

ВЗГЛЯНИ НА ДОМ СВОЙ, АВТОР!..

© 2017

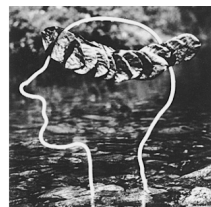
С.А. Колесников

Могильный камень или плита фундамента?

Концепцию “смерти автора”, артикулированную Р. Бартом в 1967 году, можно рассматривать как яркий и провокативный проект литературного “строительства”, предлагающий воздвигнуть над автором пусть величественный, но приговаривающий к безвозвратному исчезновению могильный обелиск. Однако это ритуальное некро-магическое действие, произошедшее в судьбе западной гуманитаристики второй половины XX века, не могло не вызвать, по законам “смерти властителя” (Дж.Дж. Фрэйзер), серьезных контр-аргументов со стороны тех интеллектуалов-“строителей”, которые предлагали возвести не погребальный курган “умершему” автору, а, напротив, соорудить величественное и прочное здание авторской жизнеспособности.

Серьезным критическим аргументом, свидетельствующим об иллюзорности “смертно-авторской” инженерии Р. Барта, является демонстрация зыбкости фундамента данного проекта. Ведь концепция “смерти автора” по основным своим параметрам представляет собой парадокс “неоконченной” смерти. Жизненность автора, вопиющая о самой себе, несмотря на, казалось бы, окончательное погребение под толщами интеллектуальных выкладок Р. Барта, прорастала сквозь могильный обелиск и требовала своего объяснения. После панихиды оказалось, что ее виновник, автор, не умер. К концу XX века возникает достаточно аргументированный интеллектуальный “проект”, стремящийся обосновать и дезавуировать прошедшие и столь эффектно описанные похороны.

Одним из творцов проекта являлся Ш. Берк. В своей монографии “Смерть и возвращение автора. Критицизм и субъективность в трудах Барта, Фуко и Деррида” [24] он отказывается видеть в авторстве исключительно погребальную пустоту, якобы возникающую после уничтожения субъекта. По Берку, признать в качестве коперниканского переворота “гибель автора” невозможно. Скорее, если продолжать данную метафору эта



**ИЗ ФОНДОВ
КУЛЬТУРЫ**



**Колесников
Сергей**

Александрович — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедр гуманитарных и социально-экономических дисциплин Белгородского юридического института МВД России имени И.Д. Путилина. В журнале “Человек” опубликовал статью “Так похоронен ли автор?” (2016. № 4). E-mail: skolesnikov2015@yandex.ru



концепция, в духе Иисуса Навина, призывает “солнце” самой литературы остановиться, умереть. Вместо базиса самодостаточности и самооправданности авторское — да и всякое иное — сознание теряет почву и увязает в зыбучем песке утраты человеческой самости. Пучина безосновности, разверзающаяся после признания автора умершим, неминуемо поглощает любой смысл любого произведения. В хаосе интерпретаций, закручивающем в своем водовороте читательское сознание, начинается то самое “головокружение смыслов” (Ж. Женнет), после которого уже нет литературы. Опасность “бесконтрольности герменевтического толкования и множественности инвариантных прочтений текста” [5, с. 24] настолько очевидна для “инженерии” Ш. Берка, что он обращается к ресурсу неопрагматизма: ситуация смерти автора предстает как “мозговая игра”, лишенная реального основания. Опора в прагматизме на “принцип жизненности” (Ч. Пирс), который в первую очередь предлагает увидеть реальные последствия из действий с конкретным объектом, позволяет выявить Ш. Берку слабое место концепции “смерти автора”: если автор мертв, то как возможно пост-авторское воздействие?!

Свой проект здания жизнеутверждающего авторства предлагает и М. Фрайзе. Он обвиняет концепцию смерти автора в разрыве путеводной нити Ариадны: литературоведение, приняв эту концепцию, обречено оказаться в тупике [19, с. 25]. Если нет автора, этого важнейшего связующего звена, — нет и самого литературоведения, нет литературоведов, в том числе и Р. Барта.

Абсурдность возведения фундамента концепции “смерти автора” на размываемом реальными “дождями, реками и ветрами” (Мф. 7:24–27) песке интеллектуально-фантазмагоричных построений Р. Барта для сторонников жизненности автора очевидна. Ситуацию фундаментальной безосновности, возникающую после исчезновения автора, прогнозирует А. Компаньон в своей работе “Демон теории. Литература и здравый смысл” (1998) [11]. Положение дел, когда, во-первых, автора нет *в самом* произведении, то есть синхронная авторская интенция полностью аннигилируется, и, во-вторых, когда автора нет *после* своего произведения, то есть исчезновение перспективно-диахронной авторской интенции, представляется Компаньону абсурдной, лишенной того самого “здравого смысла”, вынесенного в заголовок монографии. Идея смерти автора, спровоцировавшая раскол на сторонников жизненности авторской интенции и приверженцев ее гибели [там же, с. 50], породила манихейское мирообъяснение, принципиально разбидающее целостное здание литературоведения. Показательно, что А. Компаньон использует метафору “диалога глухих” для описания литературных теоретиков, пытающихся объясниться в вакууме авторского исчезновения. Единство авторской интенции, которое и обеспечивает единство триады “текст — ав-

тор — читатель”, согласно А. Компаньону, есть главное основание продуктивности литературы. Те же, кто не принимает авторскую интенциональность и настаивает на смерти автора, “оказываются на деле безразличны не только к тому, что желает сказать автор, но и прежде всего к тому, что значит текст” [там же, с. 48]. Процедура обесмысливания бытия, подхваченная концепцией смерти автора, провоцирует расширение дистанции между пониманием и предельным непониманием, а значит неприятием, бытия. Она закладывает изначально трещину (как интеллектуально-инженерную характеристику) в проектировку фундаментальных оснований литературоведения.

На абсурдности тезы отсутствия единого смысла в литературном мироздании акцентирует внимание, критикуя концепцию смерти автора, В. Шмид. Вводя понятие “абстрактный автор”, В. Шмид стремится уйти от обреченности идеи авторской гибели и одновременно от одномерного восприятия автора: абстрактный автор, пусть и абстрактен, но реально действителен, жив, занимает реальное пространство. А потому в таком живом авторе обнаруживается единый центр литературного мира: “Абстрактный автор обозначает, с одной стороны, существующий независимо от всех разъяснений автора семантический центр произведения, ту точку, в которой сходятся все творческие линии текста. С другой стороны, это понятие признает за абстрактным принципом семантического соединения всех элементов творческую инстанцию, чей замысел — сознательный или бессознательный — осуществляется в произведении” [22, с. 49]. В этом определении хотелось бы подчеркнуть две концептуальные позиции: признание креативного единства, единого полотна “текст — автор” и признание первоначала этого текста, первоимпульса к его возникновению. Пространство автора, реализующее себя в развернутом объеме произведения, и наличие в этом объеме творческого центра, центрирование этого пространства в авторе и есть тот процесс жизненного расширения, овладения “простором” (М. Хайдеггер), который обосновывает укорененность всего здания авторской жизнеспособности.

Но критики концепции “смерти автора” не только задаются вопросом, насколько устойчивы будут стены дома, в котором обитает живой автор, но и что происходит за этими стенами. Яркой иллюстрацией подобного подхода можно считать позицию В.А. Лекторского. В контр-аргументации к теме смерти субъекта им обосновывается живая “объемность”, многомерность авторского существования. С одной стороны, внешнее социальное пространство авторского бытия в условиях, приближенных к экстремальным, оказывается необыкновенно активированным: умирание автора означало бы смерть произведения, а потому автор неизменно вырывается на поверхность текста, чтобы доказать свою жизненность, показать, что он ды-



шит! В этой критической ситуации, настаивает В.А. Лекторский, погребально-цинические констатации выглядят необоснованными. С другой стороны — внутренняя многослойность авторско-субъективного “Я” обеспечивает выживаемость авторской самости. Когда социальное “Я” автора стораит в плотных слоях интертекстуальности — будь то литературная, политическая или любая иная текстуальная интер-активность, — остается “рефлектирующее Я”, которое «помогает восстанавливать утраченную социальную идентичность при дисфункции социального “Я”» [12, с. 235]. Стены авторского дома могут разрушаться под внешним воздействием, но сам автор остается жив, а не погребен под завалами интертекстуальности.

Рекогносцировку интеллектуальных сил, выстраивающих “проект”, направленный против концепции “смерти автора”, можно было бы продолжить, но, очевидно, более продуктивным может стать рассмотрение не *contra*-, а *pro*-позиций авторской жизненности. В инженерно-созидательном проекте “анти-смерти автора” есть очень важный раздел, который связан с именем П. Рикера. Его позиция в утверждении авторской жизненности основана на принципиально отличном от взглядов Р. Барта фундаменте: уверенности в неизбывности жизненных ресурсов автора, в его потенциальном могуществе. Рикер вводит понятие “человека мoгущего” (“l’homme capable”), которое является квинтэссенцией жизненности.

“Архитектурно-инженерный” проект Рикера имеет четырехрусловое основание в понимании “человека мoгущего”. Во-первых, Рикер считает одним из важнейших созидательно-“инженерных” ресурсов авторской жизнеустойчивости принципиальную возможность автора — и человека вообще — выстраивать коммуникации с внешним миром с помощью языка [17]. Само проникновение авторского языка в читательское сознание, принципиальная — онтологическая! — возможность такого проникновения определяет фундаментальное право автора на жизнь. Наличие развернутых литературно-“инженерных” коммуникаций между автором и читающим сообществом уже может считаться, по Рикеру, доказательством того, что в авторском пространстве есть жизнь, есть некто живой.

Во-вторых, согласно проекту Рикера, важным доказательством жизненности автора является активность коммуникации, реальная действенность взаимопроникновения автора и читателя, в определенной мере могущая быть соотнесенной с авторской интенциональностью, с пробиванием прохода-направления от автора к читателю с одновременной подачей смысла текста. Ритмичность авторства, его “шевеление” в каждом листе текста, амплитуда авторского дыхания в осциллограмме букв проявляется на уровне физического воздействия, ведь каждая буква данного произведения была в реальный временной отрезок выписана живой авторской рукой. Рукотвор-

ность здания авторского письма, инженерия энтелехии данного текста, приобретающая все более конкретные очертания после каждой написанной буквы, есть реально наблюдаемое, вычитываемое и выстраиваемое, доказательство жизненности.

Третье “русло” архитектоники Рикера сводится к тому, что автор может формировать свою собственную идентичность посредством повествования. Здесь Рикер ссылается на Д. Локка и его работу “Опыт о человеческом разумении”, а также на “память о самом себе” как важнейшем механизме авторской идентичности. Помнить, кто ты есть, и означает жить каждую новую минуту рождающегося мира. Сохранение памяти о себе, памяти-в-себе является залогом четкой идентичности автора. Автор помнит себя и переносит эту память в книгу, весь внутренний мнемонический опыт воплощает в объемах листа произведения. И память эта перетекает со страницы на страницу, а не превращает листы в надгробные плиты, все безысходнее заваливающие автора, как это виделось Р. Барту. Идет не только строительство текста, и даже не только коммуникация, изменяющая читателя. Но — изменяется сам строитель, сам автор, а это значит — он жив.

И, наконец, четвертый пункт в проекте авторской жизненности Рикера: ответственность автора за живое воплощение своего слова, за свой живой поступок, выраженный в словесно-текстуальной форме.

Четыре “камня” Рикера могут рассматриваться как части своеобразного Символа жизни. Именно они определяют стратегии живого автора, его выживания. Залогом такого выживания становится существование произведения, которое оправдывает и доказывает жизненность авторства. Но это специфическая жизненность, жизненность как усилие, направленное на стяжание благодати авторства, усилие, ограничивающее автора, точнее придающее авторскому существованию качественно новый — “квази-персональный” — формат.

Созидательная аскеза инжиниринга и говорливая пустота могилы

Если взглянуть на логику концепции Р. Барта с инженерно-технологической позиции, то последовательность его доказательств выстраивается как постепенное отрезание автора от внешнего мира. Он лишается читателя, самостоятельности, оригинальности, истории, перспективы и т.д. Но подобный разрыв связей в значительной мере напоминает об ином — зеркально противоположном — духовно-экзистенциальном опыте: аскезе. Показательно, что, например, у П. де Мана восприятие авторства получает определение именно аскезы. Он говорит даже об “аскезе деперсонализации”, в результате которой появляется возможность “постичь литературное произведение не так, как если бы оно было вещью, но как независимое су-



щее, как сознание без субъекта” [14]. Авторство, способное активно сохранять себя и отвечать за себя, получает возможность в аскезе деперсонализации говорить от имени бытия, возвращает бытию звучание, при этом, не умирая само. Автор, вопреки концептуальным построениям Р. Барта, осуществляя аскезу деперсонализации, заключает себя в особую “внутреннюю клеть” (Исаак Сирион), открывающую дверь в “клеть небесную”.

В подлинном авторстве происходит не разрыв связей, на чем настаивал Р. Барт, а предельная концентрация своей жизненности, релизуемая в создании текста. В деперсональной жизненности авторства активизируется “путь зерна” (В. Ходасевич); воплощается уже не “археология знания” (М. Фуко), докапывающаяся до “человека вожделеющего” (desirant — термин М. Фуко из “Истории сексуальности”), человека страсти — а по сути хоронящая, “заваливающая” человека и человеческое. Подобную писательско-“инженерную” стратегию можно обозначить как археологию соборности, обращенную к подлинному “архе”: к объединяюще-животворящему началу — началу родственности, жизненности, созвучности, сопряженности. Археология соборности, имеющая, возможно, внешний облик ограничивающейся аскезы, в итоге выводит автора из могилы обломков чужих текстов к воздуху, на онтологический простор, дает возможность автору вернуть полноту своему творческому дыханию, и одновременно — дать возможность читателю ощутить дыхание живого автора.

В этом случае можно говорить о пневматике текстов, ведь дыхание автора словно колышет полотна текстов в пространстве литературы, свивает текстуальные свитки в сложные взаимопереплетенные спирали. Но само ощущение дыхания автора, присутствующее в каждом тексте, доказывает: автор — жив¹. Автор как субъект литературы задает ритм дыхания своему произведению, и на этот ритм отзывается читательская интуиция.

Знаково то, что концептуальное словосочетание Р. Барта начинается со слова “смерть”, и только потом идет “автор”. По сути, “смерть” здесь выполняет функцию сигнального слова, в интерпретации “нейролингвистического программирования” — слова-якоря, которое призвано тянуть за собой воспринимательное сознание. Готовность идти на зов смерти, завоуженность ею имело свой генезис в западноевропейской культуре и достигло своей кульминации в XX веке. Новоевропейская революционность с присущей ей репрессивностью выстраивала жесткую оппозицию: смерть или... Далее могло идти что угодно — “революция”, “свобода”, “анархия”... Но всегда на одной чаше весов лежала смерть, словно перевешивающая все устремления человеческой жизни.

Из “перевешиваемости” и рождается теория “смерти автора”. Эта концепция возникает из предельной насыщенности

¹ Символично, что в статье У. Эко «Заметки на полях “Имени розы”», рассказывающей о специфике авторства, есть раздел, который так и называется: “Дыхание”.

некро-трендами западного постмодернизма. Танатосные тенденции, обретшие свое имя благодаря З. Фрейду, а возможно и даже И. Канту (“...после Канта вопрос о конечном характере человеческого бытия стал важнее анализа представлений” [7, с. 72]), эти демоны смерти, узнавшие, как их зовут, стремительно заполнили предложенное им обиталище. Обретение имени позволило некро-трендам захватить интеллектуальное пространство постмодерна, повысив “количество” смерти до катастрофически-кризисного масштаба. Показателен необычайно расширенный объем танатосной метафорики в дискурсе интеллектуальности: “смерть Бога” (Ф. Ницше), “закат Европы” (О. Шпенглер), “смерть искусства” (Ж. Деррида), “смерть субъекта” (М. Фуко), и, как следствие, “смерть — это все” (Ф.Г. Лорка)...

Традиционно христианское отношение к смерти как расширению жизни, выраженное в Евангелии: “Истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода” (Ин. 12:24); и у апостола Павла: “Для меня жизнь — это Христос, и смерть — приобретение” (Фил. 1:21), — не приемлемо для концепции “смерти автора”. Смерть — не выход. Это тупик, отсутствие, пустота, утраченность. В одномерном понимании смерти скрывается глобальное отрицание — деструкция всего предшествующего опыта взаимоотношений человека и смерти. В концепции “смерти автора” отвергается практически весь танатологический опыт человечества, начиная с эпикурейства, разносящего смерть и человека по “разные стороны” (“пока я жив — смерти нет”), до рационалистических попыток определить, вернее, подчеркнуть невозможность однозначного истолкования смерти («...Танатология — это наука без объекта и без специального языка описания; ее терминологический антураж лишен направленной спецификации: слово о смерти есть слово о жизни, выводы строятся вне первоначального логоса проблемы, — в плане виталистского умозаключения, в контексте неизбываемой жизненности. Смерть не имеет собственного бытийного содержания. Она живет в истории мысли как квази-объектный фантом, существенный в бытии, но бытийной сущностью не обладающий. Танатология молчаливо разделила участь математики или утопии, чьи “объекты”, — суть реальность их описания, а не описываемая реальность» [9, с. 106]).

Смерть автора — ударение на смерть — для создателей этой концепции предстает как нечто абсолютно понятное, раз и навсегда определенное, декларированное и концептуализированное. Автор умер, и для Р. Барта этим все сказано. Но за кулисами смерти таятся сложнейшие процессы умирания, терминальные периоды, многогранный “танатогенез” (Г. Шор)... Проблема умирания, для изучения которой сегодня возникают развернутые текстуральные структуры², концепцией “смерти автора” не рассматривается. Смерть представлена как одномоментный

² Только из российской интеллектуальной сферы достаточно привести как пример выпуск нескольких номеров альманаха “Фигуры Танатоса” (1991–2001), включающих в себя самые различные аспекты проблемы умирания.



эпизод, возникающий из ниоткуда и не имеющий ни предыстории, ни своей танатографии. Когда начинается смерть автора, как протекают процессы умирания — все это данную концепцию не интересует.

Ведь если эту проблему активировать, то на повестку выйдет вопрос о процессуальности умирания автора, и результаты этого процесса далеко не так однозначны, как это представлено у Р. Барта. Когда Платон говорил о философствовании как искусстве умирания, когда М. Монтень в своей опытной “инструкции” по умиранию учил, что “размышлять о смерти — значит размышлять о свободе. Кто научился умирать, тот разучился быть рабом”, — они говорили о проверенной опытом танатосной практике процессуальности смерти, стадильности умирания. Но тренинг в умирании предполагает в качестве результата укрепление жизненности. Автор же в концепции Р. Барта лишен возможности отстоять свою жизненность. В этом случае автор “всего лишь” мертв, но нигде не представлено, как автор умирает. Такой автор мертв в качестве некоего заданного, “омертвевшего” результата, но не представлен в умирании как осуществляемом процессе инжиниринга смерти.

Дизайн живого дома автора

Другие представители постмодерна, например, Ж. Деррида, М. Бланшо, Ж. Бодрийяр, видимо, чувствовали определенную недоговоренность в концепции “смерти автора”. У позднего Деррида возникает понятие “пережизни” (*survie*), “жизнь по ту сторону жизни”³; у Бланшо ужас смерти актуализируется уже не в контексте самой смерти, а некоего пост-смертия, неявно подразумевающего пред-смертие: “Я перестая также быть смертным, перестая быть способным умереть, и приближающаяся смерть приводит меня в ужас, потому что я вижу ее такой, какая она есть: уже не смерть, а невозможность умереть” [4, с. 29]. Здесь процессуальность авторского умирания выводит нас за границы склепа, в который — без объяснений, без предуготовлений, без соборования — заключает Р. Барт автора. Тема освобождения из такого склепа звучит, пусть и приглушенно, в рассуждениях Бодрийяра, хотя “и в этом случае Бодрийяр, кажется, сомневается в освобождении: ведь мертвые тоже могут становиться объектами властных манипуляций и, соответственно, сопротивляться им” [6, с. 47].

В этом предчувствии-призывании тотальной гибели, видимо, и скрывается причина, по которой концепция “смерти автора” отказывается рассматривать авторское умирание как целостный “инженерный” процесс. Ведь утверждение одномоментной смерти, высказывающей чертиком из табакерки, подразумевает забвение всей предшествующей истории автора, всего его пути к смерти. Это и есть культура забвения, или в определении Э. Ауэрбаха, “культура оскудения”, “которая

³ Подр. см. [1].

лишена историчности: такая культура не только существует, но уже претендует на господство” [2, с. 42]. Именно отсутствие истории болезни-смерти автора, поэтапного проекта его смерти, подрывает достоверность заявленной Р. Бартом авторской гибели. Констатация смерти в синхронной плоскости, отказ видеть диахронную ретроспективу (и перспективу!) авторского исчезновения подвешивают эти выводы на призрачных нитях сослагательности.

Если результатом процесса умирания становится смерть, то сам терминальный процесс (именно процесс в его непрерывно-“инженерном” понимании!) обретает конечную результативность, рождает смерть как неуничтожаемый продукт, как вечное про-из-ведение. Если же процессуальность умирания дезавуировать — преднамеренно не заметить! — то тогда, действительно, смерть становится абсолютным разрушением, ведет к исчезновению. И, видимо, поэтому “деструктивность деконструкции” (Р. Бернет) столь явна в теории “смерти автора”. Стремление разрушить до основания старый мир как наследие репрессивной революционности в тезисе Р. Барта⁴ не предполагает компенсации в виде созидания. Строительство жизни прекращено, разрушительность вытесняет сакральную созидательность. “Вместо того, — пишет современный критик, — чтобы возвышать новые сакральные тексты, культурные исследования в западных обществах постепенно разрушают сам храм национальной и наднациональной культуры” [16]. Ведь на стенах этих храмов могут проступить те самые огненные фразы.

Вместе с тем постмодернистская деконструкция в лукавой раздвоенности может, напротив, расширять плоскости, лишать стены “стенности”, то есть потенциального существования в стенах дверей, возможности перехода в иные сферы, тем самым превращая мир в одну бесконечную сартровскую стену, видимо, все-таки достроенную титанами. Когда М. Фуко озвучивает задачу “установить статус больших дискурсивных единств” [20, с. 69], это и есть камень, вкладываемый уже не в “башню на водах” (“Пастырь” Ерма), а в онтологическую дурно-бесконечную стену, где произойдет растворение “классического бытия” в “пространстве больших дискурсивных единств” (на философском материале эта мысль может звучать так: «Можно усмотреть прямую угрозу существованию философии и ее растворению в пространстве научных дискурсов. Проще говоря, не повлечет ли за собой “смерть субъекта конца философии?”» [7, с. 126]).

Тотальность не-бытия, предлагаемая деконструкцией, смерть автора как песчаный фундамент этой тотальности обуславливают всеобщность разрушения литературного здания. «Если человечеству — писал Э. Ауэрбах, — суждено спастись в водовороте потрясений, которые несет с собой процесс все более концентрированного единообразия — процесс настолько же мощный и стремительный, насколько к нему внутренне

⁴ Подр. см. [10].



оказались плохо подготовлены, — то надо будет примириться с мыслью, что на организованной в одно единство Земле останется только одна-единственная живая литературная культура, потом — через относительно короткий период времени — останется всего несколько литературных языков, а еще очень скоро, возможно, и вовсе только один язык. И тем самым идея “мировой литературы” достигла бы одновременно и своего осуществления, и своего разрушения» [2, с. 45]. Подобная псевдо-соборность, разрушительное царство единой литературы способны похоронить многообразие слова.

Исчезновение литературы как следствие смерти автора наглядно проявляется в росте графомании в современном обществе. Графоман как явление, замещающее умершего автора, стремящееся прикрыть пустоту, образовавшуюся на его месте, символизирует анти-творческую реальность. Отсутствие, опустошенность как принцип анти-творчества напрямую соотносится с характеристикой зла как отсутствием таланта. “Современный статус графомании — пишет И. Шайтанов, — зиждется на основе постструктурализма, провозгласившего смерть автора, после которой единственной реальностью словесного творчества остался процесс автоматического письма — *écriture*. Этим обосновывается ценность и значение графомании” [21]. Графоман и есть пустотный фантом автора, восставший на обломках мозаичного мира письма.

После принятия “смерти автора” лукавство, обман становится определяющей характеристикой письма. Не случайно у Р. Барта появляется определение письма как “плутовской игры” [3, с. 563], призывающей к вечному ускользанию, к уползанию “на чреве своем” из-под власти языка. Творческой свободы такое письмо уже дать не способно, после него автору остается только умереть. И эту идею настойчиво внедряет в литературовоспринимающее сознание концепция “смерти автора”.

Однако смерть как явление реальности, как отражение гегелевского принципа “оразумливания действительности” стремится опровергнуть приписываемую ей опустошенность письма. За рамками концепции “смерти автора” остается — преднамеренно? — принципиальная особенность смерти: ее потаенность, неопределимость. Употребляя термин “смерть”, Р. Барт претендует на то, что он “однозначно” знает, что это такое. Но смерть, как минимум, содержит две “неизвестности” — темпоральную и личностно-смысловую. О времени и личности после смерти неизвестно ничего. По сути, здесь мы сталкиваемся с методологической ошибкой, завуалированной макиажем незаурядного авторского таланта Р. Барта.

Попытки дать определение смерти могут быть сведены только к апофатическим характеристикам: М. Хайдеггер “видел” смерть как выход к не-собственному, К. Ясперс — к субъективности вне-субъективности, Г. Маркузе рассматривал смерть как наложенную вину на внешне-социальный процесс,

Ж. Бодрийяр предлагал “забыть” смерть... И во всех попытках “понять” смерть присутствует принципиально непреодолимая дистанция между смертью и не-смертным, живым. Р. Барт, декларируя “смерть” автора, эту дистанцию отбрасывает, синтаксически соединяя то, что соединимо быть не может.

Конечно, в смелости соединения несоединимого всегда таился соблазн нового творения. Р. Барт соблазняет тем, что якобы дает возможность присутствовать — здесь и сейчас — не при умирании, а при самой смерти. И если литературная традиция настаивает на том, что существует *ars moriendi*, “искусство умирания” (название латинских текстов первой половины XV века), то Барт предлагает заменить его на искусство смерти, то есть искусство того, о чем ничего не известно, кроме того, что за смертью пустота.

Захватывающий сюжет интриги между языком и смертью при внимательном — скрупулезно инженерном — рассмотрении оказывается интригой с ничем, интригой с отсутствием, ведь “...предельная мутация, которая зовется смертью, не вписывается в языковые рамки” [23, с. 221]. Максимально, на что способно слово, говорящее о смерти, — это предупредить о ее приближении, но не о ее наступлении; рассказать о знаках смерти, но не о ней самой. Откровенно об этом писал М. Бланшо: “Моя речь — предупреждение о том, что в этот самый миг в мир выпущена смерть” [4, с. 45], и это все, что дано слову человеческому.

Подспудно Р. Барт, возможно, понимает слабость своих терминологических позиций в попытках дать портрет смерти, а потому, опять используя тактику ускользания, стремится уйти в туман искаженности, недоговоренности: “Письмо — та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самоидентификация, и в первую очередь телесная тождественность пишущего” [3, с. 384]. Нужно обратить внимание на эту подчеркнутую вне-телесность и даже анти-телесность автора. Ведь признание вне-телесности автора, с одной стороны, парадоксально позволяет Барту задействовать в своих концептуальных построениях ресурс классической трансцендентальной традиции (против которой Барт декларативно и выступает) о “самопрозрачном Я”, лишенном связи с миром. А с другой — анти-телесность автора лишает его “топосности”, личностного места в мире. Эта борьба за пространство — по своей сути духовно-инженерная борьба. И в это противостояние Р. Барт стремится вовлечь текст и автора. Текст, письмо должны заполнить своим телом пространство автора, завалить его камнями безграничной текстуальности, добиться исчезновения тела автора.

Известный цинично-криминалистический принцип “нет тела — нет дела” в полной мере реализуется Р. Бартом. Не слишком ли? Кто такой Колесников, чтобы фамильярничать



с Бартом? А-телесность автора, заверения в отсутствии био-топосных нитей авторского тела в ткани текста призваны доказать смертность автора. Отсутствие тела в авторском доме, похоронные сквозняки в брошенном авторском здании — такова интеллектуальная метафорика концепции “смерти автора”.

Но остается важный вопрос: где и когда состоялись “похороны” тела автора? Ведь время жизни автора невозможно вписать в даты на могильном камне, уложить в черточку между рядами выгравированных цифр рождения и смерти. Авторское время, о котором — сознательно или нет — забывает Р. Барт, не исчисляемо, а значит, не имеет предела. Например, рассуждения о времени автора у Д.С. Лихачева доказывают обратное: время автора в принципе не может иметь финала. Перевертыши авторского времени, на которых акцентирует внимание Д.С. Лихачев, рассматривая темпоральность средневекового автора, выглядят следующим образом: «...слово “передняя” в древнерусском языке относилось к прошлому, когда речь шла о времени, точнее, к началу какого-то определенного промежутка времени, “задняя” же — к недавно случившемуся, ко времени последних событий, к завершению какой-то цепи событий, иногда — к будущему. Значения наших слов “прошлое” и “настоящее” лишь условно, с большим приближением, могут быть здесь применены... Четких границ между настоящим и прошлым не было. События располагались во времени вне зависимости от личного положения человека относительно их. “Передними”, древними были первые из этих событий, начало цепи времени, “задними” были последние события, безразлично — настоящие или будущие» [13, с. 257]. Вихрь авторского времени, врывающийся в настоящее, прошлое или будущее, невозможно заключить в рамки могильной ограды.

Похоронить автора невозможно, так как время его похорон никогда не может наступить. Концепция “смерти автора” не только не может назначить “дату” этой смерти — где, в каком временном отрезке автор умирает? — но и в принципе не может продемонстрировать “труп” автора, что смогло бы подтвердить авторскую смерть. Телесность любых похорон кульминационна. Издавна “предъявление тела покойного приводило жизнь полиса к точке наивысшего напряжения-испытания, связанного с опасностью приближения бездны с ее пугающей, но и влекущей тайной, с ее ледяным дыханием. Вместе с тем, фиксация и публичная визуализация физической смерти своим назначением имели ситуацию переживания и преодоления страха, а значит, восстановления порядка, социальной гармонии, возмещения нарушенных связей” [8, с. 53]. Именно “гармонии” и не может достигнуть метафора “смерти автора”, не предьявив “труп”, то есть “останки” после выжимания тела автора из текста.

Похоронить автора под покровом анонимности, лишить погребаемого имени также не удастся. Умереть способен толь-

ко конкретный автор конкретного текста: эпитафия только и может подтвердить, что здесь кто-то похоронен. Анонимность авторства лишает построения Р. Барта точного прицела, а главное однозначного ответа на вопрос: а умер ли именно этот автор? *Этот* текст, вышедший из *этого* авторского сознания, несет на себе отпечаток авторского вдохновения, авторского опыта, страдания, эйфории, страхов, то есть тех личностно-телесных “следов”, которые оставила конкретная судьба. Мы можем не знать все ее перипетии, но это не значит, что это судьба пустоты, небытия, судьба несуществующего. Возможно, начиная писать, автор вступает в реку умирания, но длящееся умирание в процессе создаваемого текста — продолжающегося даже после реальной смерти реального автора — не дает оснований для констатации его смерти.

Ощущение того, что “смерти нет” в ее окончательном, аннигилирующем варианте, можно обнаружить и в самом постмодерне. То, что Р. Барт называет смертью — лишь начало разговора. Это определяет оптимизм некоторых представителей постмодерна, “оптимизм, выросший из самого неподходящего для своего роста почвы, из почвы небытия — такой оптимизм, конечно, обладает бесконечно мощным жизнеутверждающим импульсом” (Д. Пашкин) [15]. Смерть автора становится, если не отмененной, то преодолеваемой, книга мертвого становится языком живых. Показательно, что М. Бланшо подчеркивает эту визуально-языковую особенность письма, способного увидеть автора с той стороны смерти: “Литература, как обыденная речь, начинает с конца, ибо только конец позволяет что-то понять. Чтобы говорить, нам надо видеть смерть, видеть ее позади нас” [4, с. 48]. Подобное пост-смертие автора не может быть определено как его смерть.

* * *

Авторство предстает как грандиозный духовно-инженерный проект построения моста через пустоту — такова роль автора, дающего пример преодоления смерти для каждого читательского сознания. М. Бланшо в работе “Литература и право на смерть” чутко ощущал подобную пустотность, но видел и возможность ее чудесного преодоления: “Добиться того, чтобы литература обнаружила эту внутреннюю пустоту, чтобы она полностью раскрылась своей доле небытия и начала осуществляться как собственная невозможность, — такова одна из целей, которые преследовал сюрреализм, так что совершенно справедливо признавать в нем мощное движение разрушения, но не менее справедливо присуждать ему одну из величайших творческих амбиций, ибо литература здесь, на мгновение совпадая с ничто, тут же становится всем, все начинает существовать: вот так чудо” [там же, с. 34]. Ведь если литературе дается право на смерть, то и право на жизнь не может быть отнято.



И разве можно считать умершим того, кто продолжает оставлять следы, о которых проникновенно говорил М. Фуко: “Среди миллионов следов, оставшихся от кого-то после его смерти, — как можно отделить то, что составляет произведение?” [20, с. 65]. И если кто-то оставляет след, то, скорее всего, он жив!

Литература

1. *Автономова Н.С.* Философский язык Жака Деррида. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011.
2. *Ауэрбах Э.* Филология мировой литературы // *Вопр. литературы.* 2004. № 5.
3. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
4. *Бланшо М.* От Кафки к Кафке. М.: Логос, 1998.
5. *Большакова А.* Автор теории // *Западное литературоведение XX века: Энциклопедия.* М.: INTRADA, 2004.
6. *Дьяков А.В.* Мишель Фуко: о “смерти человека”, о свободе и о “конце философии” // *Вестник истории и философии КГУ. Сер. “Философия”.* 2008. № 2.
7. *Дьяков А.В.* Философия пост-структурализма во Франции. Нью-Йорк: Издательство “Северный Крест”, 2008.
8. *Искусство умирания. Альманах “Фигуры Танатоса”.* Вып. 4. СПб.: Издательство СПбГУ, 1998.
9. *Исупов К.Г.* Русская философская танатология // *Вопр. философии.* 1994. № 3.
10. *Колесников С.А.* Так похоронен ли автор? // *Человек.* 2016. № 4.
11. *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл. М.: Изд. им. Сабашниковых, 2001.
12. *Лекторский В.А.* Умер ли человек? // *Лекторский В.А.* Наука. Общество. Человек. М.: Наука, 2004.
13. *Лихачев Д.С.* “Слово о полку Игореве” и культура его времени. Л.: Художественная литература, 1985.
14. *Ман П., де.* Аллегории чтения: фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999.
15. *Пашкин Д.* Танатос. Смерть и Текст: случай М. Бланшо // *Топос. Литературно-философский журнал* (20/06/2002). URL: <http://www.toros.ru/article/385> (Дата обращения 10.11.2016).
16. *Платт Кевин М.Ф.* Зачем изучать антропологию? Взгляд гуманитария: вместо манифеста // *Новое литературное обозрение.* 2010. № 106.
17. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: “КАНОН-пресс-Ц”; “Кучково поле”, 2002.
18. *Розанов В.В.* Собр. соч. В 2-х т. Т. 1. М., 1990.
19. *Фрайзе М.* После изгнания автора: литературоведение в тупике? // *Автор и текст: Сб. статей.* Вып. 2. СПб., 1996.
20. *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996.
21. *Шайтанов И.* Графоман, брат эпигона // *Арион.* 1998. № 4.
22. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
23. *Янкелевич В.* Смерть. М.: Изд-во Литературного Института, 1999.
24. *Burke S.* The Death and Return of the Author : Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida / Sean Burke. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1992.