



**БЫТЬ ИЛИ
МОЖЕТ БЫТЬ?**



**Колесников
Сергей**

Александрович — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Белгородского юридического института МВД России имени И.Д. Путилина. В журнале “Человек” публикуется впервые. E-mail: skolesnikov2015@yandex.ru

ТАК ПОХОРОНЕН ЛИ АВТОР?

© 2016

С.А. Колесников

Ода смерти автора

Захватывающий детектив под названием “смерть автора” неумолимо — по законам криминально-беллетристического жанра! — вовлекал в орбиту интеллектуального соучастия самых разных — от Р. Барта до Ш. Берка — литературоведов и философов второй половины XX столетия. Острая провокативность тезиса “смерть автора”, его нарочитая “готичность” (Е. Парнов) [16, с. 12], обращенная к будирующим сознание читателя/критика некро-криминальным импульсам, с одной стороны, и — с другой, возможность ощутить себя (отомстить за себя?) в качестве пронизательного сыщика-интеллектуала, сумевшего разгадать загадку “смерти автора” (а любая “смерть” потаенна) — соблазнительно влекли и продолжают привлекать пристальное внимание. Продуктивной в аспекте рассматриваемой темы является “уликовая парадигма” К. Гинзбурга [9, с. 191–192], который рассматривал филологические исследования как аналогии детективных расследований, применяя условно криминологические приемы в сфере литературоведения.

Смерть автора как криминальный сюжет, вероятно, также может быть рассмотрен в логике детективных поисков: ведь кто-то же “убил” автора?..

Актуальность проблемы “смерти автора”, проблемы, парящей где-то на высотах интеллектуализма Коллеж де Франс или Высшей нормальной школы, странным образом пересекается с парадоксом неумирающей увлеченности детективами, — “единственным и первым видом литературы, в котором как-то отразилась поэзия современной жизни” (Г.К. Честертон) [21, с. 222]. Увлечательность “смерти автора” обусловлена еще и тем, что здесь причудливым образом соединились детективный сюжет, поэтизирующий реальность, придающий реальности то главное свойство поэтичности, которую Э. По характеризовал как “ритмизированную красоту”, а самой поэтичной вещью на свете считал смерть молодой женщины (эссе “Философия творчест-

ва”, 1846), и сюжет, по сути, “анти-детективный”, стремящийся ответить не на извечный вопрос каждого детектива “кто убил”, а рвущийся понять, кто же все-таки умер, тем самым, условно отказываясь от внешней поэтизации и метафоризации реальности, но обращаясь к ее внутренней “механике”.

Танато-антураж “авторской смерти” оказывается тесно сопряженным с критическими точками мировой интеллектуальной истории, превращаясь, тем самым, из, казалось бы, только изящных языковых пируэтов и философско-литературоведческих арабесок — в пронзительный и вечный мотив, звучащий всякий раз, когда человечество подходит к красной линии своих возможностей. Тем самым “смерть автора” из разновидности — несомненно, роскошной, но всего лишь одной из разновидностей — “бисеробола” (того самого, восходящего к Г. Гессе) трансформируется на наших глазах в многозначный символ, “кивающий” (Андрей Белый) на сложнейшие герменевтико-семантические конфликты, из цепочки которых и складывается то, что мы называем фундаментальными основами культурогенеза человечества.

И вместе с тем в проблеме смерти автора присутствует — наряду с метафизическим космосом всечеловеческой истории — интимная сфера индивидуальной экзистенции, раскрывающаяся в дуэльном одиночестве: предстояния смерти и раскрытия себя в зарождающейся жизни авторства. Ведь пишущий текст — каждый! — так или иначе сориентирован-интенционирован-скоррелирован-конституирован... на представления об иных текстах и иных текстов. И возникающий неизменно вопрос об авторе как я, моем Я-Авторе, влечет за собой стремление понять границы собственной личности в размывающих приборах не-моих текстов. Жив ли я как автор, выписывая слово “выписывая”? Не означает ли тексторождение гибель меня как автора? Остаюсь ли я автором собственных текстов после их написания? Сама пограничная ситуация письма, подразумевающая необходимость “оставаться в живых до самой смерти” (А. Камю) для того, чтобы завершить данную фразу, генерирует острые в своей концентрированности вопросы, актуальные на уровне конкретного, “здесь-и-сейчас”, происходящего лично со мной события, обозначаемого как письмо...

В традициях Лукиана при составлении “оды” “смерти автора” неминуемо должен возникнуть “разговор мертвых”, точнее, о “мертвых”. Снятие авторского страха перед умершими темами возможно только при ответе на вопрос: а “умерли” ли эти темы? Не есть ли само воскрешение проблемы “смерть автора” ретроспективной для современной гуманитаристики, современно ли сегодня говорить о концепции “смерти автора”: ее родоначальники, теоретики-основатели умерли — Р. Барт (†1980), М. Фуко (†1984)...; острые дискуссии — отзвучали... Стоит ли ворошить концептуальный “прах”, ухоженные могилы?..

С. Колесников
Так похоронен ли автор?



БЫТЬ ИЛИ МОЖЕТ БЫТЬ?



Но когда сегодня одним из острейших вопросов в “науках исторического опыта” становится “утрата предмета исследования (а отсюда и самой установки на “исследование”)” (В. Махлин)¹, когда фокус миропознания смещается от атомарности к пустотности, входя в новую петлю до-космического, до-парменидовского опустошения, вызывая “объект, не имеющий идентичности и не учреждающий онтологии” (М. Долар)², то возможность актуализировать тему исчезновения автора, его утраты, его пропадания превращается в аподиктическое обязательство. Представляется, что через обращение к концепции смерти автора появится возможность наметить — хотя бы пунктиром! — способ “символического изображения эпохи” (О. Шпенглер) [24, с. 124], сделать более четкой “гносеологическую координацию” (Н. Лосский)³, обнаружить новые “места, где разыгрывается собрание вещей” (М. Хайдеггер) [21, с. 97], почувствовать ритм “кайроса” (П. Тиллих)...

За этим сознательным переполнением ино- и разно-авторскими смыслами, даже всего лишь одного абзаца, тем не менее, присутствует надежда на восполнение того бытия, которое мы определяем как авторское. Именно сквозь призму концепции умирания автора мы сможем — хотелось бы верить — отправиться на детективный поиск обнаружения более эффективных “способов проблематизации современности” [11, с. 5].

И вернуться — избегнув “наказаний тяжких: колес, камней, коршунов”. И да — “обнаружится с ясностью жизнь каждого” (Лукиан) [23, с. 102].

Потайные покровы текста

Вхождение в текст — дедуктивно-холмсовско-пуаровское (бесконечно-слоговое слово, вероятно, можно продолжить именами всех известных литературных сыщиков) — подразумевает пристальное, “под лупой”, рассмотрение мельчайших текстуальных деталей. Разглядывание узелков текста, этимологически восходящее к “textum”, (“сплетенное”, “сотканное”, “ткань”, “полотно”, “сеть”, “паутина”), уподобляется искусству ткачества, которое соединяет воедино разрозненные нити. Можно сделать ткань суровой, беленой, набивной, ворсовой, но сама ткань, образованная крестообразным пересечением горизонтальных нитей основы и вертикальных нитей утка, выступает, в философской интерпретации в качестве первоначальной основы. Если отойти на расстояние эстетствующего созерцателя-интеллектуала, тогда ткань-текст может предстать анонимно-безличным, каким, например, ее/его увидел Э. Левинас и сформулировал как “il y a”, крайнюю безличность. Однако ткань письма при все том же пристальном рассмотрении, — не безлична, скорее напротив, ее лик индивидуален и личностно-информативен: с шероховатостями сочинительских разочарований, неровностями писательских утрат и даже про-

¹ Подр. см. [15].

² Подр. см. [10].

³ Подр. см. [13].

рывами гибели инженеров душ. И, может быть, в прорывах текста, как нигде более ярко, обнажается авторская плоть, доказывая, что умирающий автор все-таки был живым. Потому так символично-жизнеутверждающе разодранные ткани античных и библейских героев: хитоны, покрова, кетонеты, вплоть до надорванной в 1988 году — для радиоуглеродного анализа — Плащаницы.

Текст, как и ткань, не способен утратить свою авторскую произведенность. Ведь даже текстиль, сплетаемый станком-арахной, всегда есть продукт чьей-то руки. Нерожденный кем-то текстиль, текстиль, чей автор не существовал, одевает только голых королей. Текст — изначально создаваем, а уже затем подвергается интерпретациям, при этом обязательно сохраняя перво-генетику его создателя.

Концепция смерти автора и ее авторы-“родители” — Р. Барт, Ю. Кристева — предлагают видеть текст как полотно, сплетенное из нитей других текстов. Соединение нитей — вспомним знаменитый эпиграф знаменитой статьи Р. Барта “Смерть автора” (1967) — из “текстов” героя бальзаковского “Сарразина”, Бальзака-индивида, Бальзака-писателя, “общечеловеческой мудрости”, “романтической психологии”, по Р. Барту, есть уничтожение — уничтожение источника голоса [2, с. 384], то есть автора. В этой постмодернистской логике рождение текста постоянно отдалается — в глубины иных пред-текстов, выбивающих у автора опору из-под ног. И автор повисает, затянутый нитями чужих текстов, — в агонии безгласности. Убийство — казалось бы — свершилось.

Однако гипотеза о бесконечности трансформации пред-текстов в пост-тексты неожиданно оборачивается иной гранью. Даже если принять бесконечность данной цепи текстуального оборотничества, то подобная бесконечность все более обретает дурной характер. Известное определение Г.В.Ф. Гегеля дурной бесконечности как “неограниченного процесса без результата” в данном случае вполне применимо. Ведь постоянное распыление автора в текстуальных предшественниках как раз и есть дурная бесконечность убивания автора.

Считать в рамках подобного подхода текст в качестве результата также не представляется возможным. Ведь тексты в этом случае превращаются в неких выродков, рожденных в инцестуальных браках. По сути, “убийцы” автора предлагают увидеть историю мировой культуры как грандиозный промискуитет, при котором автор уже не успевает родиться в вихре смыслового “кровосмешения”.

Любая дурная бесконечность — иллюзорна. Бесконечность куда-то ведущей эволюции (по сути — в никуда), бесконечность зачем-то существующей материи (опять же — скорее всего незачем), бесконечность информационного шума (сколько нужно информации человечеству? а, может, не сколько, а какой?), и так далее, и так далее — это примеры дурных беско-

С. Колесников
Так похоронен ли автор?



БЫТЬ ИЛИ МОЖЕТ БЫТЬ?



нечностей, которых в сущности не существует. Чаще всего это подвешенные, безосновные симулякры, воспроизводящие, по Ж. Бодрийяру, ту самую “прозрачность зла”, просвечивающегося через нерожденно-умертвленные тексты.

Именно такой разновидностью дурной бесконечности предстает якобы бездонный колодец все якобы новых и новых пред-текстов в концепции смерти автора. Но все меняется, если признать не бесконечный провал в дантовский ад, не “свод, обратный своду” (Данте. XXXIV, 112), не зеркальность, отражаемую в зеркалах, — признать первоначалие, первоосновность. Блазняще-лукавая иллюзия всегда разбивается о “белый и квадратный камень” (“Пастырь Ерма”) реальности, дурная бесконечность пред-/пост-текстуальности исчезает, как только появляется субъект, создатель текста. В мороке безрезультатного круговращения “пред-текст — пост-текст”, в кудахчущем споре о первичности текстуальных “яйца” или “курицы” ответ возникает только при появлении твердой основы: субъекта, производящего о-текстование смыслов. Автор обретает под ногами опору, нити “чужих” слов уже не душат — возносятся.

Не пережимание канатами чужих текстов авторского голоса, а обретение перво-гласности, дающей право на жизнь автору: так преодолевается вечное вращение (со-вращение?) пред- и пост-текстов. Обнаружение первогласности сопоставимо с “первообразностью и первоявленностью” (П. Флоренский) [22, с. 36], осознание и признание перво-начала есть начало жизни автора. При этом подключение теологического “ресурса” в решении данной проблемы представляется “методологически” оправданным, ведь сами основатели концепции смерти автора во многом основывают свои позиции — не афишируя этот аспект — на теологическом фундаменте.

И все-таки теология?...

Р. Барт концептуально определял свою позицию как отказ от традиционно богословского понимания текста: “Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл (“сообщение” Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников” [2, с. 387]. Гордый отказ от теологического смысла, несомненно, есть вызов — и вызов теологического характера. Сознательное принятие на себя все той же роли “имеющего державу смерти” [Евр. 2:14] отчетливо переводит высказывание Р. Барта в богословский формат. Причем уже с первых слов появляется претензия на обладание безапелляционным знанием, послевкусием того самого плода, врученного “хитрейшим из всех зверей полевых” [Быт. 3:1].

Текстология Р. Барта неявно перетекает в богословскую “-логию”, где “текст-” напрямую соотносится с “тео-”. Однако это прежде всего негативное богословие, ведь “постструктурализм тяготеет к апофатическому определению теории субъекта” [11, с. 313]. Текст, лишенный автора, есть мир, лишенный Бога. Выбивание автора как связки в “цепи бытия” обрушивает всю гармонию хрустальных сфер мироздания. В научно-терминологической интерпретации подобный процесс деструкции (скорее, деструктивности) можно описать так: “Постструктурализм выступил против понятия структуры как воплощения репрессивного логоцентризма и против автора как агента монологизма” [там же, с. 5]. В форме слогана, форме, столь популярной для стен студенческих общежитий Парижа 1968 года, данное определение могло бы звучать — “Нет слову и нет Слова”.

Провокация хаоса как концептуально-мировоззренческой позиции органично вытекает из опустошенности бытия вследствие смерти автора. Пустота, возникающая на месте исчезнувшей авторской звезды, обрушивает в себя структуру мира; “сквозняк” (Б. Гребенщиков) отсутствующей астральности сметает космос в недо-рожденное состояние, в недо-космос, лишенный Бога; “ветер на всем белом свете” (показательно в аспекте нашей темы мерцание блоковских эпитетов “белом/Божьем”), рванувшийся из-под гробовой крышки автора и сметающий мир в квази-метафорический хаос, — все это клипы апокалипсиса, на наступление которого уповает концепция “смерти автора”.

Мироразрушение, гипостазируемое в тексто-теологии концепции смерти автора, призвано компенсироваться политическим созиданием. “Контртеологическая” (термин Р. Барта) позиция вместе с тем не означает исчезновение корневой части определения. Это также теология, но только с противоположным знаком. И попытка сменить имидж теологического на политический — всего лишь макияж теологической сущности.

Знаковой для понимания тексто-теологии Р. Барта является его фраза: “Текст и мелкобуржуазность образуют одну и ту же мировую субстанцию...; у них одна и та же дискурсивная функция — функция универсального оператора ценности” [20, с. 108]. Произнесены главные слова любого символа веры; правда, у Барта они звучат в оглашении XX столетия, но универсум (“мировая субстанция”) и управление универсумом (“оператор ценности”) определены в качестве концептов его “контртеологического” манифеста.

Показательно, что текст, казалось бы, предлагаемый Бартом в качестве главной ценности, сверх-ценности, растворяющей в себе автора, аннигилирующей автора, неожиданно оказывается всего лишь функционалом политического механизма. Уравнивание текста и мелкобуржуазности тем самым приравнивает авторство к политическому действию, а в политике цен-

С. Колесников
Так похоронен ли автор?



БЫТЬ ИЛИ МОЖЕТ БЫТЬ?



ность фигур — в том числе и авторской — невелика. Поэтому, в логике Барта, удаление фигуры автора как фигуры политической вполне приемлемо.

За исключительно политической маркировкой текста стоит еще более глубокий смысл: создание особой революционно-жизнетворческой стратегии. Текст как политика — и только политика! — жестко задает такую “технологию себя” (М. Фуко), в которой не остается места для разнообразия историко-жизнетворческого опыта, накопленного веками авторства. За рамками политизированного текста, провоцирующего появление “бунтующего человека” (А. Камю), культивирующего одержимость, неприкаянность (в рамках такой текстуальности гибель, пропадание автора — закономерно), остается богатейший опыт такого типа авторства, который находит свое определение, например, в историко-культурном феномене атараксии, мировоззренческой невозмутимости (*ταραχή* — смута, тревога). Атараксия — это не-смутьянство, не-бунтарство, но в то же время и не полицейская спецоперативность, не репрессивный аппарат анти-революционности; — это иная авторская стратегия, способная внимать, подобно пушкинскому Пимену, добру и злу, не ощущая потребности в собственной гибели.

В проблеме смерти автора мы видим репрессивность скорее со стороны создателей этой теории. Репрессивное возвращение к неотвратимости хтонической судьбы — или в интерпретации Э. Ауэрбаха, “представление о мировой литературе как о разнородном фоне свершающейся над всеми общей судьбы (*Geschicks*), уже не заключает в себе надежды как-то повлиять на происходящее; ведь происходит совсем не то, на что надеялись раньше” [1] — определяла обязательность смерти автора. Автор должен умереть — настаивает концепция Р. Барта, и в этом она не менее диктатурно-геологична, чем те концепции, против репрессивности которых выступает Р. Барт.

Распинаемый текст

Репрессивность постмодерна, требующая только одной-единственной мировоззренческой позиции, исключает право на невозмутимость, безмятежность, право на успокоенность, аполитичность. Мобилизационная парадигма постмодерна, продолжающая тренд просветительства “войны всех против всех” (Т. Гоббс), закономерно ведет к девальвации ценности автора: автор подменяется комбатантом, чья жизнь стоит весьма дешево. Показательно, что и сами теоретики постмодерна могли ощущать на себе жесткость “прокрустова ложа” заданной мировоззренческой модели. Достаточно вспомнить, что Ж.-П. Сартр настолько жестко проводил линию по внедрению революционной модели авторской позиции, что его действия, например, в отношении М. Фуко даже получили определение “интеллектуального терроризма” [11, с. 89].

Текстология Барта как раз и вырастает из “комбатантного” мировоззрения. Война как уничтожение, как необходимость и возможность распространения ничто, пустоты, имплицитно входит в его понимание текста. Текст характеризуется Бартом через отсутствие, негативацию: “Текст — это язык минус любые воображаемые категории...” [2, с. 489]. И, видимо, здесь начинается путь, приводящий Барта к идее смерти автора: текст может включать в себя ничто. Это, наверное, одно из важнейших “открытий” постмодерна: возможность дезинтеграции текста, возможность разъятия текста на составляющие детали, понимание текста как пазла.

В тексте, согласно теоретикам концепции смерти автора, таятся трещины, по которым способны произойти разломы на “текстовые плоскости”. У Ю. Кристевой пазловый подход к тексту формулируется так: «...динамизация структурализма возможна лишь на основе концепции, рассматривающей “литературное слово” не как некую точку (устойчивый смысл), но как место *пересечения текстовых плоскостей*, как диалог различных видов письма — самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом» [12, с. 428]. За внешне прогрессивным взглядом на текст — как же мы уходим от одномерности точки, от недалёковидности и стагнации “литературного слова”, зовем к новым горизонтам-плоскостям и новым диалогам! — таится сомнение в самой устойчивости смысла, в важности самой плоскости, скорее, напоминают трещины вот-вот готового рухнуть текстуального здания. Это уже не прорывы в покровах, открывающие пусть страдающую, но живую плоть, это — провалы в ничто. Иллюстративно-показательно, что у Р. Барта в работе “Сад. Лойола. Фурье” возникает определение “продырявленного текста” [3, с. 63], текста, состоящего из дыр, образно дефлорированного текста, в рванине которого сквозит отсутствие, а не мерцают звезды.

По сути, мы присутствуем при вивисекции текста, при эксперименте применения опыта “театра жестокости” (А. Арто) на теле текста. И швы в виде терминов “транслингвистический” (Ю. Кристева), и даже “металингвистический” (М.М. Бахтин), не могут скрыть установку на принципиальное расчленение текста. За кажущимся разноцветием мозаичности текста лежит расколотовость — шизоидная по своей природе и деперсональная по своим итогам. Логика расщепления текста ведет к изживанию субъекта из текстуального пространства, о чем недвусмысленно заявляет Ю. Кристева: “Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст — это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия *интерсубъективности* встает понятие *интертекстуальности*” [12, с. 430]. Текст становится на место субъекта, вытесняет субъекта, при этом оставаясь потенциально расколотым.

С. Колесников
Так похоронен ли
автор?



БЫТЬ ИЛИ МОЖЕТ БЫТЬ?



Показательно, что удаление субъекта влечет за собой лишение текста имени — тексту просто некому больше дать имя, вернее, ему можно дать абсолютно любое имя. Библейское право человека-субъекта давать имена вещам устраняется: имя теряет ценность, имя разрушено инфляцией смыслов. Достаточно привести перечень “имен” текста — не имен, кличек: авантекст, автотекст, аллотекст, антитекст, архетекст, архитекткст, генотекст, гипертекст, гипотекст, затекст, интертекст, интекст, интратекст, инфратекст, квазитекст, ксенотекст, макротекст, метатекст, микротекст, минитекст, монотекст, мультитекст, мегатекст, надтекст, онтотекст, паратекст, перитекст, подтекст, политекст, посттекст, пратекст, пре(д)текст, прототекст, псевдотекст, сверхтекст, сотекст, стереотекст, субтекст, супертекст, транстекст, унитекст, фенотекст, экстратекст, эпитекст (К. Богданов)⁴ — дабы понять, что теперь отозваться тексту на человеческий зов практически невозможно. Какофония текстуальных имен есть результат хаоса, в который ввергнут текст после удаления автора-субъекта.

А начинается все с шизоидного раскола Р. Бартом текста на:

- “текст-письмо” (“то, что можно написать”) и
- “текст-чтение” (“то, чего написать уже нельзя”) [4, с. 30].

Подобная пара-именность текста провоцирует специфическую ситуацию: текст, представленный отраженными в друг друга зеркалами (известный бартовский логотип S/Z), утрачивает свою главную функцию — коммуникативность. Теперь, когда текстов внутри текста как минимум двое, — а мы видели, что “текстов” сегодня легион! — тогда тексту не требуется коммуникация вовне, он самодостаточен, как “самодостаточен” аутист; тогда такому тексту, действительно, не требуется автор. Искаженные корневые отражения “ау-тист (aut-istic)/ав-тор (aut-hor)” — этимология всегда выступала в качестве своеобразной “дактилоскопии” смысла, скрытого в изменяющихся словах — и есть результат “отжима” автора из текста.

Раздробление текста работает на устранение автора; подобный проговаривающий сам себя текст уже не нуждается в авторе. Да и сам автор, если он примет подобное истолкование текста, утрачивает способность к сотворению текста: каша истолченного текста превращается в цикуту анти-языка. Теперь такой текст уже не язык; многопроименованный текст утратил потребность в языковой диалогичности, ведь носитель языка — автор-субъект — удален, лишен языка.

Текст в своей мета-именности — а по сути безымянности — забывает артикуляционные потоки, подавляя автора, погребая его под обвалами вирусобразно копируемых смыслов. Возникает ситуация, которую Ж. Бодрийяр характеризовал как абсолютное подавление: «Давая вам *немного слишком*, у вас отнимают все. Берегитесь того, что так полно вам “передается”, если сами в передаче не участвовали!» [7, с. 19]. Автор теперь уже не соучастник в текстотворчестве, он жертва, принесенная “де-

⁴ Подр. см. [6].

монам лабиринтов” (М. Ямпольский) заверченных, замороженных текстов. Оставшись без автора, текст потерял свою спасительную нить, ведущую его к той цели, для которой текст и был призываем.

Технологии погребения

Подавление текстом языка — логическое следствие “убийства” автора — провоцирует ситуацию, когда вторичное (текст) становится всем (языком). Деперсонализация, а точнее антиперсонализация концепции смерти автора предлагает заменить без-авторским и внутренне дезинтегрированным текстом существующую языковую структуру; структуры, “не выходящие на улицы”, должны, следовательно, оставаться в каменных мешках не востребоважности, прежде всего авторско-читательской не востребоважности. Но структуры не просто не выходят, их не выпускают, заваливая выход к читателю и автору какофонией клонированных смыслов, высыпающихся из ящика антиперсонализации.

Показательно, что Э. Мунье, основоположник французского персонализма настоятельно подчеркивал вторичность, прикладную значимость и вспомогательность текстов по отношению к языку. Цитата из его работы “Мелкий страх в XX веке” помогает, на примере рассуждений о машине как вторичном языке, увидеть антитезу деперсонализации текста: “...машина не является простым материальным продолжением наших телесных органов. Она принадлежит иному порядку: дополнение к нашему языку, вспомогательный язык математиков, служащий для проникновения в тайны вещей, для обнаружения их скрытых возможностей, не нашедших еще употребления резервных сил” [Цит. по 19, с. 170]. Текст следует после языка, он результат языка, он помощник языка — а носителем языка является автор, тот самый автор, который для постструктурализма умер. Приоритетность текстуальности призвана завуалировать провал авторского исчезновения, а самое главное — исчезновение диалогичности как формы мироустройства.

После смерти автора никакой диалог невозможен, присутствует только диалог “различных форм письма” (вспомним высказывание Ю. Кристевой), где личность, вочеловеченность автора выведены за горизонты диалогичности. В своей репрессивности концепция смерти автора настаивает на единственно возможной форме диалога — диалога цитаты с цитатой. Это и есть та самая “машинерия” языка, о которой предупреждал Э. Мунье, когда цитатность, вырванная из гармонии структуры, лишает диалог жизненности — собственно жизни.

Может быть, мировое культурное наследие и есть некрополь, на чем настаивают те, кто похоронил всех авторов мира, но это некрополь, в котором продолжается диалог. У П. Рикера есть яркая иллюстрация подобного живого диалога умерших:

С. Колесников
Так похоронен ли автор?



БЫТЬ ИЛИ МОЖЕТ БЫТЬ?



“...а priori возможен любой диалог, поскольку бытие представляет собой *акт*, который, предшествуя способности задаваться вопросами и обосновывая ее, вместе с тем обосновывает и взаимность самых что ни на есть индивидуальных философских проектов. Именно эту открытость, эту разверзность, это *lumen naturale* бесхитростное воображение переносит на Елисейские Поля, где становится возможным диалог между умершими. На Елисейских Полях все философы становятся современниками, а любое общение — взаимным: Платон может *отвечать* Декарту, своему младшему сыну; Елисейские Поля заранее *открыты* истории, что делает возможным любой диалог во времени” [там же, с. 32]. Некрополь, куда казалось бы, навсегда положены авторы, неожиданно превращается в площадку агона, где живые в живом свете говорят о жизни. Настаивая на полифоничности самого диалога, на абсолютной цитатной конвертируемости, концепция смерти автора отказывается от разнообразия самих форм диалога — в том числе диалога живого автора с живым читателем.

В результате текст теряет многомерность, превращаясь в разжеванный фаст-фуд, нашпигованный псевдо-смыслами. Показательной является специфика восприятия текста в интерпретациях создателей теории смерти автора: текст предстает безликим, выхолощенным набором фраз-цитат, своеобразным “быстрым питанием” для ума, где вкус продукта дезинтегрируется на составляющие части ингредиентов. Распадение единого “тела” текста ведет к агонии текста: именно агонии, а не умиранию. Агонизирующий текст утрачивает способность быть воспринимаемым как личностный образ. Линия разнообразия в восприятии текста заканчивается на координатах теории смерти автора. Если в античности текст мог вызывать пусть негодование, но негодование личностное, как, например, у Платона, который говорил, что “всякое сочинение, однажды записанное, находится в обращении везде — и у людей понимающих, и, равным образом, у тех, кому вовсе не подобает его читать, и оно не знает, с кем должно говорить, а с кем нет”; письменный текст мог им характеризоваться в качестве наилучшего из собеседников, который не умеет самого главного: “отвечать на вопросы, а задавая вопросы сам, выжидать и выслушивать ответ” [17, с. 212], — однако даже в этой негативной оценке сохранялась жизнь текста.

Восприятие текста как личностного сакрального сообщения, составившее культурно-религиозное открытие библейской традиции, оказывается отброшенным в теории смерти автора. Триадология письма, включающая в себя текст, автора и читателя, оказывается разрушенной — именно в звене автора. Текст как “Отец”, автор как “Сын” и читатель как “Дух” образовывали в период “живого автора” единство, обеспечивающее личностность и жизненность всех составляющих триады. У О. Шпенглера есть интересная аналогия, связанная с триадо-

логическим взглядом на соотношенность идеального и материально-физического. К триаде “Бог — свобода — бессмертие” (в нашем случае “текст — автор — читатель”) прилагается аналогия физических принципов:

- принцип инерции (Галилей);
- принцип наименьшего сопротивления (д’Аламбер);
- принцип сохранения энергии (Ю. Мейер) [24, с. 193].

Но даже в этом — физико-теоретическом — аспекте текст не утрачивает свою личностность, сохраняя связь с автором как воплощением максимальной свободы и читателем как носителем бессмертного духа возвращения к тексту. Автор, воплощающий в себе принцип наименьшего сопротивления, раскрывается перед читателем в своей жизненности, тем самым, донося текст до читателя — живым до живого. Если констатировать смерть автора, то воспроизводится технология отказа от принципа наименьшего сопротивления: текст не доходит до читателя в своей жизненности. Траектория текста превращается в замкнутую кривую, в восьмерку, в вечное возвращение — или проклятие (а проклятие накладывается Текстом!) — бесконечных интерпретаций, цитаций, встающих на пути полноценного восприятия текста. Читатель превращается в аналитика, расщепляющего текст на пред- и пост-тексты (а также на... список имен текста см. выше): триада письма рассыпается, как разбитый витраж.

Текст, сбрасывая покровы, устраивая в понимании авторов концепции смерти автора цитатный стриптиз, превращается из аналога бытия в глянцево-мозаичный перфоманс. Принципиально заявленное Р. Бартом определение письма — «письмо есть изначально обезличенная деятельность... позволяющая добиться того, что уже не “я”, а сам язык действует, “перформирует»» [2, с. 385] — лишает текст главного: личностного, “головного” общения автора и читателя. Препарированный до наготы, подобно Ною пред Хамом, текст перестает быть голосом, гласом, в ситуации “автор — читатель”, перестает выполнять свое призвание сшивать воедино полотнище человеческой истории.

Поэтому так востребован в постмодерне перфоманс как технология обесмысливания. Показательно, что автор термина “перфоманс” Дж. Кейдж сделал без-гласность, без-звучность концептуальным содержанием своей знаменитой музыкальной композиции “4’33””, где царит мертвая, до-бытийная, “безвидная и пустая” тишина, нарушаемая лишь дыханием еще живых слушателей. Перфоманс, разрывающий единое бытие на “базовые элементы” (время, место, тело художника и т.д.), предлагает отбросить искусство к пред-бытию, к пред-форме. Перфоманс в определении Х. Маера как “регулятор новых правил” [14, с. 28], переводит произведение искусства, в нашем случае текст, в “шизоидный дискурс” (Ю. Гиренко), то есть во всю ту же ситуацию разорванного мировосприятия; претендует

С. Колесников
Так похоронен ли автор?



БЫТЬ ИЛИ МОЖЕТ БЫТЬ?



на создание нового мира, однако при этом отказываясь от культурно-исторического наследия прошлого.

Средневековье, воспринимающее текст как прообраз вселенной, Просвещение, видящее в тексте энциклопедию мира, давали тексту право на жизнь, право на сохранение личностного единства. Постмодернистская теория смерти автора способна предложить автору как технологию существования только криминал, воровство. “Единственная возможная реакция — писал Р. Барт, — не сопоставление и не разрушение, но только кража: оторвать старый текст от культуры, науки, литературы и разбросать его черты согласно неузнаваемым формулам совершенно так же, как подкрашивают украденный товар” [3, с. 5]. И естественно, что такой “вор” должен умереть, обязан стать мертвым.

Вырванный из бытия текст-лоскут становится повязкой на глазах убиваемого автора, после такого текста автору жить действительно незачем. Ведь скальпированный текст уже не соединяет автора и читателя, это уже фрагмент “забора”, испанского чужими цитатами, — забора, за которым не видно вселенских горизонтов. Соучастие в восприятии текста как перформанса неминуемо ведет в “заключение”, ведь показательно, что перформанс трактуется как “идеальное преступление” (Ж. Бодрийяр), расшатывающее систему искусства изнутри, что актуализирует “уликово-криминальную парадигму”. Преступление за границы приводит к выпадению автора в пустоту, бытие, изрытое перформативным восприятием текста (“Перформанс можно уподобить разветвленной кротовьей норке, когда на поверхности только ком вскопанной земли, а все разветвления и ходы — глубоко под землей” [18, с. 36]), уже не способно выдержать живого автора...

* * *

Текст-голос затухает в концепции Р. Барта и неминуемо обрекает автора на смерть. Но голосовая функция текста, его связующая роль в ткани бытия не может быть усечена, если мы хотим, чтобы автор остался жив, ведь только через призму живого авторства возможно полноценное восприятие текстуальной вселенной. И понимание слова невозможно без духа, или, по словам И. Брянцианова, “как произнесено Слово Божие, или Священное Писание, при посредстве Святого Духа, так только при посредстве Святого Духа оно может быть и объясняемо, следовательно, и понимаемо” [8, с. 202]. И если требуется авторитет из самой постмодернистской парадигмы, то о важности многомерного авторского существования четко заявил М. Бланшо: “Произведение исчезает, но сам факт исчезновения остается, становится существенным, как движение, позволяющее произведению войти в ход истории, осуществиться, исчезая. В этом опыте главная цель писателя — не эфе-

мерное творение, но превыше самого творения — его истина, в которой, казалось, воссоединяются сам пишущий, творческая негирующая сила и произведение в движении своего развития, через которое и утверждает себя сила негации и преодоления” [5, с. 88]. Иллюстрированная Бланшо триадаология письма — произведение (текст), пишущий (автор), “негирующая сила” — доказывает/показывает право автора на смерть, но не обрекает автора на неотвратимую приговоренность к смерти.

Ведь хочется так верить, что, конечно, можно умереть, но можно и пожить, преодолеть смерть, закутав ее в прочное, по-настоящему талантливое полотно текста.

Литература

1. Ауэрбах Э. Филология мировой литературы // Вопр. литературы. 2004. № 5.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994.
3. Барт Р. Сад, Фурье, Лойола. М.: Праксис, 2007.
4. Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001.
5. Бланшо М. От Кафки к Кафке. М.: Логос, 1998.
6. Богданов К.А. Антропология контекста: к истории “общепонятных понятий” в филологии // Новое литературное обозрение. 2010. № 102.
7. Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000.
8. Брянчанинов И. Полн. собр. соч. Т. 3. М.: Паломник, 2006.
9. Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы. М.: Новое издательство, 2014.
10. Долар М. Атом и пустота — от Демокрита до Лакана // Новое литературное обозрение. 2014. № 6.
11. Дьяков А.В. Философия пост-структурализма во Франции. Нью-Йорк: Северный Крест, 2008.
12. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.
13. Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М., 1995.
14. Маер Х. Перформанс как насилие // Художественный журнал. 1998. № 19/20.
15. Махлин В. “Сами вещи должны заговорить”: Эрих Ауэрбах и дело филологии (подступы к тексту) // Вопр. литературы. 2004. № 5.
16. Парнов Еремей. Сыщик поневоле, или ход конем. Предисловие // Бреннер Дж. Квадраты шахматного города. М.: Мир, 1984.
17. Платон. Соч. В 3 т. Т. 2. М.: Наука, 1970.
18. Поездки за город. М.: Ad Marginem, 1998.
19. Рикер П. История и истина. СПб.: Алетейя, 2002.
20. Ролан Барт о Ролане Барте. М.: Ad Marginem / Сталкер, 2002.
21. Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991.
22. Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. М.: Мифрил, Русская книга, 1993.
23. Хрестоматия по античной литературе. В 2 т. Для высших учебных заведений. Т. 1. Греческая литература. М.: Просвещение, 1965.
24. Шпенглер О. Закат Европы. М.: Мысль, 1993.

С. Колесников
Так похоронен ли
автор?