма”²⁶. Но утопический, “коллективистский” импульс модернистской визуальности (в фильмах, например, “великих Авторов” 1930-1960 гг.) оказывается, по Джеймисону, обреченным. Обреченным на постмодернистскую форму, видеоклип, на окончательное опрокидывание в случайную игру “гетерогенного”, окончательную визуализацию и “колонизацию” культурного бессознательного логикой “позднего капитализма”.

В конечном счете отчуждающая и фрагментаризирующая визуальная форма в концепции Джеймисона резко противопоставляется форме повествовательной как эффективной гомологии органическому социальному единству, определяющему истину существования субъекта. Высказывание Джеймисона, вынесенное в эпиграф статьи, в данном контексте можно трактовать как тезис о том, что хорошее повествование о неком опыте делает иную (визуальную) форму организации-проживания этого опыта неудовлетворительной и ненужной. Повествование не просто переносит интерпретацию с зыбкой визуальной почвы вечно-ускользающего в бесконечной серии повторов смысла (эта замороженная со-вращенность экраном, просмотром фильма в n-раз с чувством “тревожного удовольствия” от недосхваченности всего “значения” картинки, сцены, эпизода, от нехватки обладания визуальной формой) на платформу стабильности, цельности и интересубъективности. Повествование - в смысле герменевтического перекодирования, а не сюжетного парафраза - является идеологическим жестом, способным заместить визуальную форму хотя бы в критическом тексте левого интеллектуала, выводящим нас к утопическому измерению уже/еще невозможной коллективной Формы.

Примечания

- ¹ Начиная с “Марксизма и формы” (Jameson F. *Marxism and form; twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971) через “Политическое бессознательное” (Jameson F. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981) к растиражированному “Постмодернизму” (Jameson F. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991) и критическим статьям последнего времени.
- ² Позиция другого марксистского критика современной визуальной культуры, визуальной формы как “спектакля” Ги Дебора в данном контексте одновременно и более радикальна: “Спектакль, взятый в своей тотальности, есть одновременно и результат, и проект существующего способа производства... Спектакль есть основное производство современного общества” (Дебор Г. *Общество спектакля*. М.: Логос, 2000. С. 24, 26), и более размыта по отношению к Джеймисоновскому анализу реификации: “Спектакль - это не совокупность образов, но общественное отношение между людьми, опосредованное образами. ...Спектакль, рассматриваемый сообразно его собственной организации, есть утверждение всякой человеческой, то есть социальной, жизни как простой видимости” (Там же. С. 23, 25).
- ³ Jameson F. *Signatures of the visible*. New York: Routledge, 1990. P. 1.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ Ibid. P. 164.
- ⁶ Jameson F. *The ideologies of theory : essays 1971-1986*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. V. 1. *Situations of theory*. P. 9.
- ⁷ Jameson F. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981. P. 280.
- ⁸ Ср. сходную постфрейдовскую трактовку бессознательного Ж. Делезом и

- Ф. Гваттари в двухтомнике “Капитализм и шизофрения” (Deleuze G., Guattari F. *Capitalisme et Schizophrenie*. P.: Ed. de Minuit, 1972. Т. 1: L’Anti-Oedipe; *Capitalisme et Schizophrenie*. P.: Ed. de Minuit, 1980. Т. 2: Mille plateaux), которую Гваттари резюмировал следующим образом: “Со своей стороны, мы с Жилем Делезом тоже отказались от дуализма Сознательное - Бессознательное фрейдовской топики и всех манихейских оппозиций, воследовавших на уровне эдиповской триангуляции, комплекса кастрации и т. п. Мы высказались за бессознательное, состыковывающее многообразные страты субъективации, разнородные страты большей или меньшей протяженности и устойчивости” (Гваттари Ф. Язык, сознание и общество (О производстве субъективности)//Логос. Ленинградские международные чтения по философии культуры. Кн. 1. Л., 1991. С. 156). Литература также рассматривается Гваттари как привилегированная область производства субъективности, то есть область “бессознательного”.
- ⁹ См. “Воскрешение слова” (1914) Виктора Шкловского (Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи - воспоминания - эссе (1914-1933). М., 1990. С. 41 и далее).
- ¹⁰ Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа (ред. Н. Ф. Чужака). М.: Захаров, 2000. С. 226.
- ¹¹ Jameson F. The political unconscious: narrative as a socially symbolic act. P. 63.
- ¹² Jameson F. Late Marxism: Adorno, or, the persistence of the dialectic. London; New York: Verso, 1990. P. 180.
- ¹³ Jameson F. Signatures of the visible. P. 205.
- ¹⁴ Ibid. P. 207.
- ¹⁵ Jameson F. The prison-house of language; a critical account of structuralism and Russian formalism. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972. P. 24.
- ¹⁶ См.: Там же. P. 83.
- ¹⁷ Jameson F. The political unconscious: narrative as a socially symbolic act. P. 63.
- ¹⁸ В этом контексте психоаналитическая концепция Ж. Лакана трактуется Джеймисоном не просто как версия или модификация классического фрейдизма, но как “субстанциальный и рефлексивный сдвиг” по отношению к фрейдовской “идеология желания”. Выдвигая на первый план социализированное понятие Символического, Лакан осуществляет подрыв мифа персональной идентичности, это как субъекта желания со всеми его семейно-сексуальными ограничениями (См.: Jameson F. The political unconscious: narrative as a socially symbolic act. P. 66).
- ¹⁹ Jameson F. The prison-house of language; a critical account of structuralism and Russian formalism. P. 89. Джеймисон приводит в качестве образцового формального анализа литературного текста разбор Б. Эйхенбаумом гоголевской повести “Шинель” (См.: Эйхенбаум Б. М. Как сделана “Шинель” Гоголя//Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л.: Художественная литература, 1986. С. 45-63). Специфическая техника повествования - русский сказ - становится для Эйхенбаума не способом оформления некоего содержания (будь то романтическая фантазия автора или реалистическое видение жизни), но “основой гоголевского текста”, специфическим содержанием в качестве самореферентной формы. “Шинель” репрезентирует не что иное, как собственную форму, “сделанность”.
- ²⁰ См.: Jameson F. The ideologies of theory: essays 1971-1986. V. 1. Situations of theory. P. 6.
- ²¹ Jameson F. Signatures of the visible. P. 212.
- ²² См.: Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж//Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 189-268.
- ²³ См., напр., Джеймисон Ф. Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма //Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996. С. 121, 133.
- ²⁴ Jameson F. Signatures of the visible. P. 207.
- ²⁵ См.: Горных А. Хичкок-литератор: кинематографичность ужаса как проблема модернизма//Топос. № 3. С. 96-111.
- ²⁶ См.: Riffater M. Text Production. N.Y.: Columbia Un. Press, 1983.