

## ШЕСТЬ МЫСЛИТЕЛЕЙ В ПОИСКАХ АВТОРА

© 2020 г. Е.Б. Крюкова, О.А. Коваль

*Федеральный научно-исследовательский социологический центр РАН; Социологический институт РАН, Санкт-Петербург, Россия;*

*Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург, Россия*

*Дата поступления статьи: 23 марта 2020 г.*

*Дата публикации: 25 сентября 2020 г.*

DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-44-67>

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, грант № 19-311-60010 «Этическое измерение языка: современная литература как способ подступиться к границам высказываемого»*

**Аннотация:** В статье дается панорама интеллектуальных исканий XX в., связанных с выяснением статуса автора применительно к выходящему из-под его пера тексту. Вопрос об авторстве становится в современную эпоху ключевым как для философии, так и для литературы. С одной стороны, каждая из них в своей саморефлексии тематизирует авторскую инстанцию как собственное начало, с другой — подвергает ее сомнению как единоличного учредителя смысла. Сопоставление оригинальных трактовок, принадлежащих видным мыслителям XX в., позволяет, во-первых, продемонстрировать изменчивость идейного наполнения самого концепта «автор»: со-участник, производитель, коллективный субъект, функция дискурса, не-читатель, свидетель; во-вторых, познакомить с различными стратегиями понимания фигуры автора — в зависимости от выбранного ракурса рассмотрения и, в-третьих, проследить логику перехода от модерна к постмодерну через отношения между автором и героем (М. Бахтин), автором и трудом (В. Беньямин), автором и массовой культурой (Т. Адорно), автором и дискурсом (М. Фуко), автором и письмом (М. Бланшо), автором и Другим (Дж. Агамбен).

**Ключевые слова:** проблема автора, субъект, язык, Михаил Бахтин, Вальтер Беньямин, Теодор Адорно, Мишель Фуко, Морис Бланшо, Джорджо Агамбен, философия и литература.

**Информация об авторах:** Екатерина Борисовна Крюкова — кандидат философских наук, старший научный сотрудник, Федеральный научно-исследовательский социологический центр РАН, Социологический институт РАН, 7-я Красноармейская ул., д. 25, 190005 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6585-4611>

**E-mail:** [kriukova.jr@yandex.ru](mailto:kriukova.jr@yandex.ru)

Оксана Анатольевна Коваль — кандидат философских наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия, наб. р. Фонтанки, д. 15А, 191011 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4718-6669>

**E-mail:** [ox.koval@gmail.com](mailto:ox.koval@gmail.com)

**Для цитирования:** Крюкова Е.Б., Коваль О.А. Шесть мыслителей в поисках автора // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 3. С. 44–67.

DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-44-67>



## SIX THINKERS IN SEARCH OF THE AUTHOR

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2020. E.B. Kriukova, O.A. Koval

*Federal Center of Theoretical and Applied Sociology of the Russian Academy of Sciences, Sociological Institute of the RAS, St. Petersburg, Russia; Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg, Russia*

*Received: March 23, 2020*

*Date of publication: September 25, 2020*

**Acknowledgements:** The paper is written with financial support from the Russian Foundation for Fundamental Research (RFFI), Project No. 19-311-60010, "The ethical dimension of language: modern literature as a way to approach the limits of words".

**Abstract:** The article presents a survey of the 20<sup>th</sup> century intellectual quests related to the problem of the author and her status. The question of authorship becomes a key issue in the modern era for both philosophy and literature. On the one hand, both fields reflect upon the authorship as their own intrinsic principle, on the other hand, both literature and philosophy question the privileged position of the author as the sole meaning-maker. The undertaken comparison of the original interpretations of the prominent 20<sup>th</sup> century thinkers allows us: (1) to demonstrate how the ideological content of the concept itself has changed, the author being labeled as a co-participant, producer, collective subject, function within discourse, non-reader, and witness; (2) to introduce different strategies of understanding the author's figure, depending on the chosen point of view; (3) to trace the logic of the transition from the modern to the postmodern through the explication of relations between the author and the character (M. Bakhtin), the author and his work (W. Benjamin), the author and popular culture (T. Adorno), the author and the discourse (M. Foucault), the author and the letter (M. Blanchot), and the author and the Other (G. Agamben).

**Keywords:** the problem of the author, subject, language, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, philosophy and fiction.

**Information about authors:** Ekaterina B. Kriukova, PhD in Philosophy, Senior Research Fellow, Federal Center of Theoretical and Applied Sociology of the Russian Academy of Sciences, Sociological Institute of the Russian Academy of Sciences, 7th Krasnoarmeyskaya 25, 190005 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6585-4611>

**E-mail:** [kriukova.jr@yandex.ru](mailto:kriukova.jr@yandex.ru)

Oxana A. Koval, PhD in Philosophy, Associate Professor, Russian Christian Academy for the Humanities, Fontanka River Embankment 15A, 191011 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4718-6669>

**E-mail:** [ox.koval@gmail.com](mailto:ox.koval@gmail.com)

**For citation:** Kriukova E.B., Koval O.A. Six Thinkers in Search of the Author. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 3, pp. 44–67. (In Russ.)

DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-44-67>

На весьма ярком интеллектуальном фоне XX в. с завидной регулярностью в горизонте философствования появляется проблема субъекта. Этот теоретический конструкт, который в течение нескольких столетий выступал главной удостоверяющей инстанцией в любых спекулятивных построениях, вдруг распадается на множество составляющих (бессознательное, желание, язык, дискурс и др.), так что даже само существование целостного Я оказывается под вопросом. В русле тех же разоблачительных тенденций под сомнение попадает и фигура автора, который в изящной словесности выполнял роль субъекта. Задолго до провокативной констатации его смерти Роланом Бартом начали предприниматься попытки выяснить истинный статус, меру влияния и значимость автора для организации литературного текста. Эти поиски существенно расширили диапазон осмысления авторского образа, и полнота власти, традиционно признаваемая за писателем как за демиургом, сменилась спектром самых разнообразных функций: онтологической — поскольку автор творит то, чего прежде не было, гносеологической — поскольку он является медиумом знания, этической — поскольку несет ответственность за свое высказывание, эстетической — поскольку руководствуется критериями красоты, социальной — поскольку создает особое коммуникативное поле, политической — поскольку действует в пространстве публичного, суггестивно-риторической — поскольку формирует собственную аудиторию, убеждая в своей точке зрения, и т. д. Если попробовать проследить, как шаг за шагом разворачивалась идея авторства, кристаллизовавшая в своих многочисленных трактовках главные представления об условиях и типах художественной практики, то удастся различить и общую траекторию движения литературной и философской мысли, на удивление созвучных друг другу. Выбор персона-

лий, в то или иное время обращавшихся к теме автора, продиктован желанием осветить разнонаправленность исследовательских стратегий и стремлением эксплицировать логику исторических трансформаций. Рассматриваемые концепции охватывают весь XX в. в его временной протяженности: первая из разбираемых теорий зарождалась в вихре революционных преобразований в нашей стране, тогда как последняя возникает на исходе столетия в ситуации уже глобализованного мира. Шесть опытов размышления об авторе, принятых выдающимися теоретиками от Бахтина до Агамбена, знаменуют собой смысловые вехи, запечатлевшие поворотные моменты в развитии европейской культуры.

## **I. Михаил Михайлович Бахтин: между автором и героем**

Жизнь подобна книге, в которой недостает многих страниц.

*Рюноске Акутагава*

Одним из первых случаев, когда проблема автора раскрывается во всей своей амбивалентности, можно считать творчество Бахтина. В ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности», датируемой не позже 1924 г. (впервые, правда, опубликованной посмертно — в 1979 г.), Бахтин формулирует доктрину, в которой литературное произведение понимается как «художественное целое», возникающее благодаря напряжению между двумя полюсами — писателем и персонажем, которого он создает. И хотя, на первый взгляд, божественной инстанции автора ничто не угрожает, сам факт вступления героя в диалог на равных правах со своим творцом свидетельствует о разделении некогда абсолютистских полномочий<sup>1</sup>. Витальную динамику тексту придает извечная борьба его основных участников, пускай и ведущаяся на территории авторского сознания, но тем не менее отличающаяся высоким экзистенциальным накалом. Поступки героя, как и поступки любого индивида (в том числе автора-человека), осуществляются в открытой жизненной перспективе, именуемой Бахтиным «познавательным-этическим контекстом», который не завершен в отношении предстоящих событий вплоть до смерти протагониста. Автор же включает этот контекст в более широкий — «эстети-

<sup>1</sup> О сложной констелляции религиозных, эстетических и этических представлений Бахтина, повлиявших на его теорию об авторе и герое, см.: [25, р. 152–180].

ческий», всегда оставляя за собой «последнее слово». Именно слово, будучи планом выражения такого художественного содержания, как судьба героя, и служит замыкающими рамками эстетического контекста. Разрыв между открытым авторским «кругозором» и полностью законченным характером героя не может быть преодолен. Отождествляясь с автором (заменяя третье лицо первым), Бахтин констатирует: «...я для себя эстетически нереален. Я могу быть только носителем задания художественного оформления и завершения, но не его предметом — героем» [5, с. 246].

Чтобы полноценно изобразить персонажа, автор должен обладать «тотальным», «избыточным видением» всех движений его души, всех коллизий его пути, всех моментов его прошлого, настоящего и будущего. Но одного лишь акта творения недостаточно для инициирования подлинного существования героя. Автору необходимо сохранять определенную дистанцию по отношению к своему визави: обязательная «вне-находимость автора герою» достигается, по Бахтину, за счет «любовного устранения себя из поля жизни героя, очищения всего поля жизни для него и его бытия», т. е. «*участное* понимание и завершение события его жизни» дается автору непростой ценой перевоплощения в «этически-безучастного зрителя» [5, с. 97]. Нарушение хрупкого равновесия между писателем и его alter ego чревато провалом всего затеянного предприятия, и Бахтин выделяет здесь три типичных ошибки: когда «герой завладевает автором», когда «автор завладевает героем» и когда «герой является сам своим автором» [5, с. 99–102]. В случае Бахтина-автора интерес представляет первая. Описывая ее, мыслитель ссылается в качестве примера на главных действующих лиц Достоевского, с трудом отличимых от своего создателя.

Однако уже через пять лет в труде «Проблемы творчества Достоевского» (1929), первой монографии Бахтина, вышедшей под его собственным именем, он кардинально меняет выстроенную им модель взаимоотношений автора и героя и выдвигает теорию полифонического романа, оказавшую огромное влияние на развитие постструктуралистского и постмодернистского подходов к литературе. Теперь он ставит в заслугу Достоевскому способность его героев сохранять свое сознание открытым. Подобно Гуссерлю, который подверг радикальному сомнению мир за пределами его *cogito* и преобразовал его в реальность феноменального порядка, Достоевский инте-

приоритизирует своих героев, предоставляя им свободу самовыражения внутри авторского Я. «То, что выполнял автор, — выполняет теперь герой, освещая себя сам со всех возможных точек зрения; автор же освещает уже не действительность героя, а его самосознание» [6, с. 45]. Писатель позволяет действующему лицу говорить через него, его интонациями, чем объясняется особая исповедальность прозы Достоевского. Так право последнего слова делегируется герою, тогда как автор редуцируется до «стенографа», стремящегося записать все, что разыгрывается в воображении его персонажа<sup>2</sup>. Прежняя схема диалога-спора между ними заменяется новой, когда герой отвечает уже не автору, а другому герою, настолько же независимому в своих поступках, как и он сам. Это тоже напоминает гуссерлевскую идею интересубъективности, где эмпирический субъект встречается иных субъектов, не покидая сферы своего сознания<sup>3</sup>. В романах Достоевского подобная переключка голосов, отражающих индивидуальное отношение к миру разных людей, сообщает художественному произведению полифоническое звучание.

Но и на этом тема автора и героя не исчерпывается. Поздний Бахтин предлагает новую дифференциацию — между первичным и вторичным автором. Под «вторичным автором» имеется в виду повествователь, который время от времени появляется в тексте и задает направление рассказу. Зримость его присутствия не должна вводить в заблуждение: он выступает лишь образом «первичного автора», который, исполняя божественную функцию, осуществляет ее без помощи слов<sup>4</sup>. Неясность ипостаси первичного автора поднимает вопрос о его сопоставлении с автором биографическим, который Бахтина-литературоведа интересует мало. Ведь даже собственную судьбу Бахтин-автор, игнорируя угрозы индивидуальному существованию, исходящие и от советской власти, и от хрупкости здоровья, скорее подчиняет законам литературного стиля. Предпочитая общение со своими героями, которыми в разные годы становились Достоевский, Гёте и Рабле, русский ученый мыслит

2 Образ стенографиста Бахтин заимствует у самого Достоевского, который в предисловии к «Кроткой» посредством этой метафоры раскрывает писательскую деятельность как облагораживание «шершавой» внутренней речи мечущегося героя.

3 Помимо параллелей с Гуссерлем специалисты отмечают и схожесть идей Бахтина с философскими интуициями Бергсона, Кьеркегора, Хайдеггера, Мерло-Понти, Левинаса, см.: [20; 22].

4 Обстоятельный анализ сознательных и бессознательных авторских интенций, которые содержатся в соответствующем фрагменте бахтинских заметок, см.: [4].

себя «голосом» в хоре европейской культуры<sup>5</sup>. Когда в записях последних лет он уподобляет первичного автора молчаливому творцу, эту его странную неспособность говорить — особенно на фоне красноречия вторичного автора, который работает в вербальной стихии, — Бахтин излагает очень лично:

Поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого; это стремление уйти от своих слов, с помощью которых ничего существенного сказать нельзя. Сам я могу быть только персонажем, но не первичным автором [7, с. 412].

Парадоксальным образом Бахтин, мечтающий «создать жанр, который бы не предопределял, не ограничивал, не стеснял бы “нелепого” (с точки зрения наличных канонов) развития жизни» [7, с. 439], в поисках неуловимого автора превращается в героя, чье эстетическое завершение может доверить разве что своим кумирам — Достоевскому, Гёте или Рабле.

## **II. Вальтер Беньямин: автор в эпоху технической воспроизводимости**

В негодовании непримиримом  
теперь и впредь  
у стен заводов буду я захлебываться едким дымом  
и песни те же петь.

*Ярослав Сейферт*

Текст Беньямина «Автор как производитель» (1934), в котором восхваляется особого рода сочинитель, занимающийся не чистой литературой, а общественной деятельностью — «сбором денег на покупку тракторов» или «агитацией единоличников на вступление в колхоз» [8, с. 137], сегодня выглядит несколько комично. Подобный пафос можно было бы списать на романтическое увлечение Беньямина марксизмом или чрезмерное превознесение сомнительных достижений советской России. Однако если отнестись к этому докладу, предназначавшемуся для крайне избирательной

5 Набрасывая портрет Бахтина, Ульрих Шмид подчеркивает его пренебрежение повседневными заботами во имя постоянно ведущегося внутреннего диалога, см.: [12, с. 91–104].

аудитории убежденных коммунистов, непредвзято, получится распознать здесь зачатки оригинальной теории литературы. По аналогии с перформативным речевым актом, в котором высказывание приравнивается к действию, в нем провозглашаемому, ей подошло бы наименование «концепции перформативной литературы».

Вынесенный в заглавие доклада Беньямина тезис подразумевает не просто сочувствие современного писателя пролетариату, но полное растворение в нем. Коль скоро угнетаемый класс в марксистском учении характеризуется как «производительные силы», автор должен ощутить себя инструментом, призванным изменить существующее положение вещей. Для Беньямина, гения всевозможных перевоплощений (природы в историю, формы в содержание, теории в практику, сна в явь, прошлого в будущее, времени в пространство и т. д.), это буквально означает становление орудием<sup>6</sup>. Такая подмена преследует двойную цель: с одной стороны, приобщение рабочего к осуществлению культуры, с другой — усовершенствование средств производства, которые в эпоху индустриализации достигают поистине невиданных технических масштабов. Опережая своими темпами постепенный и медленный прирост человеческого опыта, техника требует качественно иного восприятия и, не дожидаясь, пока человечество придет к нему естественным путем, начинает массово его формировать<sup>7</sup>. Задача писателя, как ее понимает Беньямин, заключается в том, чтобы очеловечить технику, прежде чем она автоматизирует человека.

Два главных признака современности — массы и технику — Беньямин пытается соединить в творческом союзе, дабы предотвратить весьма вероятный разрушительный исход. Антиэлитарная позиция Беньямина в вопросах искусства объясняется его намерением сделать субъект письма субъектом действия. Автор, если он желает быть соразмерен умонастроениям времени, обязан не только отражать происходящие в обществе

6 Ср. пассаж Беньямина, в котором заглавный герой другого его эссе Карл Краус выводится в образе, противопоставляемом нищевскому сверхчеловеку: «Не-человек — тот, кто преодолел фразу. Он солидарен не со стройной елью, а с рубанком, который ее обтесывает, не с благородной рудой — с доменной печью, в которой руду выплавляют» [9, с. 357].

7 Вокруг этой идеи Беньямин выстраивает свое программное эссе «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» (1936). Значение, которое он придает в этом контексте технике, хорошо демонстрирует пример книгопечатания, радикально изменившего облик западной культуры.



процессы, но и модернизировать их по мере сил. Ожидаемая модернизация связывается у Беньямина напрямую с развитием техники, оттесняя необходимость генерирования идей на второй план: «Надо стремиться не к духовному обновлению, каковым его провозглашают фашисты, но предлагать технические инновации» [8, с. 143]. Экстравагантный призыв Беньямина взяться за фотографию, адресованный писателям, может быть истолкован в смысле расширения привычного набора художественных средств. Литература, которая отныне апеллирует не к рафинированному читателю, а к многоликой толпе, должна стать доступнее, нагляднее и убедительнее<sup>8</sup>. Писатель-фотограф упразднил бы «барьер между словом и образом» [8, с. 145], что автоматически повлекло бы за собой интенсификацию восприятия и увеличение количества реципиентов. Социальное переустройство, на которое уповает Беньямин, свершится путем «литературизации всех жизненных отношений» [8, с. 146]<sup>9</sup>. Его программа предполагает поглощение литературой действительности, когда воображаемое не противопоставляется реальному, а сливается с ним. Традиционный тип писателя-одиночки, обращающегося к публике с научением или развлечением, должен уступить место новому автору, а точнее, новым авторам, коллективу, чей контингент бесперебойно пополняется за счет читателей. Оттого газета для Беньямина превращается в экспериментальную лабораторию, где на границе беллетристики и документалистики происходит «мощный процесс переплавки», который «не только идет поверх конвенционального разделения на жанры, на литератора и художника слова, на ученого и популяризатора, но <...> даже пересматривает разделение на автора и читателя» [8, с. 139]<sup>10</sup>.

Остро чувствуя исторический момент, Беньямин регистрирует тектонический сдвиг в культуре — наступление эры техники. Поскольку предот-

8 Утопический проект Беньямина, как ни странно, оказался более реализуем в рамках высокой словесности: фотоснимки, которые сопровождают многие тексты В.Г. Зебальда, не упрощают литературу, а придают ей дополнительное измерение, внося задокументированную реальность в пространство фиктивного.

9 Поэтому Беньямин и пророчит критике ведущую роль в современной культуре: ей предназначено определять направление, в котором будут осуществляться общественные трансформации.

10 Уве Штайнер объясняет революционный переворот, совершаемый Беньямином в плане понимания роли автора, общей тенденцией изменения функции искусства в начале XX в., см.: [28, S. 113–115].

вратить ее гегемонию невозможно, нужно научиться правильно ею пользоваться. До сих пор техника была оружием, действующим против природы, и не за горами тот день, когда она ополчится на человека. Во избежание такой угрозы Беньямин хочет сделать технику второй природой<sup>11</sup>: надо не столько вооружать массы арсеналом техники, сколько пробовать превратить их в «живые машины». Только таким радикальным путем — в соответствии с запросами эпохи — может быть достигнута коренная перестройка существующих общественных отношений. Подобная стратегия, однако, не имеет ничего общего с дегуманизацией. Речь идет о том, чтобы преобразовать труд, прежде отчуждавший производителя от себя самого, в полноценную художественную практику. Миссия пионера и предводителя, которую ввиду столь грандиозной цели Беньямин закрепляет за прогрессивным писателем, выполнима исключительно в рамках понимания литературной работы как перформативного акта, где «сам труд обретает дар слова» [8, с. 139]<sup>12</sup>.

### III. Теодор Адорно: поэтика онемения vs массовая культура

Может быть, тишина та — не что иное,  
как период полураспада

отдельных слов

Во мне,

кем я был:

одобренным, принятым «я»,

Слепым пятном или отзвуком слога... (-я),

разбитым и слепленным снова.

*Дурс Грюнбайн*

В отличие от своего друга Беньямина Теодор Адорно был скептически настроен к повсеместному применению техники, затронувшей даже такую сакральную некогда сферу, как творчество. Он рано заподозрил,

<sup>11</sup> Подробнее об этом см.: [21, S. 90–94].

<sup>12</sup> Прекрасной иллюстрацией беньяминовской идеи автора как производителя является Андрей Платонов, который идентифицировал создание художественных произведений с изобретением машин (ср.: [19, с. 215–245]). И хотя Беньямин был достаточно хорошо осведомлен о литературной ситуации в России, ему так и не довелось столкнуться с живым воплощением своего идеального автора.

что демократизация искусства с неизбежностью ведет к его опрошению. И дело не столько в невежественности народных масс, сколько в коммерциализации всех срезов жизни современного общества. В философском бестселлере «Диалектика Просвещения» (1947), написанном им совместно с Хоркхаймером, целая глава посвящена еще только зарождающейся «культуриндустрии», характерными чертами которой выступают «власть стереотипа», «исключение новизны», «вытеснение воображения», внедрение «суррогата идентичности», «героизация посредственного», погоня за эффектами, культ звезд и т. п. [18, с. 156–196]. Технические возможности, позволившие изготавливать художественную продукцию для широкого потребления, способствуют, по мнению авторов, не культурному обогащению, а низведению уникальных артефактов к ассортименту ходовых товаров. Когда спрос диктует предложение, качественный уровень искусства очевидным образом усредняется (см.: [24]): предпочтение отдается тому, что усваивается пассивно, «рассеянно», если воспользоваться выражением Бенямина. В подобной ситуации писатель совершает непростой моральный выбор: либо обслуживать конвейер фабрики развлечений, либо занять заведомо маргинальную позицию. «То, что не выказывает своей конформности, обрекается на экономическое бессилие, находящее свое продолжение в духовной немощи оригинальничающего чудачества» [18, с. 166].

Идеал «искусства для искусства» Адорно тоже отмечает как ложную альтернативу, поскольку, будучи марксистски ориентированным мыслителем, не поощряет асоциальной эстетизации. Два трудно примиряемых компонента подлинного искусства — автономность и публичность — играют в теории Адорно ключевую роль: соединение частного и общего — необходимое условие для того, чтобы книга, опера, картина начали жить отдельной жизнью. Оксюмороном «коллективный субъект», заимствованным из понятийного лексикона Бенямина, философ обозначает самобытный голос творения, который возникает благодаря столкновению «общественно опосредованной» материи и индивидуальной формы. И хотя за их выбор отвечает авторская инстанция, он оказывается всецело подчинен логике произведения. Делегируя субъективность «коллективу», который, помимо желания автора, выражает себя в художественном акте, Адорно оспаривает ее наличие у самого мастера: «Произведения — а, разумеется, не их ав-

торы — являются своим собственным мериллом. Вопрос об их законности решается внутри, а не вне их» [4, с. 247]. Если культивировавшийся в романтизме образ гения заведомо наделялся статусом субъекта: художник порождает шедевры, словно бы одалживая им часть своей индивидуальности и неповторимости, — то у Адорно все наоборот. Не создатель, а создание, т. е. объект, репрезентируемый либо наличной вещью, либо длительностью исполнения, диалектически становится аутентичным носителем субъективности. Автор же лишь пытается обрести свое Я через причастность к *Мы* произведения, выходящего из-под его пера.

Так мысль о «конце индивида», исчезающего под натиском унифицирующей все и вся культуры, получает своеобразное — и даже спасительное на фоне общего исторического пессимизма Адорно — продолжение в его эстетике. Враждебность к «индустрии искусства» проистекает из убежденности, что она развивает, пускай и иными средствами, ту же тенденцию ликвидации самости, которая, казалось бы, достигла своего апогея в катастрофическом опыте тоталитарного истребления. Пронзительная лирика Целана и безысходная драматургия Беккета олицетворяют собой для Адорно эту идею утраченной субъективности и титанических усилий по ее замещению<sup>13</sup>. Сам язык их произведений, ломающий фразу, подрывающий гармонию, тяготеющий к бессмысленности, обнаруживает на месте прежнего субъекта зияющую пустоту. «То, что язык (Беккета. — Е.К., О.К.), не знающий значений, это язык не говорящий, роднит его с немотой» [4, с. 117–118]. «Стихотворения Целана стремятся выразить крайний ужас путем умолчания» [4, с. 458]. Если привычно осуществляющаяся коммуникация вселяет в человека уверенность в будущем и иллюзию порядка, то язык авангардного искусства ее беспощадно разоблачает, обнажая уязвимость и негарантируемость нашего существования. В этом контексте бессубъектность автора, его отказ от рационального высказывания стоит расценивать как призыв к поискам новых форм искусства, а ввиду того, что последнее остается для Адорно едва ли не единственным инструментом социальной критики, и к преобразованию общественного уклада.

<sup>13</sup> Отношение Адорно к Целану всесторонне освещается в монументальном труде Кима Тойбнера: [29]. В этой же книге есть главы, посвященные Беккету: [29, S. 175–202].

#### IV. Мишель Фуко: no man's land

Чужая речь мне будет оболочкой,  
И много прежде, чем я смел родиться,  
Я буквой был, был виноградной строчкой,  
Я книгой был, которая вам снится.

*Осип Мандельштам*

По странному стечению обстоятельств проблема автора возникает в горизонте мысли Фуко уже после того, как в своей сенсационной книге «Слова и вещи» (1966) он подверг десубъективации «человека». Задавшись вопросом о способах организации знания и их исторической трансформации в западной культуре, Фуко подрывает устоявшиеся представления о человеке как источнике знания, показывая его производность и зависимость от соответствующих дискурсивных практик<sup>14</sup>. В такой перевернутой перспективе, где сама индивидуальность понимается как конструкт, разговор об авторе кажется излишним. Однако ракурс, который интересует французского мыслителя, не касается ни жизни автора, каковую препарировали теоретики классицизма, ни его смерти, занимавшей умы структуралистов. Сводя автора к номинальной величине в буквальном смысле, фигуре нарицательной, Фуко пытается эксплицировать те условия, которые позволяют соотносить имя пишущего с текстом.

В подкрепление тезиса, что «имя автора функционирует, чтобы характеризовать определенный способ бытия дискурса» [17, с. 21], Фуко приводит ряд соображений. Во-первых, анонимный дискурс находит в авторе своего легитимного представителя, которому может быть вменена юридическая ответственность и который берет на себя право владения. Во-вторых, будучи местом артикуляции научной или поэтической «истины», дискурс взыскует атрибуции для удостоверения надежности сказанного. В-третьих, имя автора, в отличие от имени конкретного человека, отсылает не к субъекту говорения, а к тому, что уже сказано, и таким образом является некой проекцией текста. В-четвертых, автор не скрывается за голосом рассказчика, фигурирующего в книге, а маркирует «множественность Его»: он в равной мере и тот,

<sup>14</sup> Среди недавних исследований, в которых предметом рассмотрения выступает введенное Фуко в философский оборот понятие «дискурс», см.: [23].

кто говорит от первого лица, и тот, кто выдвигает контраргументы, и тот, кто комментирует свою собственную речь [17, с. 22–30].

Когда Фуко объявляет автора функцией, он вовсе не стремится — в духе Ролана Барта — избавиться от диктата единоличного учредителя смысла в пользу свободы письма, языка или полисемантической прочтений. Он расчищает внутри силового поля «великого безмолвного дискурса, невидимого и однородного» некую пустую площадку [14, с. 94], которая самим фактом отсутствия там кого бы то ни было обуславливает возможность появления здесь кого угодно. Этот многоликий имярек — в противоположность дискурсу наделенный словом, зримым образом и различнейшими свойствами — неизбежно становится глашатаем дискурса, проводником его воли, неукоснительным исполнителем установленного им порядка.

Порядок — это то, что задается в вещах как их внутренний закон, как скрытая сеть, согласно которой они соотносятся друг с другом, и одновременно то, что существует, лишь проходя сквозь призму взгляда, внимания, языка; в своей глубине порядок обнаруживается лишь в пустых клетках этой решетки, ожидая в тишине момента, когда он будет сформулирован [16, с. 37].

Если порядок нуждается в авторе, чтобы явить себя, то автор, низведенный с пьедестала творца до скромной роли функции дискурса, нуждается в порядке, чтобы создать произведение, а уже через него утвердить свой статус «субъекта» (или хотя бы его видимость)<sup>15</sup>.

## **V. Морис Бланшо: автор и смерть**

Умирают, только сделав что-либо.

Ты что-то сделал, раз умираешь.

*Сесар Вальехо*

Анализируя проблему автора, Фуко не ограничивается сугубо писательским амплуа, но трактует эту категорию расширительно: и художник,

<sup>15</sup> Намеченная Фуко перспектива превращения автора в субъекта со всеми сопутствующими такому предприятию издержками получает свою законченность и несколько иное смысловое наполнение у Агамбена, см., в частности: [2].

и ученый, и критик, не лишаясь своеобразия, уравниваются в правах в плане их функциональности. Интересно, что у подобного обобщения есть реальный прототип — Морис Бланшо, творчеству которого Фуко обязан некоторыми мотивами своих более чем оригинальных идей. Получивший известность в первую очередь благодаря философской теории литературы, Бланшо прославился и как автор необычных художественных произведений, чья жанровая принадлежность с трудом поддается классификации. Фуко завораживало, что в случае Бланшо

различие между «романами», «рассказами» и «критикой» не перестает уменьшаться, чтобы позволять говорить <...> как будто самому языку, тому, кто ни от кого не исходит, ни от литературы, ни от рефлексии, ни от уже сказанного, ни от никогда еще не сказанного, но находится «между ними, как свежий воздух, возвращение вещей в их латентное состояние» [15, с. 92].

Своими загадочными текстами Бланшо идеально репрезентирует мысль Фуко о неуловимости автора, о его призрачности, растворении себя до «пустоты, которая служит мышлению местом» [15, с. 90]. Но если для Фуко это самоустранение происходит ненамеренно, повинувшись неписаным законам дискурсивности, то для Бланшо «исчезание автора» — сакральный жест, совершаемый писателем сознательно, жертва, приносимая им на алтарь словесности.

Взаимообусловленность письма и смерти, не раз всплывающая в рассуждениях Фуко в качестве аксиомы: пока длится рассказ, смерть не наступит, — была почерпнута философом из сочинений Бланшо. Правда, акценты французский критик расставлял иначе. Для него ценность имела не жизнь, сохранение которой обеспечивается нарративом, а само повествование, которое обретает контуры, смысл, бытие лишь после того, как автор умолкает. Если и позволительно в этом контексте говорить об авторской воле, то она заключается как раз в том, чтобы поставить последнюю точку, отважиться на завершение текста, пережить в этом жесте отречения микроопыт собственной смерти. Впадая в неотвратимую зависимость от письма, автор сначала теряет ощущение реальности, поскольку не может находиться одновременно в двух мирах. Затем, забыв о себе, он настолько совпадает с письмом, что провести между ними разграничительную черту становится крайне затруднительно:

художник <...> чувствует себя не свободным от мира, а лишенным мира, не господином себе, а отсутствующим в самом себе и подчиненным такой потребности, которая, выталкивая его из жизни как таковой, заставляет переживать состояние, когда он ни на что не способен, когда он уже не он [10, с. 47].

И наконец, когда ничего, кроме произведения, у него не остается, он оказывается изолирован и от своего детища. Вразрез структуралистскому пониманию творения, когда автор постоянно меняется с читателем местами в отношении собственного текста, Бланшо отнимает у него даже эту возможность — прочесть себя: «Тот, кто создал произведение, не может жить и оставаться рядом с ним. Произведение является той инстанцией, которая предрешает его отставку, его отстранение, именно оно превращает его в непричастного творению...» [10, с. 14]<sup>16</sup>.

Это поражение по всем фронтам — постепенное убывание мира, себя, произведения — неотъемлемое условие писательской деятельности, которая в таком случае есть не что иное, как сизифов труд: потерпев очередной провал, автор обречен заново возвращаться к самому началу, причем исход подобного начинания заведомо предрешен. Наиболее емким образом смертных мук писательства служит для Бланшо миф об Орфее, спускающемся в загробный мир за своей Эвридикой. Возлюбленная символизирует в этом сюжете все, от чего певец вынужден отказаться. Когда Орфей оборачивается назад, чтобы взглянуть в глаза смерти, он совершает экзистенциальный выбор в пользу утверждения поэтического искусства: «...и утраченная Эвридика, и разорванный на части Орфей необходимы, чтобы стала возможной песнь, так же как соиздание должно быть испытано мерой вечного отказа от него» [10, с. 176].

16 Поль де Ман полагает связь между читателем и автором у Бланшо деструктивной — в плане исходного намерения каждого сохранить свою субъективность: выходя за пределы самих себя в направлении общего основания — произведения, они невольно «разрушают друг в друге субъекта. <...> Именно благодаря акту чтения происходит это отворачивание; возможность быть прочитанным трансформирует язык автора из всего лишь проекта в цельное произведение (и потому навсегда их разлучает). Напротив, читателя акт чтения отбрасывает назад, к тому моменту, в котором он мог бы быть до того, как сформировал себя в качестве особого “я”» [11, с. 89]. Эта тема подробно разбирается также в монографии Шульте-Нордхольт: [27].



## VI. Джорджо Агамбен: автор как свидетель

...я ров полный воспоминаний  
сваленных друг на друга...

*Тадеуш Ружевич*

Земной аналог ада — дисциплинарное пространство концлагеря — послужил мотивом еще одной знаковой теории авторства. Концепция Агамбена, намеченная в книге «Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель» (1998), примечательна тем, что распространяет идею автора на сферу социальной и политической жизни, не ограничиваясь полем художественного или научного дискурсов. Если прежде данная проблема рассматривалась как частный случай философских исследований субъективности, то для Агамбена, наоборот, расколотое сознание современного индивида лишь тогда получает шанс обрести целостность, когда берет на себя функцию аuctora. Переключка с Фуко здесь не случайна: итальянский мыслитель действительно многое заимствует из его теоретических наработок — это и экспликация авторства как цезуры внутри текста, и понятие диспозитива как топоса формирования и деформации субъективности, и тема биовласти как способа регулирования отношений в постсовременном обществе. Однако наибольший интерес в контексте осмысления автора у Агамбена представляет изобретенный Фуко термин «архив», который обозначает измерение высказывания между языком (бытийной возможностью) и речью (его актуализацией), т. е. объем всего, что может быть сказано. Отталкиваясь от этого конструкта, Агамбен противопоставляет ему онтологическую реальность «свидетельства» — сферу, расположенную между языком и невозможностью речи, неспособностью говорить.

Иной рубеж высказывания — не-речь — олицетворяет у Агамбена лагерный «мусульманин», Muselmann, — заключенный, превратившийся из-за лишений, голода, физического и психического измождения в живого мертвеца. Слово, которое всегда считалось отличительной характеристикой homo sapiens, исчезает из этого пограничного модуса существования, отмечая в самом человеке разрыв между жизнью как органикой (zoé) и жизнью как коллективной формой (bios). С одной стороны, в качестве выжившего мусульманин являет собой прямое доказательство осуществившегося пре-

ступления. С другой же — утрачивая способность говорить, этот свидетель де факто оказывается не в состоянии свидетельствовать. За него это делает тот, кто сохранил речевой навык. Но сберечь умение говорить он, в свою очередь, смог лишь потому, что избежал участи мусульманина. Таким образом, нуждаясь друг в друге, две эти фигуры сходятся в парадоксальном единстве, которое Агамбен определяет как рождение субъекта-автора:

Можно сказать, что как предпринимаемое *auctor*'ом действие дополняет действие неспособного, дает силу доказательства тому, что само по себе не обладает этой силой, и жизнь тому, что само не могло бы жить, так и предшествующие ему несовершенное действие или неспособность, которые он должен восполнить, придают смысл действию или слову *auctor*-свидетеля [1, с. 158].

Несмотря на то что изображенная философия автора возникает из столь катастрофического исторического опыта, несмотря на общий пессимистичный настрой Агамбена в отношении организации современного социума, который он описывает концлагерным выражением «серая зона», эта теория обладает потенциалом универсальной парадигмы. Автор в понимании Агамбена — это не только Примо Леви, Жан Амери или Эли Визель, возложившие на себя незавидную ношу свидетельства о невозможном от имени умерших. Автор — это голос другого, прежде всего, человека, который в силу тех или иных причин удерживает слово внутри себя, но также и безмолвных вещей, событий, времени, пространства, языка:

в некотором смысле каждая речь, каждый текст рождается как свидетельство. Поэтому то, о чем свидетельствуют, уже не может быть речью, текстом: оно может быть только не-свидетельствуемым. Оно является звуком, который происходит из лакуны, не-языком, которым мы говорим сами с собой, когда мы одни, которому отвечает язык, из которого рождается язык [1, с. 40].

Рассуждая об акте творения, Агамбен обнаруживает в нем ту же двойственную природу: способность художника действовать (автор) с необходимостью предполагает его способность не действовать (свидетель), сопротивляться действию. Именно эта способность-не, созерцание в противовес реализации, и позволяет произведению перешагнуть границы субъективного

высказывания и дать зазвучать самой способности творить: «великая поэзия говорит не только то, что говорит, но также сообщает тот факт, что она это говорит, способность и неспособность сказать это. <...> поэзия является приостановкой и демонстрацией способности языка» [3, с. 64]. Язык как целое невыразим, автор же — свидетель невыразимого<sup>17</sup>, тот, кто пытается говорить, не заглушая молчания, и творить, не исключая созерцания.

\*\*\*

Казалось бы, довольно узкий вопрос, касающийся эстетической сферы: что такое автор? — оборачивается в ретроспективе индикатором общегуманитарного опыта мысли. В стремлении ответить на него, как в зеркале, отображаются узловые моменты эпохи. Представленные в хронологической последовательности теории обнаруживают не только скрытую логику культурных трансформаций, но и взаимодополнительность разных эпистемологических измерений. Если идеи Бахтина репрезентируют сложность внутрилитературных обстоятельств писательской позиции, то проект Бенямина, в котором автор и весь художественный процесс запускают динамику общественных отношений, размыкает рамки литературного текста до масштаба социального действия. Если Адорно освещает в лице автора принципиальный конфликт между элитарной и массовой культурой, то Фуко описывает его роль уже с метауровня дискурсивных практик. Если Бланшо изображает экзистенциальную ситуацию творца, сталкивая его в акте письма напрямую со смертью, то Агамбен из того же столкновения выводит моральное назначение всякого, кто владеет словом. Автор действительно становится главным героем гипертекста, созданного интеллектуалами XX в.

<sup>17</sup> Беняминовский концепт «невыразимое», обретающий в размышлениях Агамбена особый статус, обсуждается с точки зрения лингвистики, онтологии и политики в книге Сергея Прозорова, см.: [26, р. 60–92].

### Список литературы

- 1 *Агамбен Дж.* Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / пер. с итал. И. Левиной, О. Дубицкой, П. Соколова. М.: Европа, 2012. 192 с.
- 2 *Агамбен Дж.* Автор как жест / пер. с итал. К. Токмачева // *Агамбен Дж.* Профанация. М.: Гилея, 2014. С. 64–77.
- 3 *Агамбен Дж.* Что такое акт творения? / пер. с итал. Э. Саттарова // *Агамбен Дж.* Костер и рассказ. М.: Грюндриссе, 2015. С. 45–72.
- 4 *Адорно Т.* Эстетическая теория / пер. с нем. А. Дранова. М.: Республика, 2001. 528 с.
- 5 *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. С. 69–263.
- 6 *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 2000. Т. 2: «Проблемы творчества Достоевского», 1929; Статьи о Толстом, 1929; Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922–1927. С. 7–175.
- 7 *Бахтин М.М.* Рабочие записи 60-х — начала 70-х годов // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. Т. 6: «Проблемы поэтики Достоевского», 1963; Работы 1960-х — 1970-х гг. С. 371–439.
- 8 *Беньямин В.* Автор как производитель / пер. с нем. Б. Скуратова, И. Чубарова // *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения / сост. И. Чубарова, И. Болдырева. Сб. статей. М.: РГГУ, 2012. С. 133–163.
- 9 *Беньямин В.* Карл Краус / пер. с нем. Г. Снежинской // *Беньямин В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе / сост. А. Белобратова. СПб.: Symposium, 2004. С. 313–358.
- 10 *Бланишо М.* Пространство литературы / пер. с фр. Б. Дубина, С. Зенкина, Д. Кротовой, В. Большакова, Ст. Офертаса, Б. Скуратова. М.: Логос, 2002. 288 с.
- 11 *Ман П. де.* Слепота и прозрение. Статьи о риторике современной критики / пер. с англ. Е. Малышкина. СПб.: Гуманитарная Академия, 2002. 256 с.
- 12 *Томэ Д., Шмид У., Кауфманн В.* Вторжение жизни. Теория как тайная автобиография / пер. с нем. М. Маяцкого. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2017. 336 с.
- 13 *Фаустов А.А.* О «первичном» и «вторичном» авторах в понимании М.М. Бахтина // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 182–188.
- 14 *Фуко М.* Археология знания / пер. с фр. С. Митина, Д. Стасова. Киев: Ника-Центр, 1996. 208 с.
- 15 *Фуко М.* Мысль извне / пер. с фр. Д. Короткова, И. Короткова // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 3 (8). С. 89–98.
- 16 *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. Визгина, Н. Автономовой. М.: Прогресс, 1977. 488 с.

- 17 Фуко М. Что такое автор? / пер. с фр. С. Табачниковой // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / сост. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. С. 7–46.
- 18 Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения: Философские фрагменты / пер. с нем. М. Кузнецова. М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997. 310 с.
- 19 Чубаров И. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. 2-е изд. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2016. 344 с.
- 20 Щитцова Т.В. Событие в философии Бахтина. Минск: И.П. Логвинов, 2002. 300 с.
- 21 Bolz N., van Reijen W. Walter Benjamin. Frankfurt a.M., New York: Campus Verlag, 1991. 148 S.
- 22 Erdinast-Vulcan D. Between philosophy and literature: Bakhtin and the question of the subject. Stanford, California: Stanford University Press, 2013. 260 p.
- 23 Gnosa T. Im Dispositiv: zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien. Bielefeld: transcript, 2018. 388 S.
- 24 Kepler-Seel A., Seel M. Adornos reformistische Kulturkritik // Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts / hrsg. Von G. Kohler. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2008. S. 223–234.
- 25 Pechey G. Mikhail Bakhtin: The Word in the World. London, New York: Routledge, 2007. 238 p.
- 26 Prozorov S. Agamben and Politics: A Critical Introduction. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2014. 200 p.
- 27 Schulte-Nordholt A.-L. Maurice Blanchot: l'écriture comme expérience du dehors. Genève: Droz, 1995. 383 p.
- 28 Steiner U. Walter Benjamin. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004. 219 S.
- 29 Teubner K. „Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen“: zu Paul Celan und Theodor W. Adorno. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2014. 603 S.

## References

- 1 Agamben Dzh. *Homo sacer. Chto ostaetsia posle Osventsima: arkhiv i svidetel'* [Homo sacer. Remnants of Auschwitz: The witness and the archive], transl. from Italian by I. Levina, O. Dubitskaia, P. Sokolov. Moscow, Evropa Publ., 2012. 192 p. (In Russ.)
- 2 Agamben Dzh. Avtor kak zhest [The author as gesture], transl. from Italian by K. Tokmachev. In: Agamben Dzh. *Profanatsii* [Profanations]. Moscow, Gileia Publ., 2014, pp. 64–77. (In Russ.)
- 3 Agamben Dzh. Chto takoe akt tvoreniia? [What is the act of creation?], transl. from Italian by E. Sattarov. In: Agamben Dzh. *Koster i rasskaz* [The fire and the tale]. Moscow, Griundrisse Publ., 2015, pp. 45–72. (In Russ.)
- 4 Adorno T. *Esteticheskaia teoriia* [Aesthetic theory], transl. from German by A. Dranov. Moscow, Respublika Publ., 2001. 528 p. (In Russ.)
- 5 Bakhtin M.M. Avtor i geroi v esteticheskoi deiatel'nosti [Author and hero in aesthetic activity]. In: Bakhtin M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.]. Moscow, Russkie slovari Publ., Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2003, vol. 1, pp. 69–263. (In Russ.)
- 6 Bakhtin M.M. Problemy tvorchestva Dostoevskogo [Problems of Dostoyevsky's Art]. In: Bakhtin M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.]. Moscow, Russkie slovari Publ., 2000, vol. 2, pp. 7–175. (In Russ.)
- 7 Bakhtin M.M. Rabochie zapisi 60-kh – nachala 70-kh godov [Notes and drafts of the 1960–1970s]. In: Bakhtin M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.]. Moscow, Russkie slovari Publ., Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2003, vol. 6, pp. 371–439. (In Russ.)
- 8 Ben'iamin V. Avtor kak proizvoditel' [The Author as producer], transl. from German by B. Skuratov, I. Chubarov. In: Ben'iamin V. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniia* [The treatise of the similar. Media-aesthetic works], ed. by I. Chubarov, I. Boldyrev. Moscow, RGGU Publ., 2012, pp. 133–163. (In Russ.)
- 9 Ben'iamin V. Karl Kraus [Karl Kraus], transl. from German by G. Snezhinskaia. In: Ben'iamin V. *Maski vremeni. Esse o kul'ture i literature* [The masks of time. Essays on culture and literature], ed. by A. Belobratov. St. Petersburg, Symposium Publ., 2004, pp. 313–358. (In Russ.)
- 10 Blansho M. *Prostranstvo literatury* [The space of literature], transl. from French by B. Dubin, S. Zenkin, D. Krotova, V. Bol'shakov, St. Ofertas, B. Skuratov. Moscow, Logos Publ., 2002. 288 p. (In Russ.)
- 11 Man P. de. *Slepota i prozrenie. Stat'i o ritorike sovremennoi kritiki* [Blindness and insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism], transl. from English by E. Malyshkin. St. Petersburg, Gumanitarnaia Akademiia Publ., 2002. 256 p. (In Russ.)

- 12 Tome D., Schmid U., Kaufmann V. *Vtorzhenie zhizni. Teoriia kak tainaia avtobiografiia* [The invasion of life. Theory as a secret autobiography], transl. from German by M. Maiatsky. Moscow, Izdatel'skii Dom Vyshei shkoly ekonomiki Publ., 2017. 336 p. (In Russ.)
- 13 Faustov A.A. O "pervichnom" i "vtorichnom" avtorakh v ponimanii M.M. Bakhtina [About primary and secondary authors in Bakhtin's understanding]. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2005, no 1, pp. 182–188. (In Russ.)
- 14 Fuko M. *Arkheologiia znaniia* [The archaeology of knowledge], transl. from French by S. Mitin, D. Stasov. Kiev, Nika-Tsentr Publ., 1996. 208 p. (In Russ.)
- 15 Fuko M. Mysl' izвне [The thought from the outside], transl. from French by D. Korotkov, I. Korotkov. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniu kul'tury*, 2012, no 3 (8), pp. 89–98. (In Russ.)
- 16 Fuko M. *Slova i veshchi. Arkheologiia gumanitarnykh nauk* [The order of things: An archaeology of the human sciences], transl. from French by V. Vizgin, N. Avtomomova. Moscow, Progress Publ., 1977. 488 p. (In Russ.)
- 17 Fuko M. Chto takoe avtor? [What is an author?], transl. from French by S. Tabachnikova. In: Fuko M. *Volia k istine: po tu storonu znaniia, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let* [The will to truth: Beyond knowledge, power and sexuality], ed. by S. Tabachnikova. Moscow, Kastal' Publ., 1996, pp. 7–46. (In Russ.)
- 18 Khorkkhaimer M., Adorno T. *Dialektika Prosveshcheniia: Filosofskie fragmenty* [Dialectic of Enlightenment: Philosophical fragments], transl. from German by M. Kuznetsov. Moscow, St. Petersburg, Medium Publ., Iuventa Publ., 1997. 310 p. (In Russ.)
- 19 Chubarov I. *Kollektivnaia chuvstvennost': Teorii i praktiki levogo avangarda* [Collective sensuality. Theories and practices of the left-wing Avant garde]. Moscow, Izdatel'skii dom Vyshei shkoly ekonomiki Publ., 2016. 344 p. (In Russ.)
- 20 Shchittsova T.V. *Sobytie v filosofii Bakhtina* [Event as a concept of Bakhtin's philosophy]. Minsk, I.P. Logvinov Publ., 2002. 300 p. (In Russ.)
- 21 Bolz N., van Reijen W. *Walter Benjamin*. Frankfurt am Main, New York, Campus Verlag, 1991. 148 S. (In German)
- 22 Erdinast-Vulcan D. *Between philosophy and literature: Bakhtin and the question of the subject*. Stanford, California, Stanford University Press, 2013. 260 p. (In English)
- 23 Gnosa T. *Im Dispositiv: zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien*. Bielefeld, transcript, 2018. 388 S. (In German)
- 24 Keppler-Seel A., Seel M. Adornos reformistische Kulturkritik. *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von G. Kohler. Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2008, S. 223–234. (In German)
- 25 Pechey G. *Mikhail Bakhtin: The Word in the World*. London, New York, Routledge, 2007. 238 p. (In English)
- 26 Prozorov S. *Agamben and Politics: A Critical Introduction*. Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 2014. 200 p. (In English)

- 27 Schulte-Nordholt A.-L. *Maurice Blanchot: l'écriture comme expérience du dehors*. Genève, Droz, 1995. 383 p. (In French)
- 28 Steiner U. *Walter Benjamin*. Stuttgart, Weimar, Metzler, 2004. 219 S. (In German)
- 29 Teubner K. „*Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen*“: zu Paul Celan und Theodor W. Adorno. Würzburg, Königshausen u. Neumann, 2014. 603 S. (In German)