



ЯЗЫК МОЙ

АВТОР В ЖИЗНИ И В РАДОСТИ...

© 2018

DOI: 10.31857/S023620070000730-0

С.А. Колесников



**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” опубликовал статьи: “Так похоронен ли автор?” (2016. № 4) и “Взгляни на дом свой, автор!” (2017. № 4). Электронная почта: skolesnikov2015@yandex.ru

А что, если он жив?

Концепция смерти автора, манифестированная в 1967 году Р. Бартом, акцентирует интеллектуальный фокус на “умершем”, “мертвом” авторе. Нам же хотелось бы проследить контрверсию: предположим, что автор жив...

Если сохранить столь важную в вопросе жизни или смерти автора метафоричность (которую в полной мере использует постмодерн), то дыхание живого автора можно представить как принятие внешнего воздуха во внутреннее пространство произведения. Но “полупроницаемой мембраной” является автор, который своей жизненностью должен обеспечить связь произведения и реальности. “Вдох-выдох” автора может быть интерпретирован в категориях сопротивления, что и стремится сделать теория смерти автора, акцентируя внимание на противопоставленности автора и языка-бытия. Теоретическая формулировка этой ситуации выглядит так: «“Автор” возникает в точке сопротивления, которое оказывается и сопротивлением становлению-автором, и сопротивлением “смерти автора”. Это сопротивление языку и в языке» [8, с. 318]. Но внешне эффектная сцена противостояния автора и языка зависает в безвоздушном пространстве, так как автор не противопоставлен языку, а дышит языком, как воздухом. Вздых автора, извне способный показаться как сопротивление, как отторжение от себя “воздуха” языка, в результате предваряет слово — или даже молчание. Но и чтобы промолчать, нужен воздух внутри, а значит, даже кажущийся молчащим автор — жив.

Творческое вздыхание, пропущенное через собственную кровь, не становится войной между автором и языком, в которой жертвой, несомненно, окажется автор. Напротив, “воздух” языка, которым дышит живой автор, становится соединяющим, умиротворяющим элементом между автором и реальностью. А.В. Дьяков, по-своему развивая метафору дыхания автора, писал о “пневматике” авторства: “...не просто насыщаем нашу кровь кислородом ради перехода гемоглобина в оксиге-

моглобин, но дышим чистым или загрязненным (а то и кондиционированным и дезодорированным) воздухом в зависимости от нашего социального статуса... Так что мир оказывается не сферой удовлетворения потребностей, но символическим пространством, то есть текстом” [там же, с. 338]. Обозначенная социальность, а следовательно, жизненность, автора, вырастающая из языка, конечно, весьма своеобразна. Но когда смерть автора-субъекта обосновывается на его “подвешенности” над реальностью, на той аргументации, что он “не имеет прочных корней ни в физическом бытии, ни в социальной сфере”, что “такой субъект не может быть определен ни через его отношения с внеположной ему реальностью, ни через самого себя” [там же, с. 318], то здесь авторская “воздушность” — вознесенность! — остается незамеченной. Автор, возможно, оторван от физического бытия и социума, но “оторван” как воздух, как дух, “носящийся над водами”.

Автор-субъект един с реальностью в пневматологическом смысле: это не отсутствие, не разделенность, а тотальное все-присутствие — как воздуха, как любви. Живой автор, пронизывающий свои тексты, воплощает процесс кровообогашения текста живой реальностью. Только живой автор способен обеспечить диффузный характер взаимодействия книги и реальности, стать своеобразным окном в реальность для читателя.

Весьма символичным предстает в этом аспекте случай во время защиты диссертации Ж. Делеза весной 1969 года в Сорбонне, когда встал вопрос, на каком этаже проводить эту защиту — на первом, где существовала возможность нападения студенческих “революционных бригад”, отголосков волнений 1968 года, или на втором, более защищенном. Защита диссертации произошла на втором, но “Делез, по-видимому, спокойнее чувствовал бы себя на первом, откуда можно было выпрыгнуть в окно. Консервативная профессура предпочла беспокойную оседлость более безопасной позиции, открытой для перемещений” [там же, с. 196]. Делез как автор интуитивно готов был к распахнутым окнам в бытие, к свежему воздуху открываемого бытия, — и в этом одна из важнейших характеристик живого авторства. Конечно, феномен открытых настежь окон может быть и опасен — не разорвутся ли легкие автора от влетающего урагана реальности, не ворвется ли в окно бунт, бессмысленный и беспощадный в своем “студенческо-революционно-бригадном” нигилизме, — но это и есть риск, свойственный живой жизни.

...Что же за окном, распахнутым автором, в чем содержание живого авторства? Телесность авторства, проявляющаяся в теле текста, имеет принципиальный характер для сохранения жизненности автора. У позднего Р. Барта, во “Фрагментах речи влюбленного” (некоторые положения этой работы даже позволили С. Зенкину говорить о “стратегическом отступлении Барта” [2, с. 2]), появляется понятие “тела текста”, но тело текста, в интерпретациях Барта, по сути, заслоняет тело автора. Домини-



нирующая телесность текста ведет к текстуальной “эмансипации”, к “разводу” между текстом и автором с последующим — вполне предсказуемым и очевидно оправдываемым — убийством-гибелью автора.

Но как вычленишь телесность автора из текста? Как может исчезнуть личный опыт автора, отразившийся в написании текста? “Смерть автора” означает отрицание всего того, что с автором произошло в реальной жизни: без трагичного, душе-раздирающего, благовестного События (в коннотациях Хайдеггера) в жизни автора — а о скольких событиях никогда не станет известно! — невозможно представить текстуальность литературы. В «Заметках на полях “Имя розы”» У. Эко есть интересный пассаж, фиксирующий живую авторскую работу по созданию текста, когда “рассказывание подчиняется ритму бегущих пальцев” [19, с. 623], когда даже время реального авторского написания соотносится с “долготой любовного акта” в романе. У. Эко дает яркое описание — подчеркнем: данный раздел носит название “Дыхание” — сопроникновения телесности автора с телесностью текста, описывает процесс сотворения жизни в теле романа и в теле героев романа. И это авторитетное свидетельство реальной жизненности автора.

Отказ от телесности автора основывается на придании авторству механистичности, утилитарности, политангажированности. Понимание автора как подавленного, заваленного толщей навязанных литературных кодов, прежде всего политизированного свойства, призвано обосновать смертность автора. Маркировка автора как порождения мелкобуржуазной политической парадигмы, низведение роли авторства от сакрального гласа Божьего до политико-экономического мегафона, конечно, позволяет привести приговор в отношении автора в исполнение. Но навязанная авторству бездуховность и, как следствие, бес-телесность, лишает со-природности текст и автора, уничтожает “единосушие” письма с пишущим. Автор, по Барту, не живое тело, а тотализированный и тотализирующий механизм репрессивного дискурса 1968 года. Но куда делись века авторства до и после событий в студенческих общежитиях Сорбонны, почему отброшены живые, не подлежащие революционно-идеологической унификации истории авторов всех веков и народов? Ответа у Барта — нет.

Р. Барт, видимо, осознавая подобный пробел в концептуальных построениях, стремится снять его через признание письма в качестве “символической деятельности как таковой”, трактовки письма как того, что “не воздействует напрямую на действительность” [1, с. 384]. Но разрыв единства мира на “письмо” и “действительность”, стремление выстроить преграду между авторством и реальностью, а по существу не пустить автора в реальность, лишает эту реальность авторской одухотворенности, того самого тихого вздоха автора, с которого и начинается мир творчества.

Однако подобная безапелляционность весьма шатка. Сам Барт — что весьма знаково! — начинает свою знаменитую провокационную статью “Смерть автора” (если не считать развернутого эпиграфа из бальзаковского “Сарразина”) со слова “очевидно”. Акцент на сослагательности, на вероятности своей теории можно рассматривать как признак того, что Барт, делая первый шаг, выписывая первое слово своей статьи-манифеста, считает свою концепцию ограниченно применимой. Правда, по мере разворачивания аргументации подобная сослагательность у Барта стремится к “нулевой степени”, и к финалу статьи обретает практически непреклонность революционного пафоса, но все же первым, “в начале”, было слово “очевидно”, настраивающее на предположительное, а не категорическое понимание теории “смерти автора”. Первое слово — даже в программно-провокативной статье — может рассматриваться как первый след, оставленный еще живым автором, тем самым автором, которого Барт заманивает-ведет к гибели. Расшифровка этих следов, изучение обратной траектории, ведущей к месту-времени, где автор был еще жив, когда еще не прозвучало первое слово приговаривающей статьи, — и есть важнейшая задача “реанимационного” литературоведения.

Конечно, сложность обнаружения следов живого автора в тексте повышается из-за того, что сам автор является с заранее подобранным карнавальным набором масок. Маска автора — одна из широко разработанных литературоведческих тем — тем не менее, подразумевает существование живого носителя маски. Возможно, одним из первых исследователей-детективов загадки авторской маски можно считать Э. По, который в своем “криминалистическо-литературоведческом” исследовании “Философия творчества” (1845) постарался заглянуть по ту сторону авторской маски, выступая одновременно и автором, и интерпретатором текста стихотворения “Ворон”. Представляется, что в дедуктивном методе статьи Э. По скрывается значительная доля иронии по поводу возможности механистического анализа творческого текста. Авторские маски “высокого безумия”, “экстатической интуиции”, их “румяна и мушки” [13, с. 463], которые предпочитает сорвать Э. По, тем не менее скрывают живых авторов — с их мнительностью, манерностью, сценичностью, но живых. И желание Э. По без экивоков “подобной скрытности”, о чем он сам заявляет, рассмотреть процесс создания произведения автором — поэтапно, алгоритмично, модульно — есть желание живого автора показать, как же в действительности воплощается авторский замысел, как живет авторство, в каких категориях и направлениях осуществляется.

Постмодернистское понимание авторской маски основано на признании неминуемым “коммуникационного провала” между автором и читателем. Энциклопедическая дефиниция определяет: “Автор, следовательно, заранее подозревает, что посредством объективации своего замысла всей структурой



произведения (общей моралью рассказываемой истории, рассуждениями и действиями персонажей, символикой повествования и т.д.) ему не удастся вовлечь читателя в коммуникативный процесс” [9, с. 25], а из признания невозможности коммуникации “автор — читатель”, опять же “очевидно”, должно вытекать понимание авторской маски как маски умершего автора. Авторская маска в постмодерне есть маска посмертная, маска, после которой и кроме которой — ничего уже нет. И в первую очередь — нет автора.

Но значимость авторской маски глубже, “ибо сразу за маской начинается тайна” (Э. Каннети) [14, с. 494]. Она может скрывать пугающую или обнадеживающую тайну, тайну творчества или личной жизни, но сам автор всегда больше своей маски. И в этом еще одно доказательство авторской жизненности. Ведь маска может выступать и как средство защищенности автора, как средство обеспечения безопасности авторской жизненной среды. И если Э. По говорит о большом количестве масок у писателя, то У. Эко добавляет, что в таком случае автор “чувствовал себя все лучше защищенным” [19, с. 616]. Маска автора в концепции “смерти автора” — саркофаг, под которым его уже больше нет. Но маска живого автора позволяет ему стать другим — и остаться в живых. Ведь даже саму теорию “смерти автора” можно считать своеобразной маской — Ж.-Ф. Лиотар, например, предлагал увидеть в данной теории своеобразный “метарассказ” (поэтому мы и берем “смерть автора” в кавычки: как название творческого произведения живого автора), — и это маска, которая призвана снизить боль непонимания автора. Сам Р. Барт, в последние годы, пронзительно написал о подобном авторском страдании: “Пишешь, чтобы тебя любили, но оттого, что тебя читают, ты любимым себя не чувствуешь; наверное, в этом разрыве и состоит вся судьба писателя” [1, с. 296]. Но если что-то болит — значит, живой!

Чередование авторских масок, тем не менее, основано на существовании “центрального разума” произведения, жизненного центра, который и определяет маскарадность автора: то, что прикрито маской. Выделим только один из аспектов этой маскарадности на лингвистическом уровне: соотносительность грамматики и риторики, внешней и внутренней структур языка, в лавировании между которыми и осуществляется процесс маскарадности автора. П. де Ман в “Аллегориях чтения” [12] детально рассматривает проблему противопоставленности риторической маски автора как обращенной вовне “алло-сферы” авторства и грамматической маски, определяемой внутренней “ауто-сферой” авторства. Однако и здесь, для того чтобы иметь способность нести столь разные маски, автор должен сохранить свою жизненность, свою личностность, дабы за личинами писательских технологий явился его лик.

Но в живой маскарадности автора таится и опасность: потерять — или забыть себя — под ворохом бесконечных масок. Ког-

да процесс писательства скатывается к дурной бесконечности масок, появляется угроза ничто-жения автора. В версии М. Бланшо это выглядит так: “Писатель находит и реализует себя только в процессе своего труда; в преддверии труда он не только не знает, кто он есть, но и он есть ничто” [5, с. 71]. Выбор самого себя для автора является определяющим его жизненность. Возникновение автора из ничто есть аналогия процесса сотворения бытия из “безвидности” и “пустоты”, из “тьмы над бездною”. Можно бесконечно искать себя в “политеистическом” и даже в до-космическом ворохе-хаосе авторских масок, но если не будет найдено основание авторского бытия, тот самый камень веры, на котором из ничто, по Бланшо, только и может возникнуть автор-творец, тогда, конечно, автор обречен на исчезновение, точнее, на вечное возвращение в ничто.

Именно в этом, представляется, состоит одна из опасностей для жизненности авторства, которая в лексиконе постмодерна имеет определение номадизма. «Номадизм, — пишет А. Дьяков, — это бегство субъекта, его ускользание от рационального дискурса и еще в одном отношении: номадизм есть “смерть автора”». Спротивляясь роли производителя смыслов, автор “умирает”, выставляя напоказ дискурсы, ответственные за производство приписываемого ему текста. Однако “автор” сопротивляется и собственной “смерти”, и в этом случае его сопротивление заключается в том, что он, как выражается Делез, может “зайкаться” в письме или создавать “иностранный язык”, который принято называть стилем. Таким образом, “автор” возникает в точке сопротивления, которое оказывается и сопротивлением становлению-автором, и сопротивлением “смерти автора”. Это сопротивление языку и в языке» [8, с. 122]. Автор-номад в этом развернутом определении предстает как бунтовщик, сопротивляющийся окружающему его языковому пространству, и в процессе этого сопротивления создающий “иностранный” по отношению к бытию язык. Но так как силы одного автора и безграничного языкового пространства несопоставимы, — то смерть автора, по заверению одноименной концепции, неизбежна.

Однако уравнивание авторства и номадического сопротивления ведет к репрессивному утверждению принципа творческого анти-трезвения, который обосновывает авторство как постоянное колебание, верчение, кружение, непостоянство, и как следствие лукавство. Перманентный номадизм означает отказ от укорененности в бытии, от признания “тверди” в авторском состоянии. Авторство, трактуемое как бесконечное сопротивление, с одной стороны, и индифферентность, с другой — ведь отсутствие четких контуров авторства не дает понять, во имя чего происходит само сопротивление, — предстает расплывающимся облаком, которое, конечно, может быть легко удалено малейшим ветерком интертекстуальности. Поэтому представить авторство как нечто эфемерно-расплывчатое, “тучкой небесной, вечным странником”, а самое главное —



оксюморонным по своей структуре, внутренне противоречивым, и есть сознательное стратегическое направление, подготавливающее возможность умирания автора.

Исповедание авторского пути

Авторство как оксюморон получает свою оформленность, например, в парадоксе авторского самоопределения Р. Барта, который, анализируя себя самого как автора (который, казалось бы, уже умер), фиксирует именно неадекватность авторской позиции, ее наркотизацию: "...я все время выпадаю за пределы самого себя, без головокружения, без тумана перед глазами, ясно и определенно, будто я принял наркотик" [1, с. 132]. Но принятие наркотика (в том числе как эйфории авторства) и предельная ясность сознания — вещи несовместимые.

Опыт психоделического творчества, проходящий через авторские дороги Бодлера, Кастанеды, Хаксли, как раз и отличается стремлением к экспериментам над душой. Сама этимология слова "психоделика" (в глубинно-прозревающей мудрости языка) подводит к размышлениям: первая часть слова "ψυχή-" — психе, душа, изначально подразумевает деформацию первоизданной души; вторая часть слова "-δής" — делос, ясный, видится лишь как желанный результат, как задача, которую еще предстоит достичь, — или не достичь. Тем самым предлагается некий якобы новый вектор движения: душу автора соблазняют вступить на "инновационный" номадический путь, который, о чем "забывают" сказать, ведет в сумрачный лес, где она, без провожатого-учителя, способного довести автора и авторский текст к "раю" читательского восприятия, без надежды обречена на гибель. Тем самым душа автора ввергается в ситуацию постоянного изменения, в тремор неопределенности. И такая душа — дрожащая, дискурсивная (опять-таки этимология: discursus — метания, движение "туда-сюда"), — как убеждает концепция "смерти автора", в итоге должна, обязана погибнуть.

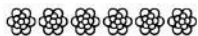
Но есть и другая позиция: автор имеет право выжить, не принимая навязываемый постмодерном номадизм. Он может остаться дышать воздухом родины — а подчас решение остаться требует большего мужества, чем космополитическое бегство, тем более если понятие родины перерастает географические определения, — и принять свою жизненность как дар. Те самые "конфессиональные пристрастия" [8, с. 324], которые концепция "смерти автора" предлагает сменить на номадический караван, исчезающий за горизонтом читательского восприятия, могут стать для автора жизненно важными, сохраняющими живое присутствие автора в тексте произведения. Эти "пристрастия" как раз и оказываются тем, что составляет жизненность авторства, его личное участие в тексте, раскрывающемся перед читателем.

Сохраняя свою "конфессиональность", автор выходит на обретение свободы, способной сохранить ему жизнь. Та свобода

да, которую предлагает постмодерн, неразрывно связана со смертью, с исчезновением. М. Бланшо заявлял: “Свобода — это смерть” [5, с. 87]. Свобода номада — смерть автора. Но от своей нареченной гибели автор может уйти, став свободным по-иному, открыв свою авторскую свободу как свободу в передаче традиции, увидев себя не столько звеном в фатальности “цепей бытия”, сколько порталом, переносящим прошлое в будущее, трансформирующий свободу в традицию, время — в вечность. Тем самым свобода автора приобретает подлинный объем: подключение авторства (как диахронно, так и синхронно, как в рамках самого произведения, так и за его границами) к Традиции возвращает смысл творчеству — увеличение “количества и качества” прекрасного в мире, а не описание “тошноты”. На-ряд-ность бытия, установление по-ряд-ка в мире, лада, гармонии как раз и является свободой автора, свободой, ради которой он и проходит свой жизненный путь.

Несомненно, номадизм и танатос свободы — не единственные смертельные опасности на пути автора. К опасностям авторства можно добавить, согласно М. Бланшо, “стоицизм, скептицизм, несчастное сознание”. И далее Бланшо раскрывает суть этих “соблазнов”: “Как стоик он — человек вселенной, существующей только на бумаге, и будучи узником и несчастным существом, он стоически выносит свое положение потому, что может писать... Он — нигилист, ибо своим методичным трудом медленно, преобразующим каждую вещь, он отрицает не то или это, но все сразу, будучи способным отрицать лишь все разом, так как со всем он и имеет дело. Несчастное сознание! Оно слишком бросается в глаза, эта боль и есть его самый глубинный талант, он стал писателем только вследствие мучительного осознания непримиримых моментов” [там же, с. 81]. Искушения в “пустыне” писательства, в которую завлекла автора концепция авторской смерти, — искушение нигилизма, призывающего превратить каждую вещь, каждый камень бытия в изощренно-извращенное, анти-бытийное, псевдо-кормящее; искушение несчастным сознанием, зовущее шагнуть в бездну “с крыла храма”, оставив твердь смирения, возрадования и прославления; искушение гордыней “всеобщей свободы” как власти “над царствами мира”, — всех их можно объединить под общим именем: искушения безблагодатностью. Ситуация безблагодатности, в которую увлекается автор, — чтобы тем самым оправдать его последующую гибель, — стремится заставить автора погрузиться в атмосферу, где отсутствует благодать, начать вскармливать в себе демонов, которые и разорвут “несчастное сознание” автора.

Но здесь и проявляется лукавство концепции “смерти автора”. Она настаивает на якобы единственном возможном варианте авторства: тотальной безблагодатности. Но стратегии авторского выживания включают в себя более широкий спектр траекторий, и прежде всего в авторстве активизируется работа по обретению бытием смысла. Слово автора, живое слово живого автора ста-



новится “просветом в бытии” (М.Хайдеггер): “...Бытие, высветляясь, просит слово... Оно всегда говорит за себя. Давая о себе знать, оно в свою очередь позволяет сказаться экзистенцирующей мысли, дающей ему слово. Слово тем самым выступает в просвет бытия. Только так язык начинает <быть> своим таинственным и, однако, правящим способом” [18, с. 7]. В “сказывании” слова осуществляется авторское предназначение, смысл авторского существования, обосновывается его право на жизнь.

В этом праве реализуется то, что по-настоящему спасает автора от гибели: реальный результат писательского труда. Если признать, что автор растворен в интертекстуальности, что он распылен по цитатам и ссылкам, то говорить о конкретике авторского результата, конечно, не приходится. Но если признать за словом право на конкретно-индивидуальный смысл, если согласиться с П. Рикером, обозначавшим слово как “смысл, понятый как то, что надлежит делать” [15, с. 127], с тем, что авторский смысл обретает смысл в глазах просветляемого бытия, тогда авторское существование, литература в целом обретает право на жизнь. Слово становится реальным делом, трудом, путем — а значит, должен быть тот, кто этот труд-путь осуществляет, то есть автор.

И одной из определяющих особенностей живого авторства становится способность к удивлению бытием. В переключке через века формулируется проблема интеллектуально-художественного удивления у П. Рикера: “Великий философ — тот, кто первым испытал чувство удивления по поводу бытия в мире, и это удивление стало началом нового способа философствования — задавать сугубо личные вопросы; его философский разум — это прежде всего умение задавать собственный вопрос, придавая ему всеобщую форму: картезианская проблема достоверности, кантовская проблема *априорных* синтетических суждений... истина великой философии — это нечто большее, чем внутреннее согласие ответов и поставленных вопросов; это — обнаружение смысла ее положения, каким оно первоначально предстает в форме вопрошания” [там же, с. 31]. Синтез удивления, вопрошания и о-смысленности — триединый процесс органики авторства.

В результате этого синтеза рождается то, ради чего автору предназначено жить (как, впрочем, и то, за что его умерщвляют): “свидетельствовать об истине” [Ин. 18:37]. Традиция свидетельствования, прежде всего религиозного, первоначально предоставленная Израилю (“вы — свидетели Мои” [Ис. 43:12]), позднее делегирует право свидетельствования о сакральном чуде бытия уже апостолам (“вы же свидетели сему” [Лк. 24:48]), и далее — вплоть до автора. Автор становится живым порталом свидетельствования, когда “...свидетельство — не просто рассказ; в нем присутствуют специфические черты, связанные со структурой взаимообмена между тем, кто представляет свидетельство, и тем, кто его получает. Благодаря сво-

ей способности быть повторенным, свидетельство приобретает статус институции и может быть депонировано» [там же, с. 46]. Автор как свидетель — со всеми процессуально-детективными аспектами этого понятия — и жизненно важен, и смертельно опасен. Ведь он, свидетельствующий о событии, — вернее, о Со-бытии, — способен доказать как право бытия на жизнь, так и собственное право жить. Автор, свидетельствуя, “депонирует” со-положенные пласты бытия, возвращает их один из другого (проходя тот самый “путь зерна”) и, следовательно, обеспечивает органичность бытия, его жизненность.

Определение События на языке “условного” постструктуралиста Ж. Делеза звучит так: «Бестелесное событие должно воплотиться; стоик, отождествляя себя с квази-причиной события, предоставляет последнему тело. Возможно это потому, что событие уже находится в процессе производства глубиной. Поэтому квази-причина не создает ничего нового, но “делает” только то, что уже происходит. Этика стоицизма такова: событие существовало до меня, я же рожден, чтобы его воплотить; иными словами, я должен стать оператором, производящим поверхность, где происходят бестелесные события. Событие — не то, что происходит; оно внутри того, что происходит, то есть чистое выраженное, “оно подает нам знаки и ожидает нас”» [6, с. 199]. Как знаковое событие отметим появление у Делеза “я”, первого лица, четкую фиксацию авторского статуса, признание жизненности этого статуса.

Разговор от первого лица становится неминуемым — даже для постструктуралиста — как только расследование доходит до встречи автора с событием. В свете События только живой автор способен реализовать сложный креативно-темпоральный функционал авторского освещения результатов, осуществить в авторском прорыве, согласно Н.О. Лосскому, синтез самого события, которое “существуя во времени, само, внутри себя времени не имеет... есть нечто вневременное” [11, с. 241], и состояния, которое подвержено темпоральным изменениям. Событийность — вневременная, неисчисленная — становится важнейшей характеристикой авторского со-стояния — стояния и во времени, и в “пространстве” произведения.

Прикосновение автора ко вне-временности — а сопричастность к событию как раз и переносит автора в темпоральную ситуацию, когда “времени не будет”, — активизирует право самого автора на вневременность, на бессмертие, становится прививкой неумираемости. Глубинное содержание авторства можно отнести к рубежному положению автора, позволяющего соединить в акте творчества событие и состояние. Такое авторство способно на “производство истины как отрыва от ситуации” [цит. по: 4, с. 67], на вычленение истинности из встречи с событием и перенос ее в произведение. Встреча с событием — индивидуальная, личная, живая — делает автора человеком, призванным зафиксировать событие в произведении и передать его читателю.



В результате возникает феномен, который В.З. Демьянков называл “текстовым событием” [7, с. 323], где центром становится авторская “точка зрения”, “фокус эмпатии”, возможный только при наличии живого “эго интерпретатора события”. Автор, передавая событие через фокус эмпатии, вместе с тем сохраняет свою идентичность и экзистенциальность, которые позволяют ему трансполировать истинность из события в произведение.

Способность сохранить жизненность в произведении во многом определяет тип автора. Типология ни в коей мере не означает ранжирования, разделения на “хороших” и “плохих”, она в первую очередь подразумевает определение своеобразия авторской позиции. Но в рамках рассуждений о жизненности автора, видимо, все-таки необходимо отметить именно те типологические черты, которые позволяют ему в максимальной степени активировать ресурсы своей жизнеобеспеченности.

Например, у Р. Барта есть труд “Сад, Фурье, Лойола” (1971), в котором предлагается своя матрица типов авторства, где показателем является встраивание в один ряд — пусть на разных полюсах названия книги — развратника де Сада и Св. Игнатия. Обратим “детективное” внимание на детали: Барт стремится не называть Св. Игнатия по имени, обращаясь — сознательно фиксируя этот момент — к герою исключительно “Лойола”, в такой же территориально-именном назывании (Лойола — замок, откуда родом святой), как и “де” (приставка “де”, как известно, как раз и определяет “почвенническое” происхождение) Сада. В этой вроде бы малой детали проявляется типологический прием Барта: ведущий ориентир типологии принижен, снижен до топологии, находится на “земле”, а не на “небесах”.

Уравнивание в авторских правах таких столь разных людей, как де Сад и Св. Игнатий Лойола, как раз работает на концепцию “смерти автора”. Ведь в таком случае вирус авторства безнравственности прививается всем, невзирая на согласие или несогласие считаться приравненными к автору “садистского” типа. Понятно, что уравнивая или “утопив” всех авторов в уровне де Сада, гораздо легче декларировать их смертность. Но надо сказать, что Барт часто “спотыкается” об не желающего вписываться в формат только “земного” истолкования Св. Игнатия, прежде всего об его святость, о которой предпочитает практически не говорить, хотя это и есть именно то, что сделало Игнатия автором “Духовных упражнений”. Подобная методика усекновения — секуляризации, выведения за фокус эмпатии — главного в авторе (в данном случае его святости), как раз и выступает типологическим принципом Р. Барта.

Подрезание духовных корней авторства призвано обеспечить аргументацию “смерти автора” и может рассматриваться как одно из методологических оснований данной концепции. Разделенность, “диа-воличность” становится основным приемом в истолковании Бартом специфики авторства Игнатия Лойолы. Р. Барт акцентирует внимание на якобы разделенности, разо-

рванности труда Св. Игнатия: «Всякий, кто читает “Упражнения”, с первого же взгляда видит, что содержание их подвергается непрестанному, тщательному и как бы навязчивому разделению: или, точнее говоря, “Упражнения” и являются тем самым разделением, которому ничто не предшествует; все сразу же разделяется, подразделяется, классифицируется, нумеруется по аннотациям, медитациям, неделям, пунктам, упражнениям, мистериям и т.д.» [3, с. 24]. В обязательности “для всякого” увидеть “разделение” как раз и скрывается интеллектуальная репрессивность концепции расщепления автора: всякий, “с первого взгляда”, фатально должен увидеть разделение и не заметить единства, которое и есть главное достоинство текста Св. Игнатия.

Искаженный фокус Барта-типолога стремится в первую очередь выпятить “машинерию” текста “Духовных упражнений” [там же, с. 25], акцентировать “раскрой евангельского рассказа” [там же, с. 27], “бухгалтерию” Лойолы [там же, с. 32] и т.п. Это нарочитое гипостазирование разъединенности, раздробленности текста и смысла “Духовных упражнений” вступает в противоречие с авторским замыслом Св. Игнатия: дать последовательный, единый, живой, органично прорастающий из одного этапа в другой процесс духовного возрождения души. Поэтому столь мало цитат из самого Игнатия, хотя интертекстуальная цитатность как раз, казалось бы, и является аргументом к “смерти” автора. Поэтому столь мало “живого” Игнатия в интерпретациях Барта. Живой Игнатий ему неинтересен, излишен.

Но если действительно бросить тот самый “первый взгляд” на “Духовные упражнения”, обнаруживается принципиальное стремление средневекового святого к единству во всех аспектах этого понятия. Практически первым словом, с которого начинается свое произведение Игнатий, становится слово “реколлекции” (от лат. *“recolligo”*), что означает “собираение”. Под знаком “реколлекции” и необходимо рассматривать весь последующий текст Св. Игнатия, его классификацию, разделы, параграфы, регламентацию, распорядок и т.д. Это не разорванные “фрагменты” (как у того же Барта во “Фрагментах речи влюбленного”), а единое живое тело текста, текстуальная органика, объединенная одной целью, заявленной изначально, — служению Богу.

Опыт средневекового авторства, подхваченный Св. Игнатием, напротив, доказывает, что единство возможно. Средневековый текст создавал, подобно иконописи, особое темпоральное читательское восприятие, скрепляя воедино, — когда “время действительно может быть мгновенным и обращенным, от будущего к прошедшему” [17, с. 38], — соработнический хроно-опыт автора и читателя: буквально ликом к лику. Встреча средневекового автора и читателя в хронотопе текста как ситуация “воплотившейся вечности” [10, с. 77] знаменует неумираемость автора в его “списывании” фрагментов иных текстов (евангелист Лука, “списывающий” текст Евангелия с жизни Христа и одновременно “списывающий” лик Богоматери для



иконописцев последующих двух тысячелетий, синтез “авторства-авторитета” [16, с. 37] — яркий тому пример).

Разрыв преемственности между неким устаревшим автором и “современным скриптором”, осуществляемый Р. Бартом, также призван работать на идею смертности автора. Его концепции “удобнее” оперировать именно с големом “современного скриптора”, которого, конечно, гораздо проще обратиться в прах двумя-тремя терминами-заклятиями, вроде нарации, моносемии или асимболии. При этом надо отметить, что возникновение “современного скриптора” (вообще — кто это?! Балзак, с которого и начинается рассуждение Барт?! ...Малларме, практически единственный автор, к опыту которого обращается Барт в статье “Смерть автора”? ...или сам Барт? Где проходит граница между автором прежних времен и пресловутым “современным скриптором”?) не означает и не доказывает исчезновения классического автора.

Барт, если внимательно присмотреться к его пониманию “современного скриптора”, отнюдь не настаивает — точнее, не приводит доказательств, — что “*автор*”, о смерти которого возвещается, исчез. В первых фрагментах статьи “Смерть автора” отмечается даже широкое присутствие автора в литературном мире современности: “*Автор* и поныне царит в учебниках истории литературы, в биографиях писателей, в журнальных интервью и в сознании самих литераторов, пытающихся соединить свою личность и творчество в форме интимного дневника. В средостении того образа литературы, что бытует в нашей культуре, безраздельно царит автор, его личность, история его жизни, его вкусы и страсти” [1, с. 384]. Но далее происходит “нуль-прыжок” к декларированию исчезновения автора, причем этот “прыжок” маркирован в статье-манифесте Барта даже на графическом уровне: звездочки пропуска стоят между фрагментом, в котором автор еще упоминается в качестве “живого”, и фрагментом, где исчезновение автора уже является для Барта непреложным фактом [там же, с. 390]. Но признание дистанции, или даже пропасти, между автором и скриптором отнюдь не означает обязательного исчезновения. Автор может стоять на том, другом, берегу, невидимый, возможно, для постструктурализма — но оттого не менее живой.

Надо отметить, что в самом постструктурализме — при самом широком его понимании — категорического “свидетельства о смерти” автору-субъекту так и не выписано. Общая позиция формулируется так: постструктурализм “вовсе не утверждает, что субъект вообще не существует. Он говорит лишь о том, что 1) субъект и есть порождаемые им смыслы и 2) субъект постоянно перемещается” [8, с. 121]. Здесь надо отметить утверждения о том, что субъект “есть” и что субъект обладает способностью перемещаться, то есть качеством реально существующего явления. Только о “живом” авторе-субъекте можно говорить, что он есть, и только живой автор-

субъект способен к перемещению, или к “скольжению” [там же] по поверхности “кожи” (П. Валери).

Даже сам Барт, в своих поздних работах, кажется, на мгновение забывает, что его стараниями автор мертв, и проговаривается о желании остаться в живых, в писателях: «Если необходимо, чтобы благодаря окольной диалектике в Тексте, разрушающем всякий субъект, возникал субъект любви, — то субъект этот рассеян... если бы я был писателем — и мертвым, — как бы я хотел, чтобы моя жизнь, заботами дружественного и развязного биографа, свелась к нескольким деталям, к нескольким привязанностям, к нескольким модуляциям, скажем — к “биографемам”, отличительные черты и подвижность которых могли бы попадать за пределы всякой судьбы и соприкасаться — подобно атомам Эпикура — с каким-то будущим телом, обетованным одному и тому же рассеянию» [3, с. 264]. Жажда “будущего тела”, пусть даже рассеянного по ино-текстам (и по тексту данной статьи включительно), и есть одна из контрверз теории “смерти автора”. Желание жить, прорастающее вопреки Барту-теоретику сквозь Барта-автора, например, позволило Ж.-Л. Диазу говорить о “вторичном изобретении автора у Барта”. Пусть этот “новоизобретенный” автор больше “не является источником, первоначалом, средоточием текста”, пусть “это побочная структура, нередко притягиваемая центростремительной силой произведения в целом” [цит. по: 2, с. 36], но это уже живой автор, жизненность которого с приближением реальной смерти для самого Барта-человека становится, как представляется, все более очевидной.

А если присмотреться внимательнее, то ощущение живого авторского тела, которое вряд ли может быть искоренено у создающего текст, проскальзывает у Барта уже в тексте “Смерти автора”, когда он говорит о руке, которая “записывала как можно скорее то, о чем даже не подозревает голова” [1, с. 385]. К этой телесности, выраженной в проблеме текста как выращаемого тела, он вернется в поздних работах (“Удовольствие от текста”, “Фрагменты речи влюбленного”).

Телесность авторства — конечно, не антропоморфичная, а скорее духовно-топосная — не удалима из тела текста. Слова Ф. Шиллера: “Тело и голос даруют письменна немым мыслям” — поэтически фиксируют ситуацию неразделенности авторской и текстуальной телесности. Пролитие автора в свой текст есть неизбывный процесс, лежащий в основании авторства...

* * *

...и начинается самое интересное — что происходит после того как написан текст, после того как автор реализовал свое авторство.

Результатом, или “продуктом”, подлинного авторства становится не смерть, как настаивает Р. Барт, — радость. “Возра-



дуйтесь!” — призыв к создателю настоящего, нужного, живого: призыв к настоящему — истинному — автору. Радость от прочтения текста — одна из форм “сорадования истине” [1 Кор. 13:6], соприкосновения к живой истине, раскрывшейся в созданном автором тексте.

Именно в радости — и читательской, и авторской! — открывается органическая связь между создателем текста и теми, кто этот текст воспринимает, после того как автор завершил свою работу. “Ничто так не радует сочинителя, — признается У. Эко, — как новые прочтения, о которых он не думал и которые возникают у читателя” [19, с. 599]. Но ведь новые прочтения — это новые живые ветви древа авторской жизни. А потому само ощущение авторской радости претворяется в самоощущение своей жизненности; радость, возникающая после новых читательских откликов, становится подтверждением того, что автор жив.

Литература

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
2. *Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного. М.: Ad Marginem, 1999.
3. *Барт Р.* Сад, Фурье, Лойола. М.: Практикс, 2007.
4. *Брэйссер Р.* Презентация как анти-феномен в “Бытии и событии” Алена Бадью // ХОРА. 2008. № 1. С. 63–80.
5. *Бланио М.* От Кафки к Кафке. М.: Логос, 1998.
6. *Делез Ж.* Логика смысла. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998.
7. *Демьянков В.З.* “Событие” в семантике, прагматике и в координатах интерпретации текста // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1983. Т. 42. № 4. С. 320–329.
8. *Дьяков А.В.* Философия постструктурализма во Франции. Нью-Йорк.: Северный Крест, 2008.
9. Западное литературоведение XX века. М.: Intrada, 2004.
10. *Левахин В.* Икона и иконичность. М.: JATERPress, 2000.
11. *Лосский Н.О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: Республика, 1995.
12. *Ман де П.* Аллегории чтения: фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999.
13. *По Э.А.* Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М.: АСТ, 2003.
14. Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988.
15. *Рикер П.* История и истина. СПб.: Алетейя, 2002.
16. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Переславль: Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997.
17. *Флоренский П.А.* Иконостас. Избр. труды по искусству. М.: Мифрил; Русская книга, 1993.
18. *Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге. Избр. статьи позднего периода творчества. М.: Высшая школа, 1991.
19. *Эко У.* Заметки на полях “Имени Розы”. М.: Симпозиум, 2005.