

ИВАНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

ТЮЛЕНЕВА ЕЛЕНА МИХАЙЛОВНА

«ПУСТОЙ ЗНАК» В ПОСТМОДЕРНИЗМЕ:  
ТЕОРИЯ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРАКТИКА

10.01.01 – Русская литература  
10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Диссертация на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Иваново – 2006

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
<b>Глава 1. «Пустой знак» в постструктуралистском дискурсе: генезис и функционирование</b>	
1. Концепция Ж. Лакана: «плавающее» означающее и децентрированный субъект	24
2. Концепция Ж.-Ф. Лиотара: кризис метанарраций и нерепрезентативная эстетика	36
3. Концепция Ж. Делеза: смысл-событие, разрывы референции, ризома	44
4. Концепция М. Фуко: влияние знака, архив дискурсов и «смерть субъекта»	69
5. Концепция Ж. Дерриды: деконструкция как демонстрация симулятивности репрезентации, мир <i>differance</i> и метафизика отсутствия	92
6. Концепция Р. Барта: «смерть автора», текст как пространство цитаций, смысловая пустота «дрейфа»	106
7. Концепция Ж. Бодрийяра: симуляция реальности и пустота как способ существования мира	123
8. «Пустой знак»: содержание понятия	144
<b>Глава 2. «Пустой знак» в художественном тексте: функционирование и способы существования</b>	
1. «Выход из Пустоты»: кризис категориальных представлений о пустоте в художественной практике «позднего» модернизма	160
2. Вен. Ерофеев «Москва – Петушки»: деконструкция пустоты	178

3. А. Битов «Пушкинский дом»: кольцо как прием, концепт и способ существования текста	201
4. Саша Соколов «Школа для дураков»: серийность не-события в постмодернистском тексте	221
5. В. Пелевин «Чапаев и Пустота»: пустота и виртуальность	243
6. М. Шишкин «Взятие Измаила»: пустота и эффект незавершенности в постмодернистском тексте	264
7. Приемы реализации механизма «пустого знака»: коллаж, каталог, комментарий	274
Заключение	291
Библиография	304

## ВВЕДЕНИЕ

Специфика современного существования мира и человека в нем определяется понятиями постмодерн и постмодернизм. Часто используемые как синонимы, они вместе с тем соотносятся как общее и частное: постмодерн рассматривается как обозначение эпохи, характерного мировоззренческого, культурно-исторического и эстетического восприятия современности, глобальной ситуации, в которой находится современное общество (ср. с понятием «модерн»), а постмодернизм представляет собой некую «практическую» реализацию заявленных философско-эстетических установок и нового мироощущения, своего рода стиль, манеру письма или иного жеста (ср. с понятием «модернизм»).

Эта терминологическая дифференциация в основе своей имеет существование и развитие двух параллельных версий постмодернистской концепции: континентально-европейской и англо-американской. Первая делает акцент на определении специфики эпохи, противопоставившей логоцентризму культуры особый тип «поэтического мышления» – «постмодернистскую чувствительность» (Ж.-Ф. Лиотар). Постмодерн начинается здесь с критического переосмысления мировоззренческих основ западной культуры в целом. В рамках второй постмодернизм воспринимается как специфический метод, подход, используемый в литературоведческой практике, и вместе с тем – историко-культурная категория, в контексте которой осуществляется поиск и становление художественных методов, адекватных современной ситуации в искусстве.

Постмодерн оказывается явлением, хронологически сменяющим модерн, а потому воспринимается и изучается, как правило, через моменты сопоставления-отталкивания от модерна. Это верно только отчасти, поскольку постмодерн, переосмысливая основные ценности своего предшественника, вместе с тем их развивает, ощущая себя неким завершающим звеном эво-

люции человечества, а потому вбирающим и синтезирующим ранее существовавшие эстетические концепции. В этом смысле постмодерн может рассматриваться как уникальный синтез античности, барокко, классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма, модернизма...

Модернистская эстетика, определявшая в течение полувека социокультурное развитие человечества, в качестве базовых установок предлагала некий культ новизны, устремленность в будущее и, следовательно, антитрадиционализм. В результате основными принципами модерна стали идеоцентричность (или смыслоцентричность), приоритет разума (логоса), установка на преобразование действительности (в том числе, что актуально в нашем случае, с помощью искусства), актуализация личностного начала. Но к середине XX века человечество, приобретшее опыт двух мировых войн, тоталитарных режимов, экологических катастроф, пострадавшее от глобальной технизации и милитаризации, переживает кризис прежних установок, своего рода мироощущенческий переворот. Подорван авторитет научного знания, здравого смысла и рационалистических ценностей в целом, разрушается стабильность европейской традиции, ее идеалов и приоритетов. Наступает ситуация глобальной, «эпистемологической» неуверенности (М. Фуко). Потому на начальной стадии постмодерн, критикуя предшествующую мировоззренческую систему и возлагая на нее ответственность за происходящее, оказывается в состоянии оппозиции модерну.

В первую очередь критике подвергается идеоцентричность, или диктат Смысла, который в своем конечном варианте оборачивается тоталитарностью, наличием абсолютных в своей истинности идей, их агрессивным навязыванием, отсутствием плюральности и выбора. Ставя под сомнение авторитет Смысла, постмодерн начинает его последовательное разрушение (с помощью сомнения, иронии, создания новых интерпретаций и т.д.). Но разрушение не ради разрушения (как это часто подается), а как освобождение поля для возможностей и версий. Иначе говоря, абсолютность и трансцен-

дентальность Смысла заменяется его плюральностью и процессуальностью. По словам Ж. Дерриды, проблема современности не в том, что истина отсутствует, а в том, что истин слишком много. Сама установка на поиск смысла вызывает скепсис: устремившись к искомому результату, человечество уже потеряло свое настоящее, повседневность, а в конечном итоге – жизнь. Потому в постмодернистской версии результату предпочитается процесс, вместо призрачных и всегда разочаровывающих по их достижении целей – подлинное проживание отдельного момента, по-своему тоже насыщенное смыслами.

В контексте ставшей приоритетной процессуальности возникает вопрос об интерпретации. Связан он с освобождением от давления идеи – во-первых, отсутствием центра в произведении и, следовательно, асистемностью – во-вторых, и спецификой «поэтического» мышления – в-третьих. Интерпретация здесь перестает исчерпываться толкованием, разъяснением, становясь в первую очередь версией, одной из потенциально возможных. Постмодернистский текст изначально строится как пространство для интерпретаций, а потому свободен и генеративен. То есть способен не просто продолжать свое существование, но и длить ситуацию рождения.

В этом смысле читатель оказывается соавтором и соучастником текста, возникает характерное триединство: автор – произведение – читатель, и, видимо, разделение его компонентов в современных условиях невозможно. Автор, будучи субъектом, претерпевает все описанные выше изменения, а потому переживает смерть собственной индивидуальности (создавая текст, он не способен быть Создателем, черпая образы, сюжеты, специфику видения мира и подачи материала из общечеловеческого опыта). Произведение в этой ситуации представляется одновременно и плодом труда автора, и результатом коллективной человеческой мысли, и самодостаточным объектом, поскольку начинает вступать в разнообразные отношения с миром, не предусмотренные автором, именно в силу невозможности предсказать сегодня

вероятные ассоциативные связи, аллюзии, совпадения и переклички, в которые попадает любое современное произведение. Читатель здесь также выступает в нескольких ролях: с одной стороны, он замещает автора, выстраивая из многообразия возможных версий текста единственную (тем самым как будто обналичивая текст), а с другой – накладывая на прочитанное собственные ассоциативные связи, множит варианты и размывает границы текста. Таким образом, мы имеем дело с бесконечными трансформациями современной книги.

Специфическая современная ассоциативность мышления другой своей стороной предстает как цитатность. Современный вторичный человек мыслит (и живет) цитатами – воспроизведением (прямым или косвенным) ранее бывшего. Постмодерн зафиксировал интертекстуальность современного мира, то есть уникальное взаимодействие любого текста (и объекта, который сегодня также воспринимается как текст – система знаков) с окружающей культурной средой. В постмодернистском пространстве именно пересечение текста со «знаковым фоном» является условием создания смысла: «всякое слово (текст) есть <...> пересечение других слов (текстов), <...> диалог различных видов письма – письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом» (Ю. Кристева)<sup>1</sup>. Потому смысл оказывается вариативным – слово (текст) попадает каждый раз в новое окружение, и все контексты просчитать просто невозможно. Таким образом, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собою новую ткань, сотканную из старых цитат» (Р. Барт)<sup>2</sup>.

Закономерным в подобной ситуации оказывается утверждаемый по-

---

<sup>1</sup> Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: ИГ "Прогресс", 2000. С. 428.

<sup>2</sup> Барт Р. Текст // Семиотика: Антология. М.: "Радуга", 2001. С. 36-37.

стмодернистами приоритет языка. В рамках «постмодернистской чувствительности» он предстает способом осуществления социального бытия, или проявления бытия живой языковой среды. Проще говоря, нынешняя реальность существует постольку, поскольку фиксируется в языке – озвучивается, проговаривается, называется. Именно слово определяет актуальное сегодня массовое сознание с его иллюзиями и стереотипами. Поскольку новейшая реальность воспринимается как неподлинная, симулятивная, для ее описания используется так называемая языковая игра. Сегодня ни одно высказывание по определению не может не быть игровым. В том смысле, что оно попадает в уже существующую систему правил и ритуалов (играет предписанную ему роль). По утверждению Лиотара, «языковые игры являются минимальными отношениями для существования общества: даже до своего рождения, хотя бы только вследствие данного ему имени, ребенок уже помещен как референт в историю, повествуемую его окружением, в которую он позднее неизбежно будет должен себя вписать»<sup>3</sup>. Попытка разрушить сложившуюся систему стереотипов, отыскивая пути вариаций, двусмысленностей, масок-подмен или пустых, незаполненных мест, парадоксально тоже оборачивается игрой – стремлением выиграть, обыграть. Но вместе с тем языковая игра, вынесенная на поверхность, ставшая самодостаточной (именно как игра словами и игра в слова), создает возможность плюральности речевых практик, в конечном итоге предлагает освобождение от жестких рамок однозначности.

Одной из форм языковой игры выступает ирония. Будучи вполне традиционным стилистическим приемом, в постмодернистской практике она получает новую жизнь. В мире, лишенном первозданности и оригинальности, как ни странно, только ирония позволяет сохранять ощущение реальности. Это своеобразный способ существования в условиях вторичной культуры. Ни прошлое, ни сомнительное настоящее нельзя разрушить, следова-

---

<sup>3</sup> Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Перевод с франц. Н.А. Шматко. М.; СПб.: "Алетейя", 1998. С. 46.

тельно, его нужно пересмотреть. Принципиальная серьезность модерна, требовавшего линейного соотношения, адекватности объекта и его имени, сменяется в постмодерне возвращенным античным пониманием иронии, называющей вещи «противоположными именами». Символом постмодернистской иронии, равно как и постмодерна в целом, становятся кавычки<sup>4</sup>. Кавычки как знак цитации, помещающие высказывание в ситуацию интертекста и тем самым снижающие авторские амбиции говорящего; как знак многослойности фразы, предупреждающие о вероятной ошибочности поспешных выводов; наконец, как знак относительности смысла произносимого. Насколько очевидна ирония, является ли она выражением авторской концепции или всего лишь эффектным приемом, в какой степени готов ее воспринять читатель – все это и создает в постмодернизме искомую свободу языковых игр в поле культурных смыслов. Уникальность постмодернистской иронии состоит еще и в том, что она осознает свою относительность (иронист не претендует на превосходство своего языка или видения мира), а потому открыта к диалогу (разговору на ином языке, общению в координатах чужого мировидения); здесь ирония не инструмент разрушения, а способ сохранения свободы.

В свете сказанного в сложной ситуации оказывается сегодня человек, точнее – модернистская личность. Установка на сверхчеловечность, индивидуализацию и героизацию обернулась культом отдельных личностей (носителей идей) при повсеместной деиндивидуализации (человек-машина, «винтик») и стереотипизации массового человека. В этих условиях постмодернизм фиксирует своеобразную смерть субъективности, то есть утрату индивидуальности и вторичность современного человека. Но если первая реакция постмодерна в сложившейся ситуации была довольно агрессивной (критика модернистского культа личности, разрушение стереотипного образа героя), то со временем, воспринимая собственную борьбу как оборот-

---

<sup>4</sup> Можейко М.А. Ирония // Энциклопедия постмодернизма / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: "Интерпрессервис"; "Книжный Дом", 2001. С. 337.

ную сторону модернистского диктата, постмодерн начинает настаивать на приятии данного. «Вторичный человек» в постмодернистской интерпретации не имеет негативно-оценочной коннотации, вторичность воспринимается как естественное состояние эволюции: современный человек представляет собой некую сумму общечеловеческих черт и опыта. Его «индивидуальность» определяется генетическим кодом, воспитанием, образованием, влияниями, средой существования, опытом и т.д. Оказываясь набором компонентов, причем компонентов чужих, он не может быть в прямом смысле индивидуальным, то есть неповторимым, не может обладать правом авторства. Потому сегодня говорится о человеке-библиотекаре, составляющем свою жизнь из «карточек» прошлого. Соответственно, современная индивидуальность не глобальна, а ситуативна: она может проявляться как конкретный выбор в конкретной ситуации. Принимая такое положение, человек, безусловно, перестает быть героем, но получает право на варианты и больше того – возможность реализации различных, порой противостоящих, граней своей природы (что в принципе невозможно для человека модернистского, ориентированного на целостность и гармоничность).

Вместе с тем нельзя не заметить, что ряд основополагающих принципов постмодерна был открыт или сформулирован модерном. В частности, децентрация мира, его эклектичность, нелинейность, синтетичность; своего рода этическая «упадочность»; ирония, пародийность и др. В этом смысле постмодернизм – естественный наследник предшествующей эпохи. Разница в исходных установках: определение смысла в модернизме и его деконструкция в постмодернизме. Скажем, все перечисленные характеристики отличают роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Но сомнений по поводу его места в истории культуры не возникает, произведение исключительно модернистское по своей природе. Коллажность, нелинейность повествования, откровенная ироничность и переоценка ценностей в данном случае – необходимые приемы для создания-воплощения-уловления Смысла: смысла

человеческого существования, смысла творчества, смысла противостояния добра и зла. Эkleктичность и хаотичность романа мнимая, на самом деле он необыкновенно гармоничен, потому как имеет центр, к которому сходятся (сводятся) даже самые случайные линии. В модернистском тексте не бывает случайных предметов, каждое ружье обязательно стреляет. Чего нельзя сказать о тексте постмодернистском, где каждый элемент коллажа самодостаточен и равноправен, при соответствующей интерпретации он может стать центральным и перестроить восприятие-понимание произведения в целом.

Проблема взаимоотношения модернизма и постмодернизма как двух эстетических практик состоит не в том, что первый отрицается последним, как всякий раз старое новым, а в том, что речь вообще не идет о каком-либо конфликте. Модернизм, естественным образом эволюционируя, трансформировался в постмодернизм, с той только оговоркой, что оказался при этом не единственной составляющей. Безусловно, взятые в своем формульном выражении, модернизм и постмодернизм представляются явлениями противоположными, как любые крайние состояния одного процесса (ребенок – старик, вода – лед и т.п.). Думается, однако, что нас должна интересовать не фиксация различий (они очевидны), но внутренние эволюционные движения.

Идеальным объектом для демонстрации наших идей представляется «пустота» как феномен очевидно знаковый для того и другого дискурса. Намеренно воздержимся от терминологических наименований типа «понятие», «категория», «артефакт», поскольку именно эти определения будут характеризовать изучаемые нами стадии перехода от одной культурной парадигмы к другой. Иначе говоря, собственно переход «пустоты» из имени в вещь и констатирует факт перехода от модерна к постмодерну.

Действительно, модернистский пафос изменения и сотворения мира, более чем какой-либо другой, нуждался в Именах, поскольку только поименованное существует, а непознаваемое, обретя имя, становится доступным

разуму. Было бы ошибкой забывать, что именно модернизм, а не постмодернизм зафиксировал разрушение и последующее дробление мира, утрату центра и ориентиров. И имена потребовались, чтобы заменить утраченное главное – имя Бога. Не только заменить, но по-своему восстановить: новые имена должны были соответствовать всем признакам и свойствам старого, ибо, если не совершить достойной замены, спасение мира невозможно. Да, модернизм открыл новейшую децентрализацию мира, но он же сделал все, чтобы скрыть ее, справиться с ней. Он столкнулся с пустотой, но, не имея возможности принять ее, начал познавать, наделять смыслом (что, впрочем, не одно и то же). Таким образом, пустота начала обретать священные признаки: прежде всего, будучи несказанным и непознанным, она предстала Искомым, к которому нужно стремиться, Началом всех Начал. Или Концом всех Концов, поскольку движение пустоты в модернизме – это движение по вертикали. Но о чем бы мы ни говорили: об Абсолютном Смысле или Бездне, везде пустота представала как некая сумма элементов, причем сумма последняя. Пустота оформлялась как система, она мыслилась вроде некоего мифологического яйца, которое всегда оставляет надежду на новую жизнь.

Показательна тенденция к сакрализации Пустоты, зафиксированная в изобилии заглавных букв: Пустота не просто получила собственное имя, но множество имен. Многозначность и вариативность – тоже открытие модернизма. Важно, однако, отношение к этому открытию. Модернистский диалог рассматривается как поиск истины, отдельные реплики самостоятельной ценности не имеют. Важно всестороннее рассмотрение, но с единственной целью – познание Смысла. Поэтому, сколько бы фрагментов ни имело модернистское произведение, они будут работать друг на друга, но еще более – на центральную идею.

Сходной тенденцией отмечены попытки зафиксировать пустоту в виде «чего-либо». Это «что-либо», очевидно, не может быть однозначным и, вероятно, не может «быть» в прямом смысле слова. Таким образом возникает

«Черный квадрат» К. Малевича или белый лист поэмы В. Гнедова «Смерть искусству», или маски модернистского театра, или «заумь» А. Крученых. Во всех случаях смысл скрывается «за», но может быть найден (установка на поиск смысла доказывается, по крайней мере, тем фактом, что споры об этих произведениях продолжаются по сей день). Даже авангардные поиски, действуя от противного, озабочены все тем же утраченным смыслом. Пустота в модернизме всегда наглядна, но вместе с тем ни в коем случае не вещественна. Предметы развеществляются, заменяются идеей о вещи и только тогда приближаются к Пустоте (для того есть масса способов: использование абстрактных понятий, субстантивирование эпитетов, образование множественного числа от лексем, типично употребляемых в единственном, частое употребление заглавных букв, сакрализация с помощью разного рода превращений и т.д.). Создается только подобие реальности, за которой просвечивает нечто более важное.

Оппозиция реальное / иллюзорное отчетливо осознается модернизмом, оппозиционность в данном случае – основа иерархической структуры. Именно по этой причине полюсы никогда не смешиваются, а «плюс» и «минус» не меняются местами. Ирреальное всегда во всех смыслах богаче реального. Трагедия несостыковки во многом подобна Пустоте, поскольку имеет и глубинный смысл, и скрытые возможности, и высокий пафос, – таким образом, невозможность соединения реального и ирреального в модернизме отмечена своеобразной печатью драматического удовольствия, равно как и путешествия за смыслами в опиумную пустоту (для сравнения – в постмодернизме наркотики спасают от смыслов и от вполне конкретной пустоты).

Переход начинается там, где возникает интерес к границе между реальностями, состояниями, предметами. Граница фиксируется, она – момент воссоздания Пустоты, ее угадывания, то есть прозрение смысла. Это переход от низшего, физического к высшему, ментальному. Разрывы обозначают

уровни системы и поиск выхода из нее. Выход в данном случае – синоним знания (смысла). Однако есть и другой выход, состоящий, в частности, в неразличении сторон границы, неразличении переходов (например, у А. Платонова в «Чевенгуре») или в изучении пограничного состояния (у М. Цветаевой и Б. Пастернака), или в постоянной смене угла зрения, ракурса изображения, путанице и прерывистости повествования (в прозе 30-х годов – у И. Эренбурга, И. Ильфа и Е. Петрова, Ю. Олеши, К. Паустовского и др.), или в акцентировании внимания на самом ракурсе описания события, который и становится центром повествования (у В. Набокова), – и здесь можно говорить о предпосылках выхода за пределы модернизма<sup>5</sup>. Когда пограничное состояние рассматривается не как момент «перехода к...», не выход из Себя к Смыслу, а погружение в себя, вопреки Смыслу, безотносительно к нему. Далее, переходя в постмодернизм, пустота разрыва начинает собственное существование как область, не соотносимая с предзаданным смыслом и самоорганизующаяся.

Постмодернистская пустота начинается с деконструкции Абсолюта (абсолютов), и самый естественный способ совершения этого возникает еще в рамках модернизма. Связан он с акмеистским (в широком смысле) отношением к вещи и овеществлением мира, когда ранее не ценная «реальная» пустота начинает обретать конкретные очертания («После полуночи сердце ворует / Прямо из рук *запрещенную тишь...*», «По губам меня *помажет пустота...*» О. Мандельштам; «Столько *дорог пустынных* исхожено...» А. Ахматова). Более того, фактурно-предметным (видимым как вещь, а не промежуток между вещами) становится само пространство (так, у А. Платонова в «Чевенгуре» пустоты окружают оформленные пространственно-временные образования, поэтому последние возникают мгновенно и формируются идущим человеком, находясь в зависимости от его цели, устремлений и даже скорости. А в известном романе М. Булгакова пространст-

---

<sup>5</sup> См. об этом подробно: Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. Гл. 2 «О проблеме "авангардной парадигмы"».

во Вечности вмещается в рамки стандартной квартиры). Не забудем также чрезвычайно популярный в XX веке мотив дома, жилища, частного пространства. Все эти частные моменты создают базу для постепенного перехода Пустоты из абстрактного понятия в весьма определенное телесное.

В теоретическом плане основанием и иллюстрацией переходного момента в осмыслении пустоты может послужить концепция М. Хайдеггера<sup>6</sup>, находящаяся в поле модернистского дискурса и вместе с тем послужившая источником ряда постструктуралистских построений. Рассматривая понятие *Dasein* (присутствие), Хайдеггер подчеркивает специфику его внутренней формы, оказывающейся пустой, – это форма смысловой пустоты, обладающей не первичным смыслом, а только условиями потенциального смыслонаполнения. При этом *Dasein* предстает своеобразным истоком, именно к нему как к началу начал приводит феноменологическая редукция. Это начало всего, сущего в целом, которое, однако, не есть ничего из сущего, а есть Ничто. Соответственно, в этом неопределенном исходном Ничто находится в конце концов окончательно наличествующее начало.

Предлагая ретроспекцию метафизического дискурса, развивающего представление о Ничто, Хайдеггер обращает внимание на тот факт, что независимо от разницы взглядов речь всегда идет об определении через Ничто понятия сущего. В античной метафизике Ничто трактуется как не-сущее, неоформленный материал, не обладающий тем или иным «видом» (эйдосом). Тогда как сущее, напротив, самообразующийся образ, имеющий зримую определенность (облик). В противовес этому христианская догматика, во-первых, отрицает тезис «*ex nihilo nihil fit*» (из ничто ничего не возникает), а во-вторых, рассматривает Ничто как полное отсутствие внебожественного сущего. Здесь Ничто выступает антонимом к подлинно (божественно) сущему, а вопроса о специфике отношения Бога к Ничто, из которого он

---

<sup>6</sup> Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Перевод с нем. М.: "Республика", 1993. С. 16-27. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием страниц в скобках.

творит, не возникает: как абсолют, он исключает из себя всякое «ничтоже-ство». Отождествление понятий «бытие» и «ничто» возникает только у Ге-геля, который видит их совпадение в неопределенности и непосредственно-сти. Однако, по Хайдеггеру, «взаимопринадлежание» Бытия и Ничто опре-деляется совершенно иными причинами: «само бытие в своем существе ко-нечно и обнаруживается только в трансценденции выдвинутого в Ничто че-ловеческого бытия» (25).

Свой тезис Хайдеггер обосновывает следующим образом. Ничто как начало может быть достигнуто, или точнее – постигнуто. Например, в си-туации ужаса, в которой сущее «проседает», ускользает, а ничто остается и захлестывает человека. Более того, собственно постижение сущего может происходить только при условии изначального существования Ничто. «Только на основе изначальной явленности Ничто человеческое присут-ствие способно подойти к сущему и вникнуть в него. И поскольку наше при-сутствие по самой своей сути состоит в отношении к сущему, каким оно и не является и каким оно само является, в качестве такого присутствия оно всегда происходит из заранее уже приоткрывшегося Ничто» (22). Таким об-разом, в основании человеческого бытия приоткрывается Ничто, а само че-ловеческое существование определяется возможностью находиться в при-сутствии бытия в целом, что означает существование в присутствии Ничто или некую «выдвинутость» в Ничто. Подобную изначальную выдвинутость бытия в Ничто Хайдеггер рассматривает как свидетельство трансценден-тальности присутствия.

В интерпретации философа Ничто непредметно и более того – не представляет собой что-либо из сущего и не встречается само по себе. Оно не может рассматриваться и в качестве антиномии к сущему, поскольку ис-ходно принадлежит к его основе, являясь условием «возможности раскры-тия сущего как такового для человеческого бытия». Вопросание о Ничто демонстрирует природу метафизики, являясь вопрошанием сверх сущего,

отсылая за его пределы, представляя для понимания сущее как таковое и в полном объеме. И обратно – бытие или проблема бытия проникает в этом своеобразном месте излома через Ничто. В этом контексте восхождение к трансцендентному и возвращение в сущее позволяет и вещи, и человеку превратиться в свое «чистое присутствие»: стать «как таковым». Приобщаясь к Ничто, вещь становится сверхвещью, а человек – сверхчеловеком.

Здесь, собственно, и возникает некоторая двойственность, характеризующая как хайдеггерианскую концепцию, так и эпоху Хайдеггера в целом. С одной стороны, Ничто трансцендентно и абсолютно, с другой – в плане содержательном Ничто ущербно: у него отсутствует денотат, или, говоря современным языком, денотат Ничто виртуален. С одной стороны, Ничто категориально, с другой, и у Хайдеггера прежде всего, – метафорично. А метафора предполагает дву- или многосмысленность, она освобождена от смысловой предзаданности, имея лишь то, что называется смысловым вектором. Выступая в качестве метафоры, Ничто уже не может претендовать на сверх- или вне-существование и переносится в плоскость поверхности (бытия или текста). Не случайно именно метафоричность Хайдеггера и его тезис о поэтическом мышлении оказались востребованы эстетической мыслью второй половины XX века.

В более поздних работах Хайдеггера «Вещь» (1950) и «Искусство и пространство» (1969) указанная двойственность восприятия Ничто и Пустоты еще более очевидна. Размышляя о вещи, скульптуре в ее предметном аспекте и пространстве, он настаивает на том, что «вещественность вещи <...> не заключается в ее представленной предметности и не поддается определению через предметность предмета вообще» (317), обозначая таким образом некую сверхбытийную природу вещественности. Вещественность как трансцендентное начало проявляется в конкретных вещах, но таковыми не является. Она состоит и обнаруживается во вмещающей пустоте: так, горшечник, изготавливающий чашу, придавая глине определенный образ, тем самым проявляет

пустоту. Точно так же скульптурный образ, заполняя пространство, «запечатлется как закрытый, прорванный и пустой объем» (313). Как чаша – приемлющая емкость, место для вмещения пустоты (Ничто), объем, где она собирается-сбывается, так и скульптура – телесное воплощение мест, в которых открывается свободный простор, дающий возможность осуществляться пустоте. Пустота, подобно Ничто, представляет собой некое «пространство» высвобождения-впускания, входа-выхода, возникновения-изчезновения – иначе говоря, начала и конца. Например, пустой стакан означает: собранный в своей высвобожденности и способный впустить в себя содержимое. И Хайдеггер резюмирует: «Простор есть высвобождение мест, вмещающих явление бога, мест, покинутых богами, мест, в которых божество долго медлит с появлением»; «Скульптура: телесное воплощение истины бытия в ее созидающем места про-из-ведении» (314, 316). В пустоте дает себя знать Ничто, а за пространством уже больше нет ничего, к чему можно было бы еще возводить.

Но здесь же он говорит о процессе формовки, фактуризации пустоты, о необходимости обращать внимание на вещь «как на вещь», а не на «вещь в себе», поскольку кантовская вещь означает предмет, «никак не являющийся предметом для нас, ибо существующий без всякого противосто-яния человеческому представлению, которое шло бы ему навстречу» (323). Веществование интересно Хайдеггеру как приближение мира, очевидно, в том числе в физической его составляющей, поскольку речь идет о возможности присутствия вещей, от которых зависит человеческое «обитание». Кроме того, им рассматривается функциональность и прагматичность вещи, а также взаимозависимость и взаимоотношение вещей, что заставляет задуматься о существовании вещи как «здесь-существовании». Наконец, Хайдеггер предлагает научиться пониманию вещи как самостоятельного места, а не принадлежности к нему. И здесь уже недалеко до формулировки имманентного существования вещи, вне зависимости от предзаданного смысла. По крайней мере, близко к этому тезису находится положение: «Пустота не ничто.

Она также и не отсутствие. В скульптурном воплощении пустота вступает в игру как ищущее-выбрасывающее допускание, создание мест» (315).

Интересно также замечание о том, что вещество (существо) вещи сегодня не только потаено, но утрачено, забыто; оно не дает о себе знать, или ему не дают слова. Парадоксальным образом абсолютные сущности оказываются у Хайдеггера подвержены воздействию факторов реального человеческого бытия. И более того – могут проявлять многозначность и попросту отсутствовать или быть подмененными. Так, рассуждения о пустоте и полноте чаши завершаются следующим образом: «мы составили представление <...> о пустоте как полном воздуха полем пространстве. Это действительно пустота в физическом смысле; но она не пустота чаши. Мы подменили впускающую пустоту чаши *не ее* пустотой» (319. Курсив М. Хайдеггера). Возможность подмены означающего и утрата денотата – ситуация для модернистской концепции критическая. Так возникает знаковая игра, в которую вступает свободное, незафиксированное означающее, свидетельствующее о начале уже новой эпохи.

В постмодерне пустота как форма и способ существования текста рассматривается в контексте понятия «пустой знак»<sup>7</sup>, которое в свою очередь определяет постмодернистский тип репрезентации и позволяет продемонстрировать своеобразие мироощущения и мировосприятия современной эпохи. Думается, рассмотрение эволюционного движения пустоты из модерна в постмодерн, соотношение этого движения с направлением общепостмодернистских тенденций, вызвавших формулировку понятия «пустой знак», окажется перспективным как для установления преемственности названных эстетических парадигм, так и для постижения своеобразия постмодерна.

Свидетельством актуальности обозначенной в работе проблемы можно считать активизировавшееся в последние годы внимание литературове-

---

<sup>7</sup> «Пустой знак» в качестве понятия зафиксирован в Энциклопедии постмодернизма (Минск, 2001). См.: Можейко М.А. Пустой знак // Энциклопедия постмодернизма. С. 640-642.

дения (и гуманитарных наук в целом) к разного рода «пустотам» и рассмотрение их в качестве исследовательских объектов. Так, положением между вещью и пустотой определяется текст И. Бродского в одноименной статье Ю.М. Лотмана и М.Ю. Лотмана<sup>8</sup> – текст, представляющий одновременно «и предельно абстрактным до полной удаленности из него всех реалий, и парадоксально предельно сконцентрированным до вместимости в него всех деталей»<sup>9</sup>. Вещь здесь обретает «реальность отсутствия», а пространство – реальность наполненности потенциальными структурами. В той же ситуации находится лирическое «Я», отождествляющее себя с вещью, заполняющей пустоту. «Пространственные образы пустоты из посмертного итога бытия превращаются в неотъемлемый компонент существования – жизнь не обрывается пустотой, а вбирает ее в себя, точнее, состоит из нее, как некий пористый объект», – замечает по этому поводу М. Липовецкий<sup>10</sup>. По его мнению, пустота у Бродского, будучи доведенным до конца выражением Вечности, вместе с тем неоднозначна. Начиная с 1970-х годов, природа пустоты в творчестве поэта изменяется: пустота отождествляется с воздухом; «воздух пустоты становится источником света, одолевающего тьму и безнадежность бытия (из пустоты космоса светит звезда)»; наконец, «отчуждение, анонимность, рожденные пустотой, оказываются парадоксальной и универсальной формой связи между лирическим героем и другими людьми, в пределе – всем миром». Иначе говоря, эволюционируя, пустота начинает обретать форму (вплоть до полной материальности, когда трансформируется в «твердь») и функцию (преодолевать, соединять). В связи с этим М. Липовецкий рассматривает пустоту у Бродского как уникальный интегральный символ, соединяющий бытие с небытием, и видит своеобразие

---

<sup>8</sup> Лотман Ю.М., Лотман М.Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: "Искусство – СПб", 1996.

<sup>9</sup> Там же, с. 742.

<sup>10</sup> Липовецкий М. Критерий пустоты // Урал. 2001. № 7 (<http://www.magazines.russ.ru/ural/2001/7/lipov.html>).

мироощущения поэта в осознании «пустоты как неизбежной среды существования, отсутствия как универсального онтологического принципа, Ничто как предела времени и пространства».

К пустотам как специфическим формам концептуального искусства и фигурам виртуальности обращается Вяч. Курицын<sup>11</sup>. По его мнению, интерес постмодернизма к пустоте вызван стремлением «обозначить разрыв в присутствии, обнаружить зоны, свободные от тотальной трансляции абсолюта»<sup>12</sup> и, соответственно, создать «пустое» искусство, свободное от глобальной семиотизации. Поэтому пустым актом, или пустотным – то есть не имеющим отношения к возможному референту, становится как действие, так и восприятие. С другой стороны, сама пустота в постмодернизме претерпевает изменения: из абстрактного переходит в план предметно-вещественный, а потому предстает в виде заполненности, ощущения пространства как вещи, плотности. Как следствие, делается акцент на телесности и физичности пустоты, тех формах, которые она принимает. Наконец, разделяя общепостмодернистский скепсис в отношении абсолютов и «последней безусловности», Вяч. Курицын демонстрирует иной вариант существования: «не в пустоте за гранью тела, а на границах телесности, в мире, имеющем откровенное виртуальное измерение»<sup>13</sup>.

«Пустое» искусство и пустота как художественный прием несколько раньше рассматривались М. Эпштейном<sup>14</sup> в связи с работами И. Кабакова. Анализируя культурологический этюд Кабакова «О пустоте» и его произведения, М. Эпштейн предлагает объяснение настойчивого присутствия пустоты в современном искусстве. Причина состоит в общем мироощущенческом кризисе, пустотности существования, осознаваемых в российском контексте как «край метафизической бездны». Ввиду очевидной невозможности

---

<sup>11</sup> Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000 (главы 3,4,5).

<sup>12</sup> Там же, с. 79.

<sup>13</sup> Там же, с. 150.

<sup>14</sup> Эпштейн М. Пустота как прием. Слово и изображение у Ильи Кабакова // Октябрь. 1993. № 10.

ни борьбы с этой пустотой, ни ее культурного переконструирования, возникает единственно возможная модель взаимодействия художника с пустотой: превращение ее в прием. «Поскольку искусство не может заполнить эту пустоту, оно само заполняется ею»<sup>15</sup>. А пустота, соответственно, впускается в состав самого произведения. Таким образом в форме изображения предстает «немота языка, в форме текста – незримость изображения, а в форме совпадения текста с изображением – бессмысленность самоповтора»<sup>16</sup>.

Не случайно «Знак пробела», вынесенный М. Эпштейном в заголовок новой книги, становится характеристикой как современности, состояния человека в ней, так и пути гуманитарного сознания в XXI веке. Пробел, уточняет автор, это «отсутствие, нехватка знака. Но попытка обозначить эту нехватку ведет к построению знаков нового уровня. Собственно, именно глубина пробела и позволяет множить заполняющие его знаки. Выражаясь словами Романа Якобсона, задача книги – “исследовать сложные и причудливые соотношения между двумя переплетающимися понятиями – *знаком* и *нулем*”<sup>17</sup>»<sup>18</sup>.

Таким образом, пустота вновь и вновь попадает в контекст размышлений о современном типе репрезентации и именно в этом аспекте будет рассматриваться в настоящей работе. Поскольку функционирование и эволюция пустоты в постмодернизме, по-видимому, является частным случаем более масштабных процессов, которые обуславливают и характеризуют современность в целом и современный художественный текст, постольку изучение контекста, связанного с понятием «пустой знак», позволит не только определить формы и способы существования пустоты в новых условиях, но и сформулировать причины и следствия претерпеваемых ею трансформаций. Равно как имеет самостоятельную ценность в смысле обозначения одного из возможных ракурсов описания постмодернизма.

---

<sup>15</sup> Там же, с. 188.

<sup>16</sup> Там же, с. 187.

<sup>17</sup> Якобсон Р. Нулевой знак // Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 230.

<sup>18</sup> Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М.: НЛЮ, 2004. С. 11.

Следовательно, цель работы будет состоять в исследовании эстетики постмодернизма и его художественной практики (русской версии) сквозь призму понятия «пустой знак», которое, как представляется, определяет и демонстрирует специфику постмодерна, позволяет описать его характерологические и стилистические особенности.

Структура и логика исследования определяются последовательным решением следующих задач:

1. Определение причин и условий трансформации «пустоты», категориально понимаемой эстетикой модерна, в понятийное явление постмодерна;
2. Теоретическое обоснование постмодернистского понятия «пустой знак»;
3. Изучение функционирования и способов существования «пустого знака» в постструктуралистской теории и постмодернистской практике;
4. Рассмотрение причин и условий возникновения «пустоты» в текстах «позднего» модернизма (на примере поэзии М. Цветаевой и Б. Пастернака);
5. Выявление форм и стилистических проявлений «пустоты» в художественном тексте, их роли в «структуре» произведения и создании специфического «пространства» постмодернистского текста;
6. Анализ постмодернистских произведений Вен. Ерофеева, А. Битова, Саши Соколова, В. Пелевина, М. Шишкина и других авторов в аспекте демонстрации текстообразующих возможностей «пустого знака».

Соответственно, в первой части исследования рассматриваются теоретические и методологические основания введения понятия «пустой знак» и его использования для описания постмодерной ситуации и постмодернистского текста. Во второй части работы, посвященной русской постмодернистской литературной практике, исследуется восприятие и интерпретация художественным текстом понятия «пустота», а также предлагаются варианты методик анализа современных текстов, учитывающие специфику постмодернистского типа репрезентации и механизмы действия «пустого знака».

**«ПУСТОЙ ЗНАК» В ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКОМ ДИСКУРСЕ:  
ГЕНЕЗИС И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ**

***1. Концепция Ж. Лакана:***

***«плавающее» означающее и децентрированный субъект***

Психоаналитическая теория Жака Лакана, находясь в пространстве структуралистских идей, вместе с тем послужила основой для развития постструктуралистской мысли. В первую очередь речь идет о пересмотре сосюрговской концепции знака, впоследствии развитом и закреплённом Ю. Кристевой и Ж. Деррида (теория «следа»). Предложенная Ф. Соссюром и довольно долго определявшая лингво-культурологическую мысль XX века теория «целостного» знака, представлявшего взаимообусловленное единство означающее-означаемое, в лакановской версии сменяется идеей разрыва заданного единства, обособлением означающего<sup>19</sup>. Именно Лакан вводит актуальное понятие «скользящего», «плавающего» означающего.

Необходимо заметить, что лакановская концепция не была в прямом смысле революционной, хотя и воспринимается таковой в современной науке. Скорее она предстает своеобразной деконструкцией идей Соссюра, по-

---

<sup>19</sup> Обоснование концепции разрыва Лакан нашёл в работе Августина «De locutionis significatione», к анализу которой он обратился в одном из своих семинаров. В своём трактате Августин анализирует строку из «Энеиды»: «Si nihil ex tanta superis placet urba retingu» («Если богам угодно, чтоб от такого города ничего не осталось») и просит своего сына соотнести каждое слово из предложенной строки с вещью, которую оно обозначает. Возникает вопрос о том, какая вещь должна стоять за словом «nihil», «ничто». В итоге Августин приходит к следующему выводу: данное слово не является знаком, поскольку оно не обозначает какую-либо вещь, а скорее указывает на некое сомнение. Следовательно, ошибочно представление о том, что всякое слово является знаком или что всякий знак – это знак какой-нибудь вещи. По мнению Лакана, приходится сделать вывод о том, что нельзя дословно соотнести символ и вещь. [См. подробно об этом: Шведчикова Т.А. Проблема означаемого и означающего в структурном психоанализе Жака Лакана // [http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book\\_Cogito3/cogito\\_Shved.html](http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book_Cogito3/cogito_Shved.html)]

сколькx означаютее у Соссюра, в принципе носящее произвольный характер, в поздних работах толковалось все более расширенно, соотносясь с множественностью, радикальной неразрешимостью, разрушающей заданные коды обозначения, «изолированным словом» и т.д. И собственно первым шагом Лакана стала актуализация понятия «дихотомия» означаемого и означающего, в психоаналитической практике позволившая ему разведение содержательного компонента и языка как формы. Работая с речевым потоком пациента-невротика, в котором означаютее, как правило, оторвано от означаемого, а означаемое «скользит, не соединяясь с означающим», Лакан сталкивается с выпадением целых блоков означаемого, их утратой из сферы сознания. Это позволяет ему сформулировать направление действий психоаналитика (структурного психоанализа в целом). Это действие должно состоять в исследовании структуры речевого потока на уровне означающего, совпадающего со структурой бессознательного<sup>20</sup>. Таким образом, Лакан отождествляет бессознательное со структурой языка, тем самым текстуализуя бессознательное<sup>21</sup>.

Модернизируя фрейдизм, Лакан в основе психоанализа видит не противопоставление сознательного и бессознательного, а несовпадение сознания и психики, или нетождественность субъекта и его «Я». Для него принципиально несовпадение, расхождение знаний-представлений субъекта о себе и того, чем он «на самом деле» является. Обнаруженный разрыв воспринимается как пробел (пустота), который, собственно, и нуждается в заполнении. Заполнение реализуется на практическом уровне – как воссоздание в процессе психоанализа утраченной структуры, конструкции личности, и на теоретическом – как реализация триединства «реальное – воображаемое – символическое». По мысли Лакана, этот трехчлен является первоосновой

---

<sup>20</sup> «Увы, бессознательное не имеет ничего общего ни с рождением, ни с инстинктом, самое элементарное в нем – это элементы означающего» [Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда // Московский психотерапевтический журнал. 1996. № 1. С. 47].

<sup>21</sup> См. «сон как текст»: Lacan J. *Ecrits: A selection*. L., 1977. P. 161.

бытия, а взаимоотношениями компонентов описывается человеческая природа, или своеобразная структура психического, которую он пытается смоделировать. Реальное, воображаемое и символическое, по сути, соответствуют фрейдовской модели: оно – я – сверх-я соответственно, а бессознательное символическое противостоит сознательному воображаемому.

Но интерес представляет не столько лакановская феноменология психического, сколько обнаружение французским психоаналитиком неких пустот, недостаточностей, зияний и рассмотрение их в качестве элементов созданной конструкции. В его интерпретации «поверхность реального» словно пронизана «дырами, пустотами бытия (речи) и ничто (реальности)», в которые с верхнего уровня символического посредством языка попадают слова и символы. А воображаемое появляется как компенсация изначальной нехватки реального. В отличие от «реальности», формирующейся только в результате прохождения субъектом порядков воображаемого и символического, «реальное» рассматривается как абстрактная, исходная и потому невозможная для субъекта данность. Это некая органическая полнота, которую метафорически можно представить как пребывание младенца в материнской утробе, слитность-отождествление с телом матери, материнской «Вещью». Рождение человека и возникновение его как феномена происходит в месте разрыва с реальным, следовательно, связь человека с природой с самого начала искажена наличием в «недрах его организма» неких «трещин», «изначального раздора», отсюда необходимость плана воображаемого, компенсирующего и восполняющего это зияние. Результатом подобного взаимодействия реального, воображаемого и символического становятся человеческие страсти и состояния. Иначе говоря, местом возникновения последних являются стыки, грани; механизмом – заполнение пустот, а психоанализ, соответственно, имеет дело с основополагающей недостаточностью, зиянием на уровне цепи означающих.

Имея дело с бессознательным, Лакан в частности и психоанализ в це-

лом на этом этапе переносит акцент с готового, завершеного на неоформленное, неустановленное, нереализованное. Те пласты бессознательного, которые фиксируются сознанием, могут быть эксплицированы лишь в виде амбивалентных и неустойчивых образов, ненормальных и безобразных с точки зрения готового, оформленного бытия. Поскольку очевидное здесь подвергается сомнению, а уверенность трактуется как источник заблуждений, в центр перемещается «загадочность», вопрос, а не ответ. Именно загадка определяет человеческую жизнь, человеческое поведение. Загадка отсылает к некоей системе означающих (к символическому уровню), она же обнаруживает в этой системе «брешь», поскольку строится на принципиальном расхождении символического и воображаемого уровней: то, что может быть воспринято, осознано, рассказано другому, понято другим (воображаемый уровень, к которому относится формулировка загадки), вовсе не достаточно для нахождения разгадки<sup>22</sup>. Обозначившаяся «брешь», с одной стороны, имея символическую природу, придает человеческому существованию некий смысл, больший, чем естественное физическое проживание жизни. А с другой – становится источником желания, приписывающего центральное значение во всем человеческом опыте зиянию, «недостающему-к-бытию» (*manque-a-etre*).

Определение места желания в структуре человеческого существования заставляет Лакана рассматривать свойство субъекта «быть» в связи с «недостающим-к-бытию», которое является подлинным источником любого движения. Соответственно, смысл, появляющийся на уровне цепочки означающих, фиксирующийся сознанием, диктуется на самом деле только тем, что оттуда устранено, и поэтому реальное субъекта предстает всегда как скрытое от самого субъекта означающее. Именно в психоанализе противопоставление означающего и означаемого становится наглядно-очевидным:

---

<sup>22</sup> См. об этом: Титова М. Читая Лакана: реальное субъекта // <http://anthropology.rinet.ru/old/5/titova.html>

активность означающего в интерпретации означаемого оборачивается переходом означающего в статус означаемого, подменной базового и вторичного.

Соответственно, традиционные психоаналитические понятия смещения и сгущения реализуются по механизму метафоры и метонимии<sup>23</sup>, а последние становятся базовыми категориями, посредством которых описывается структура дискурса. Метафора образуется не из «двух в равной степени актуализированных означающих», а при условии, что «одно из них вытеснило другое, заняв его место в цепочке означающих, а другое, вытесненное, сокровенно присутствует в силу своей связи с остальной цепочкой». Она делает возможным преодоление и установление связи. Благодаря метафоре становится понятен смысл симптома как «двойного пускового механизма метафоры»<sup>24</sup>. Метонимия в свою очередь – «обходной путь», который использует бессознательное (одно означающее «вбирает» в себя другое). Метонимия приводит к еще большей нехватке значения, разрыв между означающим и означаемым не преодолевается<sup>25</sup>.

Из идеи разрыва возникает понимание дискурса как дискурса языковой расчлененности, которая свидетельствует об «умерщвлении» реального объекта, но с другой стороны – дает возможность повтора, а соответственно, в перспективе – восстановление утраченной связи. Метаморфозы, происходящие в структуре знака, Лакан определяет метафорически как формирование «наличия, сотворенного из отсутствия» или «убийство вещи». При этом он имеет в виду тенденцию языка (или сознания), обусловленную развитием цивилизации, замещать конкретный, но в момент коммуникации отсутствующий, объект неким условным обозначением. Таким образом, символ

---

<sup>23</sup> «Вертикальные связи означающих в связи с их фундаментальной структурой распределяются по двум категориям: метонимии и метафоры» [Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда // Московский психотерапевтический журнал. 1996. № 1. С. 44].

<sup>24</sup> Там же, с. 46.

<sup>25</sup> См. об этом также: Шведчикова Т.А. Проблема означаемого и означающего в структурном психоанализе Жака Лакана // [http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book\\_Cogito3/cogito\\_Shved.html](http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book_Cogito3/cogito_Shved.html)

«убивает вещь», которую он замещает, и означающее на абстрактно-теоретическом уровне фиксирует принцип «наличия отсутствия» означаемого. Эта мысль станет весьма популярной в постструктурализме, и в дальнейшем Деррида и Кристева будут трактовать знак как «отсутствие объекта». Но в данном случае важна лакановская актуализация идеи отсутствия, а также овещствления (фиксации в наличии) отсутствующего объекта. Перенос акцента с абстракции на телесность явления хотя и не получил у Лакана теоретического развития, поскольку его мысль в принципе направлена скорее в практическое русло и не ориентирована на концептуальность, тем не менее может рассматриваться как момент экспликации нового сознания и новых подходов к его изучению. И Лакан обнаруживает это предельно наглядно: ребенок, начиная говорить, делает это из потребности-желания восполнить недостаток отсутствующего объекта, замещая это отсутствие именем-называнием («Само отсутствие и порождает имя в момент своего происхождения»<sup>26</sup>).

Рассматривая лакановскую концепцию знака, нельзя не заметить очевидную психологизацию собственно структуры знака, однако здесь есть и обратная сторона – концепция личности у Лакана строится на основе знакового, языкового сознания. По Лакану, этот подход определяет специфику современного восприятия человеческого сознания<sup>27</sup>. Если исходить из того факта, что не только сам человек является говорящим, но в человеке и посредством человека говорится (проговаривается) нечто (бессознательное, культура, опыт), то человек начинает представлять собой некий комплекс явлений, обнаруживающих структуру языка. Исследование структуры рече-

---

<sup>26</sup> Lacan J. *Ecrits: A selection*. L., 1977. P. 65. О символе как «убийстве вещи» см.: Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: "Интрада", 1998. С. 64-65.

<sup>27</sup> См. также: «человек рождается еще до своего рождения, речь организует бытие субъекта еще до его возникновения» [Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда. Перевод с франц. // Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда. М.: "Логос", 1997. С. 148-183]. Переосмысливая положения теории З. Фрейда и концепции знака Ф. Соссюра, Ж. Лакан обращается к положению М. Хайдеггера о тождестве бытия и языка.

вого потока на уровне означающего (в чем, собственно, и видит исследователь задачу психоанализа, тем более что «среда у него одна: речь пациента»<sup>28</sup>) будет совпадать со структурой бессознательного. В творческом плане речь соотносится с символической функцией психического, и поскольку она первична по отношению к бытию и сознанию, речь здесь проявляет свое креативное начало и, называя понятия, порождает вещи. Вместе с тем речевая активность, выражение себя посредством речевой деятельности обнаруживает принципиальную базовую зависимость субъекта от воли Другого<sup>29</sup>. Причем чаще всего этот Другой представляет собой не другого человека, а «другое Я», внутреннюю бессознательную составляющую субъекта, обращение к которой и образует структурные связи. Чем более недостижимо Другое, не осознаваемо и не выводимо на поверхность, тем отдаленнее от него означающее, выведенное в речи. Речь, таким образом, в равной степени становится и способом выражения субъекта, и средством самообмана. Будучи призывом, обращением к Другому, своеобразным «запросом любви», речь, по Лакану, предстает неким заполнением отсутствия, утверждением человеком своего свойства «быть».

Выступая на Римском Конгрессе 1953 года с докладом «Функция и поле речи и языка в психоанализе»<sup>30</sup>, Лакан специально останавливается на проблеме пустой и полной речи в психоаналитической реализации субъекта. Несмотря на очевидную практическую направленность доклада, безусловный интерес представляют как идеи, предложенные исследователем, так и механизм их реализации.

---

<sup>28</sup> Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. Перевод с франц. М.: "Гнозис", 1995. С. 18.

<sup>29</sup> «Система Я немыслима без <...> системы другого. <...> Собственное Я устанавливается в отношении к другому. Оно становится его коррелятом. Уровень, на котором происходит переживание другого, в точности определяет уровень, на котором буквально для субъекта существует собственное Я» [Лакан Ж. Семинары. Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа. Перевод с франц. М.: "Гнозис/Логос", 1998. С. 69].

<sup>30</sup> Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. Доклад на Римском Конгрессе, читанный в Институте психологии Римского Университета 26 и 27 сентября 1953 года // Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: "Гнозис", 1995.

Пустая речь в данном случае рассматривается либо как молчание пациента, либо как непреднамеренный обман, когда «субъект производит впечатление говорящего о ком-то другом, кто похож на него до неузнаваемости, но решительно не способен усвоить себе его желание»<sup>31</sup>. И хотя пустая речь скрывает истинный смысл (вытесняя из сознания субъекта означаемое), именно с ней нужно работать, это своеобразный зов пустоты, за которой находится то, о чем пациент умалчивает и чего взыскует, – «истина в ее основании». Несовпадение высказывания и реальности, оказавшейся по ту сторону речи, приводит Лакана к необходимости обратиться к феномену означающего. В этом случае любая ситуация замещения в аналитической практике предстает в виде текста, который в свою очередь посредством метафоры и метонимии реконструирует исходное желание, лежащее по ту сторону цепи означающих.

Сколь бы пустым дискурс ни казался, он таков лишь на поверхности. Здесь Лакан вспоминает пример Малларме, сравнивавшего повседневное употребление языка с хождением монеты, у которой чеканка на обеих сторонах давно стерлась, и которая переходит из рук в руки «в молчании». Даже ничего не сообщая, дискурс демонстрирует существование коммуникации. И с другой стороны, отсутствие речи «обнаруживает себя в стереотипах дискурса, где субъект не столько говорит, сколько сказывается», поскольку бессознательное, выходя на поверхность, облекается в окаменевшие стандартные формы. Не останавливаясь подробно, Лакан в двух словах очерчивает проблему, на которой позднее будет настаивать постмодернистская мысль: «даже отрицая очевидность, он [дискурс. – Е. Т.] утверждает, что слово конструирует истину; даже имея целью обман, он играет на вере в свидетельство»<sup>32</sup>, – проблему несамостоятельности и симулятивности слова.

---

<sup>31</sup> Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. Доклад на Римском Конгрессе, читанный в Институте психологии Римского Университета 26 и 27 сентября 1953 года // <http://www.teneta.rinet.ru/rus/le/lakan.htm>

<sup>32</sup> Там же.

Нельзя не обратить внимания и на тот факт, что при подобном подходе пустая речь не только становится предметом работы психоаналитика (неким промежуточным этапом в достижении реальности), но в какой-то момент оказывается самодостаточной, потому что механизмы ее создания-проявления гораздо сложнее, а процесс работы с ней более длителен, чем достигаемая цель. Происходящая переориентация человеческого сознания и, как следствие, деятельности с результата на процесс вряд ли принципиальна для Лакана, но уже ощутима как устанавливающаяся тенденция.

Рассматривая язык как некое детерминирующее субъекта начало, Лакан стирает границу между «Я» и обществом, поскольку именно усвоение языка формирует социального субъекта. А в качестве социального существа человек попадает в поле деятельности разного рода дискурсивных практик. И в этом смысле он детерминирован дискурсом даже больше, чем языком: «Конечно, субъект может показаться рабом языка, но еще больше рабствует он дискурсу, в чьем всеохватывающем движении место его – хотя бы лишь в форме собственного имени, предначертанного с самого рождения»<sup>33</sup>. Вписываясь в дискурс и рождаясь как его проявление, лакановский человек предстает субъектом, расщепленным в той мере, в какой расщеплен современный дискурс, обусловленный подвижностью связки означаемое-означающее и в конечном итоге оторванностью означающего от означаемого. Поскольку человеческие страсти и, как следствие, события жизни строятся из взаимодействия символического, воображаемого и реального, постольку субъект возникает на стыке взаимодействия оторванных от означаемого означающих, из дискурсивных пустот и непосредственно в них. Показательно, что, расщепляя субъекта, дискурс вместе с тем предстает в качестве необходимого условия его существования. Так заходит речь о децентрированном субъекте, «дивиде», фрагментарности как базовом качестве

---

<sup>33</sup> Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда // Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда. С. 148-183.

современного существования<sup>34</sup>.

Анализируя процесс становления субъекта, Лакан использует метафору зеркала, обозначая границу, отделяющую план реального от плана виртуального, воображаемого. И более конкретно «стадией зеркала» он называет возраст 6-18 месяцев, когда ребенок начинает узнавать свое зеркальное отражение. Это событие рассматривается им как первый факт идентификации, конституирующий субъекта и одновременно дезинтегрирующий его. Самоотождествление с объективным внешним образом реализуется в узнавании, своеобразном вписывании в «пространство вещей», определении собственных телесных границ в пространстве реальности. Вместе с тем на «стадии зеркала» обнаруживается глубокая трещина, изначальная нехватка, присущая человеку, являющаяся источником децентрации субъекта, поскольку здесь возникает Я (moi), некий призрачный центр, который одновременно определяется как «мое Я» и «Я – это другой». Этот разрыв и становится, по мнению Лакана, источником и основанием для всех последующих идентификаций субъекта на пути формирования его «Я»: с этой первой встречи человек оказывается пленен образом Другого, дальнейшее его движение будет стремлением к достижению единства, отождествления с Другим – Другим, представляющим иллюзию целостности. Таким образом, собственная цело-

---

<sup>34</sup> См. подробнее: Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. С. 76-86.

О специфике лакановской позиции в контексте современной ему экзистенциалистской парадигмы мышления, ориентированной на нравственный выбор и индивидуальную ответственность человека см.: Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. С. 80-81; а также: Спиридонова Н.Н. Роль стадии зеркала в формировании субъективности // [http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book\\_Cogito3/cogito\\_Spir.html](http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book_Cogito3/cogito_Spir.html) («сартровский человек как проект себя всегда находится в фиксированном центре, окруженном пространством возможностей, проектов, выбор которых не предопределен ничем. Лакановский же субъект летит в пропасть, трещину, образуемые между Я идеальным и Я существующим, именно оттуда раздается его голос. Голос желания. «Желание – это отношение бытия к нехватке. Именно в силу этой нехватки, именно в опыте желания приходит существо к переживанию своего Я в его отношениях с бытием». [Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и технике психоанализа. Перевод с франц. М.: "Гнозис/Логос", 1999. С. 319.]).

стность станет вечно искомой потребностью, некоей опережающей (предзаданной) тождественностью, с очевидным постоянством приводящей к ощущению отчуждения: ориентируясь на единство Другого, человек начинает переживать себя самого как желание, но желание невыполнимое<sup>35</sup>. То есть для субъекта на этом этапе реальное и воображаемое неразличимы и составляют единое целое, восполняя то, чего не хватает в другом. В этом контексте Я (moi), по Лакану, существует как пустая форма до тех пор, пока не научится узнавать себя посредством символического и под влиянием Другого не перейдет в Я (je), начав функционировать в пространстве воображаемого. До той поры Я (moi) – это образ недостающей целостности, а целостность субъект видит вне себя, руководствуясь желанием «быть таковым, как...».

Все зеркальные образы имеют оригиналы в вещном мире, это своего рода дубликаты вещей. Кроме одного – отраженное «собственное Я» не дублирует ничего «по эту сторону» зеркала. Не имея возможности видеть себя со стороны, а соответственно, быть уверенным в реальности себя как оригинала (подобно уверенности в существовании отраженных в зеркале вещей), в собственной исходной целостности, субъект «по эту сторону зеркала» сталкивается с эффектом собственного отсутствия. Это зияющее отсутствие вещи «по эту сторону зеркала» позволяет субъекту в воображаемом плане рассматривать себя в качестве отражающегося оригинала. Субъект принимает свой образ за свой, так как место, симметричное этому образу, пусто. Раз и навсегда приняв себя за оригинал или отражающийся объект, субъект уже не учитывает тот факт, что отражённый образ сам является оригиналом, служа «собственному Я» конституирующей матрицей, образцом или «Я-идеалом»<sup>36</sup>.

Двусмысленность отношений «Я-идеала» и «собственного Я» снима-

---

<sup>35</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и технике психоанализа. С. 71-73.

<sup>36</sup> Там же, с. 509.

ется субъектом посредством самофетишизации<sup>37</sup>: идентифицируясь с зеркальным образом, он обретает уверенность в первичности «собственного Я» по отношению к зеркальному образу и, соответственно, в его реальном существовании «по эту сторону зеркала». Таким образом, механизм фетишизации приводит к фиктивной самоочевидности. Субъект, осуществив (как ему кажется) самоидентификацию, приняв на себя свойства объекта (подобно другим, видимым им вещам), начинает верить в изначально присущую ему самотождественность и способность к самоописанию.

Эту иллюзию субъекта можно, по мнению Лакана, преодолеть в аналитической ситуации. «Ибо в работе, проделанной им по его воссозданию для другого, он открывает изначальное отчуждение, заставляющее конституировать это своё существо в виде другого, и тем самым всегда обрекавшее его на похищение этим другим»<sup>38</sup>. Именно в отношении субъекта к себе как к другому видится психоаналитику основание бытия человека и тайна его конституции. Уже на первых этапах формирования субъективности человек имеет дело с ситуацией отчуждения. Но отчуждение от себя наряду с негативными последствиями ложной самоидентификации может рассматриваться как результат включения в структуру личности элементов другой структуры, внешней и в другом режиме существующей, – культуры, некой квинт-эссенции Другости. В результате человек сталкивается с Культурой не только в момент обнаружения запретов и ограничений его желаний, но становится участником и творцом этого, в том числе и ему принадлежащего, пространства.

Иначе говоря, субъект в интерпретации Лакана представляет собой «становление», в реальном, единовременном «живом и настоящем» найти его оказывается невозможно. Поскольку процесс становления в свою очередь исходит из феномена «нехватки бытия», субъект формируется тогда,

---

<sup>37</sup> См. об этом подробнее: Мерзляков А.В. Субъект у Лакана в аспекте проблемы демаркации // [http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book\\_Cogito3/cogito\\_Merz.html](http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book_Cogito3/cogito_Merz.html)

<sup>38</sup> Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. С. 20.

когда замещает пустоту симметрического несовпадения отождествлением с зеркальным образом. Однако отождествление это всегда мнимое, а потому несвершающееся и незавершающееся. В результате современность имеет дело с фрагментарным, расщепленным, лишенном целостности человеком. Его «Я» никогда не может быть определено, поскольку находится в постоянных поисках самого себя, не может быть тождественно какому-либо своему атрибуту и презентует себя лишь посредством Другого, или шире – дискурса.

Начатая Лаканом критика референциальной концепции знака, а также предложенные им идеи вербальной артикуляции любой формы бессознательного, панъязыкового существования личности и последующей децентрализации субъекта послужили основанием для постмодернистской теории пустого знака, ориентированной на восприятие семиотических сред как самодостаточной реальности, не обусловленной внетекстовыми феноменами и ставящей под сомнение стабильность таких категорий, как значение и смысл.

## ***2. Концепция Ж.-Ф. Лиотара: кризис метанарраций и нерепрезентативная эстетика***

В определении специфики постмодернистской ситуации Ж.-Ф. Лиотар исходит из сопоставления неклассических эстетических парадигм – модернистской и постмодернистской<sup>39</sup>. При этом одной из центральных характеристик постмодерна оказывается установка на «поиск нестабильностей»: «интересуясь неопределенностями, ограничениями точности контроля, квантами, конфликтами с неполной информацией, “fracta”, катастрофами,

---

<sup>39</sup> См.: Лиотар Ж.-Ф. «Заметки о смыслах «пост»» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 56-59; Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Перевод с франц. Н.А. Шматко. М.: "Алетейя", 1998.

прагматическими парадоксами, постмодернистская наука строит теорию собственной эволюции как прерывного, катастрофического, несладкого, парадоксального развития»<sup>40</sup>. При этом под сомнение ставится «знание», «известное», замещаясь «различием», «неизвестным», «паралогией». Сходным образом постмодернистское искусство актуализирует момент отказа от невозможного совершенства в пользу непредставимого, неизобразимого, «не изображения, но производства, не значения, но энергии».

Такого рода семантическая открытость, или нерепрезентативность эпохи постмодерна, какой она видится исследователю, в основании своем имеет программный тезис Лиотара, представляющий постмодернистскую ситуацию как кризис метанарраций. По Лиотару, европейская культура Нового времени характеризуется стремлением к формализации и универсализации знаний, представлению их в виде повествовательных структур – нарративов. Именно нарративы и механизмы наррации определяют тип дискурса. Это могут быть макронарративы, обосновывающие политические и социальные нормы, и микронарративы, обеспечивающие упорядоченность частной, или обыденной, жизни. Но, так или иначе, речь идет о легитимирующем дискурсе, метанаррации, ориентированной на создание совершенного описания социума и обеспечение его функционирования, основываясь при этом на обладании абсолютной истиной и универсальным языком. Собственно, «воля к власти» может рассматриваться как тоска по метанаррации. Анализируя порожденные модернизмом метаповествования, Лиотар видит в ориентации на поиск безальтернативной истины тотализирующее начало, диктат метанарраций (или «великих историй») и подавление других типов нарраций, свидетельство чему – история XX века.

Эпоха постмодерна («послесовременного» времени) начинается с недоверия к универсальным и легитимирующим дискурсам и с последующей дискредитации метанарраций как тотального способа высказывания. Воз-

---

<sup>40</sup> Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М., 1998. С. 143.

врат к самоценности индивидуального опыта приводит к утверждению необходимости взаимодействия равноправных повествований, поскольку ситуация, в которой сосуществует множество дискурсивных практик, а любой дискурс имеет статус наррации, по определению застрахована от возникновения абсолютных дискурсов и их господства. Сегодня, по свидетельству Лиотара, происходит расщепление «великих историй» и возникновение мелких, локальных «историй-рассказов», гетерогенных «языковых игр». Локальные дискурсы, в принципе не ориентированные на роль узаконивающего знания, осваивают факультативные, пограничные, частные сферы. Проблемы обнаружения общего основания для пересечения или объединения такого рода повествований не возникает, поскольку по природе своей они самодостаточны и если образуют договоры, то ситуативные. Иначе говоря, возникающий консенсус тоже рассматривается как локальный, например, «по поводу правил, определяющих каждую игру, допустимых в ней приемов» или распространяющийся на «действующих ныне партнеров». Таким образом, «консенсус – это одно из состояний дискуссии, а не ее цель, целью ее скорее является паралогия»<sup>41</sup>. В сходной ситуации оказывается детерминизм, его проявления также ситуативны, он может рассматриваться лишь как локальное состояние в пространстве всеобщей нестабильности<sup>42</sup>. Кроме того, изменяются приоритеты общества: первостепенным становится не достижение единого коллективного «тела социума» через унификацию множественности, а культивация разнородности, вариативности, сосуществования различных языковых практик.

В этом смысле Лиотар рассматривает язык как поле для выявления децентрированного характера субъекта и отсутствия организующего центра в любом повествовании, попадая тем самым в контекст общепостструктуралистских и постмодернистских представлений о сущности языка. Здесь формируется его концепция «нерепрезентативной эстетики», преодолеваю-

---

<sup>41</sup> Там же, с. 156-157.

<sup>42</sup> Там же, с. 141-142.

щая модели репрезентации, утвердившиеся в искусствоведении Нового времени. Изображение вообще и изображение в искусстве в частности, с точки зрения Лиотара, не может быть определено и «схвачено»: оно только указывает на принципиально непредставимое. Вместе с утратой культа метанарраций, искусство утрачивает ностальгию по невозможному совершенству, а потому остается в культуре своеобразным свидетелем тотального отчуждения, воспринимая прежнюю высокую трагедию под знаком пародии. Пародирование и разрушение имеет смысл как способ устранения диктата метаповествований, но вместе с тем создает поле для переноса акцента с изображения как результата на производство изображения как процесс. Поскольку текст, создаваемый художником-постмодернистом, не подчиняется заранее установленным правилам, к нему не применимы общие критерии оценки, постольку и текст, и правила его создания находятся в стадии становления, оказываясь событием, высвобождающейся энергией. «Современное есть чувствительность к событию как таковому, неподготовленному, неминуемому, неотложному, обезоруживающему и знание, и сознание. Событие является абсолютным перформативом: оно прибывает. <...> Как только событие прибывает, оно перестает быть таковым, оно становится информацией, которая циркулирует и утрачивает свою дестабилизирующую силу»<sup>43</sup>. Лиотар интерпретирует наиболее очевидные «неустановившиеся» (несвершившиеся) события как приемы художественные (детективный роман «делает преступление парадигмой события, сюрпризом времени») или социальные («мода утверждена желанием быть событием»<sup>44</sup>).

Современному искусству не нужно изображение, как не нужна вещь. В принципе, и в действительности этой вещи нет, есть лишь ее изображение и субъективность, порождающая его: живописец подменяет действительность изображенными объектами своего желания. Лиотар утверждает, что

---

<sup>43</sup> Лиотар Ж.-Ф. Интеллектуальная мода // <http://www.rema.ru/komment/comm/11/2lyotard.htm>

<sup>44</sup> Там же.

реально существуют не вещи, но лишь мощное движение энергии (в его версии источником этой энергии является либидо), под воздействием которого вещи то появляются, то исчезают. И важна не их объективность, а оставленный вещами след – след энергии. Это и будет, вероятно, то непредставимое и неизобразимое, что ощущает художник. Обнаружить механизм действующей энергии можно с помощью театрализации «ирреальных, фантазматических, иллюзорных законов, навсегда удаленных от самих вещей», именно этим и занимается искусство<sup>45</sup>. При этом, театрализуя непредставимое, искусство стремится вовсе не достичь его, а, продемонстрировав принципиальную невозможность такого достижения, сконцентрироваться на ситуации неуловления (недостижения) и механизмах действия этой неуловимости. Здесь на сцену выходит множественность, вариативность интерпретаций задействованной языковой игры. Таким образом, внимание современного искусства переключается из поля смыслов в поле процессуальности.

В этом контексте трактуется Лиотаром, например, творчество художников-неоавангардистов, «разрушающих гармонию». Представление тела не в виде «организма», «ансамбля», а как фрагментарность частичных объектов, скрепленных какофонией, позволяет пересмотреть традиционное понимание «изображения». Изображать не значит показывать предмет в его отсутствие (в этом смысле мы имеем дело либо с концом изображения, либо со смертью вещи, поскольку возникла проблема адекватности изображенного и изображаемого), изображение трактуется как «замечание» («делать замечания», интерпретировать) – «ведь замечают беспорядок». Не случайно отсутствие предмета в процессе изображения заменяется у Лиотара отсутствием порядка (беспорядком, хаосом), перед нами типично постмодернистский перенос внимания с понятийной абстрактности на конкретно-телесную вещественность. Для Лиотара замещение гармонии беспорядком в произведе-

---

<sup>45</sup> См. об этом подробно: Lyotard J.-F. *Des dispositifs pulsionnels*. P., 1980. А также: Маньковская Н.Б. *Эстетика постмодернизма*. СПб.: "Алетейя", 2000. С. 204-209.

дении искусства демонстрирует общую тенденцию замещения непостижимой действительности «преображенными объектами своего желания». К слову сказать, другой иллюстрацией обозначенной тенденции оказывается увлечение самого философа прикладным психоанализом искусства.

Идея отсутствия актуальна также в рассуждениях Лиотара о специфике современного театра и кино. В первую очередь, это реальное отсутствие власти, то есть освобождение от диктующего начала драматурга, режиссера, хореографа и т.д. Во-вторых – паралич форм, пустота вместо подвижности, действенности, по его мнению, подавляющей зрительную активность воспринимающего субъекта. В результате идеальный театр как рассогласованное, дисгармоничное действие соотносится с фрагментарностью в живописи и какофонией в музыке. А идеальной интерпретацией становится отказ от нее, пустота интерпретации. Превращение актера в бездействующий знак так же, как в кино, сосредоточение внимания на пустоте, фантомности пленки, холста, экрана или в целом – на бесчувственности, бессознательности должно привести к разрушению границ между внешним и внутренним в сознании зрителя и высвобождению мощнейших энергетических потоков. Здесь Лиотар видит предпосылки создания нового типа энергетического театра. Созерцание фантомов в пустоте, причудливое сочетание звуков, тел, эффектов, образов и т.п. порождает некую эстетическую иллюзию. Последняя становится слепком или иллюстрацией той художественно-научной иллюзии, что в принципе отличает современность: иллюзии, устремленной в пустоту. И вместе с тем иллюзией типично постмодернистской – «устремленность в пустоту» вполне определенно овеществляется: пустота экрана, отсутствие жестов и слов в игре актера, дисгармония звуков и картин и т.д. Очевидно, что Лиотар предлагает смоделировать в искусстве современный тип восприятия<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Об этом же говорит У. Эко, утверждая открытость художественного произведения как принципиальную черту современного искусства, соответствующую новой эпистемологической картине мира.

В более поздних работах Лиотар несколько корректирует свое представление о «пустом понятии» и специфике бессознательного: «каких-нибудь пятнадцать лет назад, я старался <...> утопить тезис о бессознательном в потоке общей либидозной экономии. Это была чистая метафизика и потому пародийная и в высшей степени нигилистическая, под видом веселья и утвердительности и эгидой Ницше»<sup>47</sup>. Теперь Лиотар актуализирует факт мотивационного несовпадения философии и психоанализа в подходах к бессознательному. Он вспоминает Фрейда, подчеркивавшего, что философы не способны понять «мысль о психическом явлении, которое не было бы в полной мере сознательным». Философия сопротивляется психоанализу, поскольку апеллирует к истине и скептически относится к неясности, которая сопротивляется пониманию и разуму. Пространство философской мысли базируется на четырёх углах Ничто, которые в кантовской версии определяются как *ens rationis* – пустое понятие без предмета; *nihil privativum* – пустой предмет понятия; *ens imaginarium* – пустое созерцание без предмета; и четвёртое, наиболее проблематичное, – пустой предмет без понятия, *nihil negativum*, *Unding*, невещь<sup>48</sup>. В свою очередь Лакан, перечитывающий Фрейда, эту Невещь, круглый ноль предмета и понятия, называет собственно Вещью, *la Chose*. Именно на этом расхождении по поводу названия для интересующего их предмета и основывается, по убеждению Лиотара, раздор между философами и аналитиками. В психоанализе бессознательное игнорирует отрицание, *nihil negativum*; у философов отрицание является способом игнорирования бессознательного, то есть *ens rationis* или *nihil privativum*. Причем настолько, что «любой философ как таковой не может вмешаться во фрейдовские дела, не исправив их, не изменив негативность, то есть не исказив их» (в качестве примера приводит Лиотар)<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Лиотар Ж.-Ф. Эмма / Перевод и комментарии Л. Семеновой, сверка и научная редакция перевода М. Маяцкого // [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_05/1999\\_5\\_18.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_05/1999_5_18.htm).

<sup>48</sup> Кант И. Критика чистого разума. М.: "Мысль", 1994. С. 213.

<sup>49</sup> Лиотар Ж.-Ф. Эмма // [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_05/1999\\_5\\_18.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_05/1999_5_18.htm)

софского «вторжения» в сферу психоаналитики, обеспечивая свое право на рассмотрение этой проблематики введением понятия «фраза», идеально работающего в каждой из противостоящих систем. Фраза сопротивляется сомнению, а значит, нигилизму и меланхолии намного лучше, чем неопределённое *Cogito*, потому что даже если возникает сомнение в существовании той или иной фразы, то необходимо ещё оформить во фразу и это недоверие. Таким образом, допускается, что молчание может быть фразой, как и ляпсус, неудачное действие, даже аффект. С другой стороны, только с фразами имеет дело психоаналитик. «Talking cure – это лечение фразами, пусть и ценой расширения смысла talk до смысла фразы». Следовательно, делает вывод Лиотар, «тот род фраз, который в этом talking проводит лечение, и есть аффект, или чувство, как его раньше называли»<sup>50</sup>.

Разбирая механизм действия фразы в психоанализе, Лиотар описывает ее референтную роль: будучи представлением, она отсылает к объекту (вещи или слову), который, собственно, и есть то, о чем она «говорит», а соотношение иллюзии и истины в фразе разыгрывается относительно этого объекта, то есть представляемого. «Удельный вес» иллюзии и истины, равно как и попутно возникающее движение ассоциаций, не предсказуем. Истина не банально спрятана в ассоциативную цепочку и потому не отыскивается в процессе анализа составляющих, она и есть сама эта цепочка. С другой стороны, бессознательное побуждение не имеет в речи (фразе) фиксированного проявления или места, поскольку эксплицируется не само по себе, а в контексте случайных и непрогнозируемых компонентов. Потому, реализуясь, фраза приобретает не столько универсальность, сколько сиюминутность (сиюминутное вот-бытие того, что она представляет, или нечто, называющееся внутренним ощущением).

Лиотар настаивает на том, что, рассматривая бессознательное как структуру, необходимо отличать ее от структуры, подобной речевой. Реали-

---

<sup>50</sup> Там же.

зующая бессознательное фраза не является артикулированной, поскольку над ней не властны ни здравый смысл, ни разум. Это фразы-молчания, поэтому теория, стремящаяся их объяснить, вероятно, должна рассматриваться исключительно в качестве метафоры. Таким образом, Лиотар возвращается здесь к своей излюбленной идее не-обнаружения, не-изображения непредставимого, подводя итог спорам о природе вечных, или абсолютных, истин<sup>51</sup> и предлагая еще одну иллюстрацию своей концепции нерепрезентативной эстетики. А нерепрезентативность в постмодернистском поле оказывается одним из оснований многовариантности, телесности, ризомности.

### ***3. Концепция Ж. Делеза:***

#### ***смысл-событие, разрывы референции, ризома***

Критика сложившейся в западной философии теории репрезентации принципиальна и для Ж. Делеза, который в противовес классической (Платон – Гегель) выстраивает собственную историю философской мысли (Лукреций, Юм, Спиноза, Ницше, Бергсон), отрицающую предданность смыслов. По его версии, смысл находится не на уровне трансценденций и истинных сущностей, не в метафизическом пространстве небес или глубин, а «на бесстрастной поверхности вещей». «Смысл – это нечто “нейтральное”, ему всецело безразлично как специфическое, так и общее, как единичное, так и универсальное, как личное, так и безличное»<sup>52</sup>.

Смысл, по Делезу, лежит не в плоскости Сущностей, принципов и первопричин, это эффект, или продукт. У Платона «в глубине вещей, в глу-

---

<sup>51</sup> «Не существует абсолютной истины, этого постулата, объединяющего догматизм и скептицизм; истина определяется в процессе становления как ревизия, коррекция и преодоление самой себя, и этот диалектический процесс всегда протекает в лоне живого настоящего» (Лиотар Ж.-Ф. Эмма // [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_05/1999\\_5\\_18.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_05/1999_5_18.htm)).

<sup>52</sup> Делез Ж. Логика смысла: Перевод с франц. М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга", 1998. С. 38. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием страниц в скобках.

бинах земли бушуют мрачные раздоры – раздоры между тем, что подвергается действию Идеи, и тем, что избегает такого воздействия (копии и симулякры). Эхо этих раздоров отдается в вопросе Сократа: для всего ли есть своя Идея – даже для обрезков волос, для грязи и для помоев – или же есть нечто, что всегда упорно избегает Идеи?» Сегодня речь идет уже не столько о симулякрах, «избегающих основания и намекающих о себе повсюду», но «об эффектах, открыто заявляющих о себе и действующих на своих местах», «симулякры перестают быть подпольными мятежниками и производят большую часть своих эффектов. Самое потаенное становится самым явным» (22, 23).

Исследовательское внимание Делеза направлено на то, что определяется как чистый опыт свершения – опыт, не восходящий к образцу (в традиционном смысле – невозможный, несуществующий, отсутствующий опыт), который в каждый момент своего свершения имеет дело с различным (своим, непохожим, особенным, сингулярным), а не регулярным. Пересматривается классическое понятие симулякра: это уже не столько копия, сколько некое образование, бытийное начало, не имеющее никакого обоснования, кроме самого себя. Оно рассматривается и оценивается, исходя «из самого себя». В этом смысле симулякр оказывается для Делеза идеальным воплощением того чистого опыта свершения, о котором он говорит. Результатом подобного свершения становится эффект. Вслед за стоиками Делез утверждает бестелесность эффектов, их невещественность и невозможность быть рассмотренными как положения вещей. Соответственно, эффекты не существуют в обычном понимании. «Скорее, они суть нечто такое, что в чем-то содержится или чему-то присуще, обладая тем минимумом бытия, которого достаточно, чтобы быть не-вещью, не существующей сущностью» (18, 19). Это не существительные и не прилагательные, а глаголы, причем, скорее всего – неопределенные формы глагола – некие «бесстрастные» результаты действий и воздействий. Эффекты – это неограниченный

Эон, становление, бесконечно разделяющее себя на прошлое и будущее и всегда избегающее настоящего. Такой способ бытия находится где-то на грани, на поверхности бытия.

Не будучи абсолютными и проявляясь как эффекты, смыслы рассматриваются как явление подвижное, они возникают или порождаются. Одна из ранних работ Делеза «Бергсонизм» посвящена рассмотрению идеи становления, длительности и нового прочтения времени, а в «Логике смысла» с очевидной отсылкой к Бергсону им формулируется тезис о порождении смысла событием. Иначе говоря, смысл проявляется в событии-становлении, а событие оказывается подвижным смыслом, находящимся в состоянии постоянного генерирования. Здесь смысл-событие воспринимается как «несуществующая сущность» – парадокс, нонсенс, или «случайная точка», его действие вызвано квази-причиной, а потому возникающему эффекту гарантирована полная автономия.

За иллюстрациями Делез обращается к Л. Кэрроллу с его историями об Алисе, которые представляются идеальными историями о чистых событиях. Логика размышлений такова: «Когда я говорю: “Алиса увеличивается”, я полагаю, что она становится больше, чем была. Но также верно, что она становится меньше, чем сейчас. Конечно, она не может быть больше и меньше в одно и то же время. Сейчас она больше, до того была меньше. Но она становится больше, чем была, и меньше, чем стала, в один и тот же момент. В этом суть одновременности становления, основная черта которого – ускользнуть от настоящего. Именно из-за такого ускользания от настоящего становление не терпит никакого разделения или различия на до и после, на прошлое и будущее. Сущность становления – движение, растягивание в двух смыслах-направлениях сразу... Здравый смысл утверждает, что у всех вещей есть четко определенный смысл; но суть парадокса состоит в утверждении двух смыслов одновременно» (13). Демонстрируя таким образом парадокс «чистого становления», Делез обращает внимание на его способ-

ность ускользать от настоящего, от фиксации, поскольку именно парадоксальность обеспечивает бесконечное тождество двух смыслов сразу, или, в его терминологии, повторения различий: будущего и прошлого, дня до и дня после, большего и меньшего, избытка и недостатка, активного и пассивного, причины и эффекта.

Немаловажно, что разворачивающиеся процессы осуществляются исключительно в поле языка, именно здесь регистрируются моменты предела и перехода (например, Делез указывает конкретный момент, когда начинается избыток качества). В принципе, выход за пределы можно рассматривать как базовую установку Делеза, касается это преодоления традиционных философских построений, базирующихся на трансцендентализме и феноменологии, или стремления вывести на поверхность бессознательное, обозначив его машинную природу. И язык здесь оказывается таким идеальным «местом», где возможен выход за пределы, что, впрочем, совпадает с постструктуралистскими ориентирами в целом. В анализируемом случае речь прежде всего идет о выразительной функции языка. Смысл выражается предложением, но присутствует в вещах. Это разделяющая и одновременно соединяющая граница между вещами и предложениями. Обнаруживая пределы и переступая их, язык провоцирует и взаимообратимости, составляющие приключения Алисы. Это бесконечное тождество взаимообратимостей, делает вывод Делез, имеет одно следствие: оспаривание личной самоидентичности героини, утрату ею собственного имени. В принципе это одно, бесконечно повторяющееся приключение – приключение потерянного имени. Утрату имени, проявляющуюся в непостоянстве словесного оформления мира, «расплавленности» взаимоотношений между именами существительных и прилагательных, неединичности именных обозначений, подмене имен глаголами «чистого становления», Делез соотносит с исчезновением тождества: Я, Бог и Мир. «Ибо личная неопределенность является не сомнением, внешним по отношению к происхо-

дющему, а объективной структурой самого события, поскольку последнее всегда движется в двух смыслах-направлениях сразу и разрывает на части следующего за ними субъекта. Парадокс прежде всего – это то, что разрушает не только здравый смысл [bon sens] в качестве единственно возможного смысла [sens unique], но и общезначимый смысл [sens commun] как приписывание фиксированного тождества» (16). Парадокс как художественный прием, используемый Кэрроллом, переносится Делезом, хотя и метафорически, в план мировоззренческий, рассматриваясь как принцип восприятия мира: «Парадокс – это освобождение глубины, выведение события на поверхность и развертывание языка вдоль этого предела».

Актуализация «поверхности», введение ее в понятийный аппарат, обусловлена установкой Делеза на перенос смысла из «глубинного» контекста предзаданности в сферу «здесь-и-сейчас» становления. Что касается эффекта или события, не имеющих ни предыстории, ни исходного образца, то в качестве пространства для осуществления они нуждаются в «территории» именно такого рода. Возникая на поверхности, на бестелесном пределе, освобожденное от какого бы то ни было воздействия Идеи и каузальной обусловленности, событие предстает некоей возможностью или потенциальной идеальностью. То есть неограниченное становление (а оно в принципе неограниченно, или бесконечно, поскольку всегда находится лишь в процессе осуществления) само становится «идеальным бестелесным событием» с «характерной для него перестановкой прошлого и будущего, активного и пассивного, причины и эффекта, большего и меньшего, избытка и недостатка, уже есть и еще нет» (23). А будучи бесстрастным, событие позволяет активному и пассивному довольно легко меняться местами, поскольку само не является ни тем, ни другим, поскольку «бестелесность события связана трактовка времени и интерпретация феномена настоящего. Прошлое, настоящее и будущее у него не три части одной временности, их взаимоотношения далеки от линейно-

сти. Это компоненты, формирующие два, характерных для делезовской концепции, прочтения времени, каждое из которых самодостаточно и исключает другое. С одной стороны, это «всегда ограниченное настоящее, измеряющее действие тел как причин и состояние их глубинных смесей (Хронос)». С другой – «по существу неограниченные прошлое и будущее, собирающие на поверхности бестелесные события-эффекты (Эон)» (90-91). Это двойное прочтение также заимствовано у стоиков: для Хроноса характерно абсолютное настоящее, которое только и существует во времени, впитывая в себя прошлое и будущее, достигая пределов Универсума и становясь живым космическим настоящим. В этом случае время настоящего, будучи циклическим, не имеет конца. В контексте Эона, напротив, существуют только прошлое и будущее, бесконечно делящие настоящее, «вытягивая его вдоль своей пустой линии», по сути, представляющие его как ничто. Прошлое и будущее находятся здесь в состоянии взаимодополнительности. Такое время нециклично, оно никогда не возвращается назад, хотя и неограниченно, – «чистая прямая линия, две крайние точки которой непрестанно отдаляются друг от друга в прошлое и будущее».

Эоны – ряды событий, основывающиеся на возникающих между сингулярностями взаимоотношениях, иначе говоря, *связные* и семантически значимые событийные последовательности – могут образовываться именно на поверхности. Эон, будучи прямой линией и пустой формой, представляет собой время событий-эффектов. Не имея настоящего, событие никогда не бывает в стадии осуществления (актуальной реальности), а всегда находится в движении, причем в двух направлениях сразу, или, что то же самое, оказывается в вечном состоянии предела, «являясь вечным объектом двойного вопрошания: что еще случится? что уже случилось?» Тайна события состоит в том, что оно, существуя на линии Эона, не заполняет ее: и то и другое бестелесно, пустотно. Вместе с тем именно «коммуницирующие в пустоте объекты-события» образуют Эон как субстанцию (184) – субстанцию, находя-

щуюся в состоянии постоянного собирания и распределения сингулярностей как в рамках одного «временного» направления, так и одновременно в двух направлениях, выстраивая соответствия между ними. Всякое закономерное и последовательное расположение событий (условно хронологическое) рассматривается Делезом как «событийная серия», характеризующаяся некой семантической общностью и значимостью. Следовательно, Эон циркулирует по сериям и между сериями, без конца отражая и разветвляя их. Это благодаря ему одно и то же событие одновременно и выражается в предложении, и является атрибутом вещей (94).

Делез подробно рассматривает «существование» событий и событийных серий в Эоне (то есть на поверхности их потенциального возникновения), предлагая своего рода действующий механизм производства текста из события. Так, исходя из строгой одновременности развития серий по отношению к базовой инстанции Эона, в которой они коммуницируют, можно рассматривать эту инстанцию как нечто одновременно присутствующее в каждой из расходящихся серий. Но расщепленная по своей природе и незавершенная по отношению к самой себе, она присутствует в сериях не в равной мере: в качестве избытка – в одной, которую она задает как означающую, и в качестве недостатка – в другой, заданной в качестве означаемой. Именно постоянное движение избытка, отсылающего к недостатку, и, наоборот, обращение недостатка к избытку составляют бесконечное существование серий. Избыток определяется Делезом как «чрезвычайно подвижное пустое место», а недостаток – соответственно, как «стремительный объект, пассажир без места – всегда сверхштатный и всегда перемещающийся». Таким образом, именно взаимодополнительность «места без пассажира» и «пассажира без места» обеспечивает существование серий и их движение-развитие<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> В качестве иллюстрации приводится фрагмент текстовых приключений Алисы: «И вот что странно (самым странным является наиболее незавершенное и наиболее разъединенное), стоило Алисе подойти к какой-нибудь полке и посмотреть на нее повнимательнее,

Обращаясь к анализу текстов Л. Кэрролла, которого считает разработчиком и основателем сериального метода в литературе, Делез составляет уникальную классификацию вариантов развития серий и приемов осуществления этого развития:

1. Две серии событий с минимальными внутренними различиями, которые регулируются «странным объектом». Эти серии последовательны по отношению друг к другу, но одновременны по отношению к регулируемому объекту. «Странный объект» управляет одним и тем же событием, но по-разному и с разным результатом в каждой серии.
2. Две серии событий с серьезными и при этом все нарастающими внутренними различиями, построенные по принципу отражения (зеркальности). В частном случае это может быть удвоение персонажей одной серии в другой и их переудвоение в каждой. Движение серий регулируется предложениями (или звуками и звукоподражаниями): переход от одной серии к другой обеспечивается либо посредством предложения, начинающегося в одной серии и заканчивающегося в другой, либо благодаря звукоподражанию, то есть звуку,
3. Две серии в одном объекте (встряхивание комбинации: серия предложений и серия «поглощений» или серия чистых выражений и серия обозначений), характеризующиеся заметной несоразмерностью и регулирующиеся эзотерическими словами, также имеющими свою типологию<sup>54</sup>.

---

как она тут же пустела, хотя соседние полки прямо ломились от всякого товара. <...> "Как текучи здесь вещи", – жалобно скажет Алиса, с минуту погонявшись за "какой-то яркой вещицей"» (там же, с. 64).

<sup>54</sup> «В произведениях Кэрролла нужно различать три типа эзотерических слов: 1. сокращающие слова, которые обеспечивают синтез последовательности в одной серии и соотнесены со слоговыми элементами предложения или последовательности предложений, чтобы выделить их составной смысл ("коннекция"); 2. циркулирующие слова, благодаря которым осуществляется синтез сосуществования и координации между двумя различными сериями, и которые непосредственно несут на себе относительный смысл этих серий ("конъюнкция"); 3. дизъюнктивные слова или слова-бумажники, благодаря которым происходит бесконечное разветвление сосуществующих серий» (там же, с. 68-69, 72).

Обращая внимание на специфику циркулирующего слова (перемещающегося из серии в серию), Делез представляет его как то самое пустое место (пустая полка, пустое слово),

4. Крайне разветвленные серии, регулируемые эзотерическими словами или, чаще, словами-бумажниками (сокращающими нескольких слов и сворачивающими в себе несколько смыслов). Принцип действия слова-бумажника состоит в извлечении из такого слова скрытой дизъюнкции, а функция, соответственно, в ветвлении той серии, в которую оно вставлено. Такое слово по определению не существует в одиночестве, оно намекает на другие слова-бумажники, предшествующие ему или следующие за ним и указывающие, что любая серия в принципе раздвоена и способна к дальнейшему раздвоению.

Таким образом, каким бы ни был тип взаимоотношений между сериями, он определяется наличием специфического элемента (объекта-слова-события), принадлежащего обеим сериям сразу и перемещающегося из одной в другую. Соответственно, основным его свойством является несовпадение с самим собой, несамотождественность, «отсутствие на собственном месте», одновременная избыточность-недостаточность. Функционально он необходим для соединения серий, их взаимоотображения, обеспечения межсерийной коммуникации, существования и ветвления. Кроме того, его роль состоит в распределении сингулярных точек: он определяет в качестве означающей ту серию, где появляется как избыток, а в качестве означаемой, соответственно, ту, где представляется как недостаток; и главное, обеспечивает при этом наделение смыслом как означающей, так и означаемой серии. Здесь Делез формулирует вывод о невозможности существования структуры без серий, без отношений между элементами каждой серии и без сингулярных точек, соответствующих этим отношениям. Но что принципиально: не существует структуры без пустого места, приводящего все в движение.

---

которое обеспечивает процесс перетекания из серии в серию. Подобное слово «называется» именами, указывающими на исчезновение и смещение.

В связи с циркулирующим словом упоминается также и особый интерес Кэрролла к феномену пустоты: писатель советовал застенчивым людям некоторые слова в письмах оставлять пустыми (Делезом именно такие пустые слова определяются как пустое место, ожидающее заполнения).

Сингулярные точки, о которых он говорит, «поворотные пункты и точки сгибов; узкие места, узлы, преддверия и центры; точки плавления, конденсации и кипения; точки слез и смеха, болезни и здоровья, надежды и уныния, точки чувствительности» (78) представляют собой идеальное событие. Однако сингулярность не личностна, она не может быть рассмотрена в плане индивидуальной проявленности субъекта или положения вещей. Как событие принадлежит Пустоте, Эону с его вечно несбывающимся настоящим, так сингулярность до-индивидуальна, нелична, аконцептуальна, нейтральна. Она пребывает в ином измерении, отличном от измерения обозначения, манифестации или сигнификации. Внутренняя жизнь сингулярностей, метаморфозы, превращения, которые они претерпевают, непосредственно и формируют историю серий. Каждая комбинация и вновь возникшее распределение образуют событие и, соответственно, смысл. Задача современности, по мысли Делеза, в том, «чтобы заставить пустое место циркулировать, а доиндивидуальные и безличные сингулярности заставить говорить, короче – чтобы производить смысл» (105). В отношении о пустоте, Делез предлагает пересмотреть соотношенное с ней понятие отрицания. В его интерпретации отрицание утрачивает негативные коннотации, равно как и свою принадлежность к явлениям, обладая очевидной процессуальностью: «оно высвобождает чистое выражаемое с его двумя неравными половинами» (184). В процессе взаимодействия находятся и сами половины – одной всегда недостает другой. А механизм процесса описывается по уже известной схеме – как перемещение избытка-недостатка между сериями. Обращаясь к преуспевшему в осмыслении пустоты искусству Дзена, Делез определяет движение кисточки, водимой не имеющей опоры рукой, как процесс уравнивания формы и пустоты и, переводя на свой язык, как процесс распределения сингулярностей чистого события в сериях неожиданных мазков. То же самое происходит в искусстве стрельбы из лука и фехтования, где «изумительное “цветение железа” воз-

никает из полной пустоты».

Возникновение «пустоты» в контексте размышлений о смысле закономерно проистекает из исходной установки на отмену или утрату сущностей и универсалий, с одной стороны, сигнификации и денотации – с другой. Утверждение приоритетности процесса, поверхности, эффекта, несвершающегося события приводит к поиску подходящего объекта-пространства-имени, которое по определению было бы двояким, ускользающим, неким нестановящимся настоящим, как Эон, или несуществующим эффектом, как событие. Потому в версии Делеза пустота становится одновременно и местом для проявления смысла-события, и вечной невозможностью такого места – нонсенсом поверхности, всегда лишенной места случайной точкой, в которой событие вспыхивает как смысл. «Нет больше круга рождения и смерти, из которого нужно вырваться, нет и высшего знания, которого надо достичь», – цитирует Делез Диогена Лаэртского (184)<sup>55</sup>. И поясняет, что речь идет отнюдь не о прорыве к непосредственному, невыразимому высоты или глубины, а о полагании того места, где «непосредственное дано “непосредственно” как нечто не-достижимое: поверхность, где создается пустота, а вместе с ней и всякое событие; граница, подобная лезвию меча или натянутой тетиве лука; рисунок без рисунка, не-мыслимое, речь без речи» (185).

По мысли Делеза, замена сущностей событиями, пред-данного сингулярностями, единичными реализациями и определяет переворот в философии, которой необходимо обрести средства, способные адекватно выразить многообразие и подвижность жизни. Сведение свободного движения доиндивидуальных и безличностных единичностей к идеям Субъекта, Бога, Бытия, которые формулируются как неизменные субстанциальные структуры, приводит к ограничению единичностей своеобразными концептуальными рамками, полностью определяющими производство смысла. Для подобной ситуации определяющего воздействия более всего подходит понятие «воли

---

<sup>55</sup> Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: "Мысль", 1979. С. 326.

к власти» Ницше. Соответственно, для освобождения от этой «воли» или, напротив, высвобождения «воли», следует перейти от осмысления понятий пред-существующих и рефлексирования того, что выступает как налично-данное, к созиданию понятий о том, что еще должно стать объектом, чего пока нет «на самом деле». Такого рода расчленением ранее концептуально целостных образов вещей или явлений и занимается Делез, обращаясь к анализу смысла-события. А несколько агрессивное «выворачивание» традиционных концепций и укоренившихся концептов проистекает из желания «заглянуть за предел», вывести на поверхность «бессознательное культуры».

Делез указывает на «поле неопределенности», предшествующее субъекту и вообще – сознанию. Именно здесь осуществляются доиндивидуальные и имперсональные сингулярности-события, происхождение которых, равно как собственно бытие единичности, в первую очередь интересует философа. Отношения сингулярностей рассматриваются им как повторения и дифференциации, а принцип индивидуализации понимается через различие, в отличие от сформулированной классической философией теории тождества.

Как указывает Делез, различие игнорировалось классической философией, поскольку ему там не находилось места: в онтологической парадигме с ее принципиальным соответствием образцу любое отклонение, и в том числе симулякр, отбрасывалось; в гносеологической парадигме для философии *cogito* была важна тождественность первоначального понятия, а всякое различие воспринималось как подрывающее несомненность; в антропологической парадигме *existenz* хотя и обнаруживалось различие, поскольку обнаруживалась проблемность, но неверно истолковывалось, отождествляясь с негативностью.

Делез не только реабилитирует различие, но выстраивает свою онтологию – «онтологию свершающегося опыта», который в каждый момент

своего свершения всегда имеет дело с различным (как чистый опыт свершения, не соотносимый с образцом). Сложность состоит только в том, что различие как предмет философствования по определению избегает понятийного схватывания. Поэтому Делез настаивает на необходимости противопоставления традиционным философским категориям сущностно иных понятий, «действительно открытых, свидетельствующих об эмпирическом, плюралистическом смысле Идеи»<sup>56</sup>. Лучшим вариантом их обозначения он считает понятие, изобретенное С. Батлером, – *erewhon*, которое представляется замаскированным *no-where* и одновременно подрывом *now-here*; это графема, которая переворачивает «нигде», превращая его в свою противоположность, но не говорит «где», и которая подрывает «здесь-сейчас», но сохраняет его аббревиатуру (342).

Итак, есть проблема описания «реального опыта», или происхождения индивидуального события, или специфического бытия сингулярности, единичности – варианты определений неизбежны в ситуации терминологической неустойчивости. Делез начинает с того, что сам принцип «индивидуации» понимает как различие, а не отождествление. Как категории замечаются им подвижными (двойко направленными) понятиями, так и моделям репрезентации противопоставлены «образования совсем другой природы». В частности, это симулякры. Симулякры демонстрируют возможность понимания *различия* как различения различного и разного (симулякр – это система, в которой различное соотносится с различным посредством самого различия (334)). Симулякры, в отличие от копий, не опосредованы образцом, и, не имея основания кроме самих себя, они всякий раз утверждаются заново. Поскольку симулякр, в противоположность истине, определяется как полное несовпадение вещи, тени и нашего представления, то, по сути, – это искаженная копия, имеющая дефекты. Иными словами, это такая копия копии, о которой вообще невозможно сказать, соответствует ли она чему-

---

<sup>56</sup> Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: "Петрополис", 1998. С. 342. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием страниц в скобках.

нибудь. Не случайно Платон отвергает симулякр. А платоновское желание изгнать симулякр, как отмечает Делез, влечет за собой подчинение различия тождеству, идее: «В симулякре осуждается состояние свободных океанических различий, кочевых дистрибуций, увенчанной успехом анархии – вся эта вредоносность, оспаривающая понятия образца и копии» (320).

Воспроизведение копий, постоянное воспроизведение тождественности бытия, по Делезу, – голое повторение, тогда как «вечное возвращение» симулякра, реализующееся как раз через различия, обеспечивает движение и возможность самостоятельного существования вариаций. Система симулякра основана на дивергенции и децентрировании: ряды не имеют привилегий и преимуществ, взаимоотношений противопоставленности или аналогичности, ни один из них не обладает идентичностью образца либо подобием копии. Каждый ряд состоит из различий и коммуницирует с другими посредством *различий различий* (различений различий). «Венчающие анархии заменяют иерархии репрезентации; кочевые дистрибуции – оседлые дистрибуции репрезентации», – заключает Делез (334). Соответственно, система симулякра описывается в понятийном контексте, принципиально отличающемся от категориального аппарата репрезентации: глубина, где организуются интенсивности; формируемые ими расходящиеся ряды, очерченные ими поля индивидуации (факторы индивидуации); связывающий их «темный предшественник»; соединения, внутренние резонансы и т.п. – контексте, создающем интересующую Делеза ситуацию процессуальности и представление о ней, поскольку симулякры являются для него еще и местом актуализации Идей. Идеи очевидно противопоставлены Абсолютным Истинам; в принципе они родственны симулякрам, имеют сходную с симулякрами структуру и также соотносятся с сингулярностями. Идея не едина и не множественна: это множественность, состоящая из дифференциальных элементов и дифференциальных связей между элементами и сингулярностями.

Иначе говоря, в делезовском понимании Идеи акцентируется исходное различие различного. Механизм дифференциации (или действия различения различного) осуществляется здесь следующим образом. Сингулярность, будучи одновременно исходной и вместе с тем бесконечно подвижной точкой ряда, распространяется на все обычные точки системы вплоть до приближения к другой сингулярности; последняя порождает другой ряд (не следующий, а именно другой), то сходящийся, то расходящийся с первым. Устанавливается ситуация дивергенции, но обязательно с сохранением резонанса между расходящимися рядами. Таким образом, возникающее самоопределение Идеи (или Идея как самодетерминация, поскольку у Делеза и результат предстает как процесс, длительность) обеспечено и дублируется эффектами детерминации связей и детерминации сингулярностей. В этом сущность Идеи и, соответственно, действие дифференциального в Идее (335). То, что называют Смыслом, зависит от различения и распределения вспыхивающих точек в структуре Идеи. Различение и распределение здесь должны пониматься как процессы дистинкции, различающей предметы действительности или элементы сознания, и дистрибуции, определяющей их потенциальную позицию относительно позиций других элементов.

Через Идею, через зарождение такого содержания мысли, которое определено неопределенно, или не определено определенно (в ней как бы нераздельно слились собственно бытийное и мыслительное начала), распознается, узнается тот самый «реальный», свершающийся опыт. Его начало – проблемное бытие, имеющее в себе изначальный разлом, (?)-бытие. Стоит подчеркнуть, что понятия, которыми оперирует Делез, подаются как явления языкового порядка (например, используемая графема *erewhon*, содержащая расходящиеся ряды смыслов), а не реализовавшийся речевой вариант – однозначное звучащее слово.

Идея и есть само проблемное бытие, Идея реальна, но не действительна, она виртуальна. Ее специфика состоит в представлении через зарож-

дающееся различие, дифференциал. Это «новое», но в смысле – отличное, другое, замысел, проект, то, что есть и не-есть одновременно. Понятие виртуальности для Делеза принципиально. Необходимо уточнить, что виртуальное у него противостоит не реальному, а тому, что трактуется как актуальное, свершившееся, состоявшееся<sup>57</sup>. Более того, виртуальность рассматривается как одна из частей реального объекта. Поскольку любой объект у Делеза раздвоен, то одна его часть – виртуальный образ, другая – актуальный (257). Реальность виртуального состоит в его структуре, но эта структура специфична: разнородные элементы и многообразные связи сосуществуют здесь равноправно, ни одна точка зрения не обладает преимуществом по сравнению с другой, невозможно выделить центр, объединяющий другие центры. Таким образом, Идея оказывается некой виртуальной множественностью, складывающейся из виртуально определяемых дифференциальных связей и столь же виртуально детерминированных распределений сингулярностей. При этом она всегда мерцает на поверхности реального, представляя длящийся опыт становления, но никогда не «становясь» в полной мере.

Для разъяснения процесса рождения Идеи как реального опыта Делез использует метафору божественной игры и случая. В отличие от человеческой, божественная игра не зависит от установленных правил; если в ней и существуют какие-либо правила, то их можно обозначить как случайные. В божественной игре каждый случай становится прецедентом: здесь «следствие адекватно случайности в целом, удерживающей и поддерживающей все последствия» (340). В опыте человечества ближе всего к такой игре оказы-

---

<sup>57</sup> Проблема терминологической двусмысленности применительно к Делезу возникает постоянно. Так, он различает реальное и действительное, реальное и актуальное, идеальное и абстрактное, виртуальное и возможное, возможное и потенциальное и т.п. Не вдаваясь в нюансы, можно определить основание для разграничения: это наличие компонента «совершенности» в семантике понятия, с одной стороны, и соотнесенность понятия с ситуацией тождественности или дифференциации – с другой (например, статика воспроизведения образца в копии / динамика бесконечного мерцания симулякра между сущим и не-сущим; «осуществление»-результат / «осуществление»-процесс).

вается художественное творчество, рождение произведения искусства. Творчество – это единый онтологический бросок, «где первопричина оборачивается отсутствием истока» (340).

Итак, реальный опыт представляет мир как бытие различий и симулякров. Но тогда возникает другая проблема: этот мир постоянного различия должен быть хаосом, поскольку все различно и все имеет основание только в себе. Это мир, лишенный космоса, лишенный порядка, ибо порядок обеспечивается только рядом повторений, порядок подразумевает последовательность, а не вечную параллельность расхождений, пусть и с эффектами отражений. И Делез вводит в свою концепцию повторение. Рассмотрение повторения в терминах классической философии – как постоянного воспроизведения тождественности бытия – Делеза не может устроить, он называет это голым, нумерическим повторением. Тождественность понятия нивелирует различия, акцентируясь на повторении. По Делезу, повторение не довольствуется умножением образцов, оно выводит концепт из себя, заставляя существовать во множестве образцов. В его версии повторение оказывается необходимым моментом опыта (А. Опыта тела, который знает привычки и настоящее; Б. Опыта прошлого, который знает нацеленность на прошлое как таковое; В. Опыта чистого времени (будущего), который знает, что все проходит). Этот «чувственный синтез времени» и организует повторение в различии.

Здесь актуальной оказывается идея Ницше о «вечном возвращении». Как возвращение интерпретируется Делезом «утверждение» (например, Идеи), которое требует поддержки, подкрепления, гарантированности существования. Суть такого возвращения будет состоять в симультанности повторения (как подтверждения) и различия (как утверждения заново). Таково бытие симулякра – он нуждается в постоянном подтверждении себя, утверждении заново, и вместе с тем каждое его новое утверждение различно (поскольку оригинал отсутствует). Вообще, он может «быть» только благодаря

своему постоянному возвращению. Потому «повторение в вечном возвращении во всех своих аспектах проявляется как сила, присущая различию» (359). Возвращение как повторение неизбежно в культуре, поскольку обладает конститутивными свойствами. Процессы повторения свойственны всякому живому существу, они происходят по ту сторону сознания: образуют «микроединства», задают образцы привычек и памяти и т.п., конституируя таким образом бессознательное как интегративное и дифференцирующее. Делёз различает несколько видов повторений: унылое повторение привычки (физическое), глубинное повторение памяти (психическое), метафизическое и онтологическое повторение.

На этом стыке хаос различия соединяется с космосом повторения и рождается хаосмос как особое бытие. Подобная трактовка бытия предусматривает каждый раз особое понимание (вновь-понимание), требует внимания к единичным проявлениям, каждое из которых значимо, так как в нем «звучит» всё бытие. Увидеть всё бытие в каждом сущем можно только в эстетическом (чувственном) опыте, который всегда есть здесь-и-сейчас, который всегда свершается. Собственно, основания для опыта такого рода и предлагает Делёз в своей концепции. Мышление XXI века (говорит он в 1968 году) должно отказаться от представления, которое было ориентировано на абстрактный объект, представляющий сам объект как таковой вне зависимости от субъекта, чтобы научиться мыслить конкретный объект в его неповторимости, в его различии и повторяемости, в его самодостаточности.

Увидеть в капле Море, в чашечке цветка Солнце, услышать в сущем глас Бытия – это метафорическое состояние дано реализовать (адекватно и, главное, наглядно) той сфере человеческой деятельности, которая метафорична по своей природе, – искусству. «Ведь нет другой эстетической проблемы, – завершает Делёз «Различение и повторение», – кроме включения искусства в повседневную жизнь» (351). Воспроизведя идею Ницше о «вечном возвращении», он, безусловно, перерабатывает ее. Тенденцию к возврату

и повторению в художественном творчестве Ницше расценивал как начало гибели искусства, Делёз, напротив, видит в этом отличительную черту художественного творчества: «Быть может, высший объект искусства – синхронная игра всех этих повторений, с их сущностным и ритмическим различием, взаимным смещением и маскировкой, расхождением и децентрацией; их взаимовложенность и поочередное окутывание иллюзиями, чей “эффект” всякий раз иной» (351).

Искусство в трактовке Ж. Делеза и его соавтора Ф. Гваттари утрачивает свою модернистскую преобразовательную установку, рассматриваясь как поток, текущий без цели, или некое производство желания. Соответственно, оно не структурно и не структурировано, а машинно, подобно тому, как машинно бессознательное. Предложенный Делезом и Гваттари шизоанализ исходит из критики лакановской концепции, согласно которой бессознательное структурировано как язык; в свою очередь язык, речь, искусство представляются проявлениями символического, а символизация выступает первоосновой бытия. В версии авторов «Анти-Эдипа» бессознательное отождествляется с самой реальностью, а утратившие значение знаки получают единственную роль – производить желания. Знаковый код больше не является языком, это своего рода жаргон – он открыт и многозначен. Более того, знаки случайны, поскольку оторваны от своей основы, это «тела без органов». А известной лакановской типологии метонимии – метафоры противопоставлены их шизоаналитические интерпретации: метонимия рассматривается через шизоидные ассоциации, а метафора – через маниакально-депрессивные. Думается, в данном случае принципиальна не столько критика лакановской концепции знака (поскольку различия между лакановским «плавающим означающим» и делезовским «соскальзыванием» означающего с означаемого несущественны в контексте общего движения к расшатыванию структуры знака), сколько переосмысление природы бессознательного. Бессознательное материально, а не идеологично; реально, а не символично;

молекулярно, а не стадно; продуктивно, а не выразительно<sup>58</sup> – «эдипизированной» концепции бессознательного Фрейда и Лакана противопоставляется бессознательная машинная реализация желаний, являющаяся квинтэссенцией жизнедеятельности индивида.

Механизация процессов жизнедеятельности человека, нивелирующая специфику собственно психической деятельности индивида, вызывает массу сомнений и претензий. Кроме того, теория шизоанализа как инструмент интерпретации человеческого существования может рассматриваться в качестве новой структуры: на одном полюсе работающие «машины-органы», производящие желания, вдохновленные шизофреническим инстинктом жизни; на другом – параноидальный инстинкт смерти, который ведет к остановке машины, появлению «тела без органов». Думается, возникающие проблемы лежат в поле терминологической неустойчивости. Идея машинерии вполне закономерна в контексте эстетики Делеза с ее ориентацией на поверхность и процессуальность, зыбкость и неоформленность, овеществление и отстраненность-неиндивидуальность и должна рассматриваться в ее терминах<sup>59</sup>. Для Делеза действие механизма, или механическое действие, – это проявление вездесущих повторений-различий: многомерные знаковые миры превращаются в открытую, самовоспроизводящуюся систему, автономно творящую собственные различия. В этом смысле шизофреническое противопоставлено параноидальному: «машины желания», которые производят желание на микроуровне в виде молекулярных микромножеств, противостоят «большим социальным агрегатам», или молярным структурам, на макроуровне, которые стремятся подавить сингулярности, направить их по опре-

---

<sup>58</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип. М.: Изд-во АН СССР, 1990. С. 16.

<sup>59</sup> Еще в работе «Различие и повтор» (1968) Делёз критикует структуралистскую теорию бинаризма, сводящую все отношения между знаками к наличию или отсутствию признака. По его мнению, между знаками существует такое количество различий, что они создают хаос, в котором уже не может быть никаких противопоставлений; иными словами, исчезают сами различия. В «Анти-Эдипе» (1972) Делёз и Гваттари разрабатывают технику шизоанализа, позволяющую реализовать это снятие бинаризма. К слову сказать, в 1976 году именно это положение они иллюстрируют при помощи метафоры «фризома».

деленным каналам и интегрировать в единства.

Что касается механистичности субъекта, то поскольку Делез утверждает невозможность возврата к субъекту как к инстанции, наделенной обязанностями, властью и знанием, постольку термин «себя» у него существует только в сфере «они», сфере, производящей некие инстанции процедур субъективации. Последние представляются, как всякие процедуры, самодостаточными в своей длительности, а как процедуры делезовские – несвершающимися, подвижными, в своей множественности и взаимозаменяемости соотносимыми с масками. И познающий субъект, и познаваемый мир могут рассматриваться лишь как творимые, возникающие из хаоса, как актуализации виртуального мира<sup>60</sup>. Эта ситуация в принципе распространяется и на автора, который в результате ряда происходящих в тексте процедур переживает процесс десубъективации, оборотной стороной которого является высвобождение «процесса становления себя как желания» (своего желания, желания как движущей силы). Писать, по Делезу, означает становиться, но вместе с тем это не значит становиться писателем. Не случайно он соотносит процесс субъективации с примериванием масок – подлинное художественное становление является превращением в другого, отождествлением с другим. Автор растворяется, становится неуловимым, и в этом состоит смысл писательства.

Шизоанализ направлен на высвобождение потоков желания из-под власти некоего сверхсубъективного строя, целостность которого обеспечивается наличием тела, обладающего органами. Потому Делезом вводится понятие «тела без органов»<sup>61</sup>, воплощающее в себе идеал гладкого (неструктурированного) пространства мысли. Это «гладкое пространство мысли» создается механистичными процедурами шизоанализа: тиражированием беско-

---

<sup>60</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.; СПб.: "Алетейя", 1998. С. 166, 167.

<sup>61</sup> Потому материалом для анализа служат художественные произведения, в частности, тексты А. Арто, Ж.-П. Сартра, А. Камю, в которых демонстрируется отстраненное восприятие собственного тела как отчужденной вещи, не-организма, «тела без органов».

нечных внутритекстовых сдвигов, препятствующих установлению фиксированных значений, и, следовательно, освобождающих от власти означаемого. Таким образом, механизация никак не может рассматриваться ни в качестве аналога структурирования, ни в качестве аналога рационализации.

Цель шизоанализа, состоящая в освобождении желания из-под власти параноидального структурирования, может быть достигнута в искусстве и с его помощью. Собственно, искусство в данном случае – самый эффективный путь и достижения цели, и ее демонстрации. Обращенное к иррациональной сфере бессознательного, искусство позволяет выявить некое бессознательное либидо социально-исторического процесса, не зависящее от его рационального содержания. Как метафорически формулирует Делез, специфика искусства состоит в экспликации революционных тенденций шизофрении, поскольку оно осуществляется силами «больных», разрушающих укоренившиеся структуры. В этом контексте искусство, имеющее реалистический характер (публицистическое или пролетарское), критикуется Делезом и Гваттари: являясь простым описанием общества, оно ограничивает тем самым творческий потенциал художника.

Структуру бессознательного в версии Делеза и Гваттари образуют безумие, галлюцинации и фантазмы. Безумие соотнесено с мышлением, галлюцинации – со зрением и слухом; источник фантазмов – чувство (человек чувствует, что становится кем-либо). И безумие, и галлюцинации могут стать средствами прорыва собственной оболочки, но их положение по отношению к фантазму вторично – производство желания осуществляется только через фантазм. Соответственно, если агентом желания, в принципе, может стать лишь движимый импульсом бессознательного – ребенок, дикарь, ясновидящий, революционер, то подлинным творцом жизни становится только художник, обладатель высшего синтеза бессознательных желаний. Именно искусство создает групповые фантазмы, объединяя с их помощью общественное производство и производство желания.

Суммируя размышления Делеза об искусстве<sup>62</sup>, можно сформулировать серию приоритетных для него положений, очевидно пересекающихся с приведенными выше положениями теоретическими. Прежде всего, искусство представляет для Делеза интерес как явление невыразимое, нерешаемое, несоразмерное, несоединимое, невозможное. Во-вторых, творчество неизмеримо шире своих целей и итога, его суть состоит в процессуальности. В-третьих, современное искусство стремится отказаться от деспотии текста, и в этом его заслуга. В-четвертых, на современном этапе искусство невыразимого должно обрести соответствующую форму, такую, например, как «театр не-представления, не-изображения, отсутствия». В-пятых, актуальное искусство как искусство становления – это искусство текучести, пластичности и подвижности. Соответственно, в-шестых, востребованными образами являются образы-пульсации, а актер как образ-становление принадлежит Эону. В этом контексте, в-седьмых, закономерна ориентация современного искусства на телесность, жестуальность, или поверхность. И наконец, в-восьмых, специфика искусства такого рода определяется противопоставлением «черной дыры» сознания, субъективности, чувств – «белой стене» господствующих стереотипов. Иначе говоря, искусство представляет собой ту самую поверхность пустоты, наполненную находящимися в процессе становления, но никогда в полной мере не становящимися образами-пульсациями, на которой, по Делезу, возникает смысл.

Показательно устойчивое обращение Делеза в своих теоретических штудиях к пустоте. Причем последняя ускользает как от сущностного, так и от терминологического определения. Так, пустота характеризует Эон (пустая линия и пустая форма), одновременно им являясь (ментальная Пустота). Пустотно событие как нечто, возникающее-мерцающее на линии Эона. Пус-

---

<sup>62</sup> Мы не останавливаемся здесь на шизоанализе произведений кино, театра, живописи и литературы, проведенном Делезом и Гваттари. Подробно шизоанализ искусства рассмотрен Н.Б. Маньковской. См.: Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: "Алетейя", 2000. С. 93-116.

тотна парадоксальная инстанция (одновременно являющаяся вещью и словом, именем и объектом, смыслом и денотатом, выражением и обозначением и т.д.), курсирующая между сериями означаемого и означающего, реализуя избыток-недостаток в них, и, по сути, объясняющая функционирование плавающего означающего в рамках сериальной формы. Циркуляция пустого места рассматривается как необходимое условие производства смысла. Кроме того, без пустого места, приводящего все в движение, по Делезу, не существует структуры. С другой стороны, овеществляясь, пустота появляется как театр не-изображения (в частности, у А. Арто), отделенный от зрителя звуковым, эмоциональным, семантическим барьером, – пустое, отсутствующее действие; психоделический кинематограф, визуализирующий испещряющие мир дыры (фильм Д. Ландау «Bardo Follies», в финале которого пузырьки воздуха в воде лопаются, превращаясь в белый экран); самодостаточная телесность, выведенная на сцену (крупный план у И. Бергмана и церебральное кино С. Кубрика)<sup>63</sup> и т.д. Или, напротив, проявляется метафорически в трактовке шизоанализа искусства как изучения «падения молекул художественного процесса в черную дыру»<sup>64</sup> сознания (субъективности, чувств, страстей).

С пустотой связывается понятие хаоса: «это не столько отсутствие порядка, сколько бесконечная скорость, с которой в нем рассеивается любая наметившаяся была форма. Это пустота, но не небытие, а виртуальность, содержащая в себе все возможные частицы и принимающая все возможные формы, которые, едва возникнув, тут же и исчезают...»<sup>65</sup>. Очевидно, в версии Делеза пустота становится одновременно и поверхностью для проявления «наметившейся была формы», и вечной невозможностью такой поверхности – нонсенсом, всегда лишенной места случайной точкой, в которой «форма» вспыхивает как смысл.

---

<sup>63</sup> См.: Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движение. Кино 2. Образ-время. М: "Ad Marginem", 2004.

<sup>64</sup> Deleuze G., Parnet C. Dialogues. P., 1977. P. 167.

<sup>65</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 150, 151.

Перенося проблему в поле референции, Делёз и Гваттари подчеркивают, что здесь также образуются дыры, разрывы, прорывы, приводящие, в свою очередь, к другим отношениям и другим референциям, причем поворот к другой референции осуществляется на базе очередного соприкосновения с виртуальным миром хаоса, очередной актуализации. Таким образом, разрыв, активизирующий пустоту, становится у Делеза характерологическим принципом современного типа репрезентации. Сегодня разрыв рассматривается как понятие постмодернизма, «выражающее в своем содержании феномен процессуального бытия ризоморфной целостности посредством нарушения целостности традиционного (линейного) типа»<sup>66</sup>.

Второй том «Капитализма и шизофрении» – «Тысяча поверхностей»<sup>67</sup> посвящен исследованию «поверхностей» и «уровней напряжения» между ними. Множественность поверхностей (предметных областей) формирует «ризому». Поскольку ризомность в принципе возникает как характеристика, противопоставленная структурности (с ее устойчивым компонентным набором: центрированность, стабильность, замкнутость, линейность, бинарность), постольку определяющая ее перманентная подвижность предполагает также и наличие «разрывов» как переходов в новое состояние или конституирующих моментов. «Ризома может быть разорвана, изломана в каком-нибудь месте, может перестроиться на другую линию <...> Разрывы в ризоме возникают всякий раз, когда сегментарные линии неожиданно оказываются на линиях ускользания... Эти линии постоянно переходят друг в друга»<sup>68</sup>. Именно наличие разрывов обеспечивает полиморфность ризомы. Дело

---

<sup>66</sup> Можейко М.А. Разрыв // Энциклопедия постмодернизма / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: "Интерпрессервис"; "Книжный Дом", 2001. С. 648.

<sup>67</sup> Существует несколько русских переводов названия этой работы Делеза и Гваттари: «Тысяча поверхностей», «Тысячи Плато», «Миллион плато» (*Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris, Les Editions de Minuit. 1980). Ей предшествовало другое сочинение Делеза и Гваттари – «Ризома» (1976), в переработанном виде включенное во второй том книги «Капитализм и шизофрения». Название «Ризома» также имеет русскую версию – «Корневище» (так, например, его переводит Н.Б. Маньковская).

<sup>68</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Т.2. Тысяча поверхностей // <http://www.filosoft.tsu.ru/rizoma.htm>

в том, что источником трансформаций ризомы не является нечто, находящееся вне ее; напротив, источник – сама ризома, изначально присущая ей нестабильность. По характеристике Делеза, ризому нельзя назвать ни стабильной, ни нестабильной, точнее будет говорить о ее «метастабильности» как следствии обладания потенциальной энергией. Энергетический потенциал самоварьирования проявляется (выходит на поверхность) в моменты разрыва. Именно организационный хаос ризомы на поверку оказывается генератором потенциальных возможностей бесконечного числа новых организационных трансформаций. Таким образом обеспечивается процессуальность бытия ризомы, ее вечная «срединность», родственная пульсированию смысла в разрыве между расходящимися сериями.

Олицетворением ризомной культуры выступает у Делеза постмодернистское искусство. Центральной эстетической категорией останется прекрасное, утверждает он, но содержание его изменится. Красивым будет считаться лишь бесконечный шизопоток, беспорядок корневища. Искусство будет не означать и изображать, а картографировать. Культура «корневища» в свою очередь предусматривает рождение «нового типа чтения»: понимание содержания книги уступит место читательскому пользованию книгой как механизмом, экспериментированию с ней<sup>69</sup>.

#### ***4. Концепция М. Фуко:***

##### ***зияние знака, архив дискурсов и «смерть субъекта»***

Картографичность ризомной эпохи, постулированная Делезом и Гваттари, предполагает новый тип письма: «“писать” имеет отношение не к “означивать”, а к “межевать”, “картографировать” даже неизвестную мест-

---

<sup>69</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Т.2. Тысяча поверхностей // <http://www.filosoft.tsu.ru/rizoma.htm>

ность»<sup>70</sup>. Карта как специфическая эмблема нового типа дискурса противоположна кальке с ее установкой на копирование, тождественность, восхождение к образцу. Карта, напротив, соотносится с нелинейностью и вариативностью, открытостью и подвижностью, трансформностью и наличием разных углов зрения (ее можно переворачивать). «Любой индивид, группа, социальная формация может разорвать ее, перевернуть, собрать любым образом, подготовить к работе. Можно нарисовать ее на стене, отнести к ней как к произведению искусства, сделать из нее политическую акцию или материал для размышления»<sup>71</sup>. Картографическое письмо позволяет, по мнению Делеза и Гваттари, разомкнуть однозначность трактовки (детерриторизировать «местность»), обеспечив плуральное множество взамен фиксированного означивания.

Сходным образом описывает «лицо мира» М. Фуко: оно «покрыто геральдическими гербами, характерными чертами, знаками и тайными словами – “иероглифами”... Таким образом, пространство непосредственных сходств становится как бы огромной открытой книгой, испещренной рисунками, причем вся страница покрыта странными, перекрещивающимися, а иногда и повторяющимися фигурами, вызывающими к истолкованию»<sup>72</sup>. Не случаен поэтому повышенный интерес Делеза к работам Фуко, связанным с развитием теории множеств. Не случайны в нашем контексте и определения, которые Делез дает своему современнику: «новый архивариус» и «новый картограф» (так называются две статьи, помещенные в книгу Делеза «Фуко»<sup>73</sup> и написанные еще при жизни последнего). Определяющей отношение Делеза является предложенная Фуко интерпретация природы знака. По словам Делеза, на «самых важных» страницах «Археологии знания» Фуко дока-

---

<sup>70</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома // Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Т.2. Тысяча поверхностей // <http://www.filosoft.tsu.ru/rizoma.htm>

<sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М., 1994. (<http://www.lib.ru/CULTURE/FUKO/weshi.txt>).

<sup>73</sup> Делез Ж. Фуко. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998.

зывает, что никакое высказывание не может обладать латентным существованием, поскольку оно касается действительно сказанного. Те «пропуски» или пробелы, что встречаются в высказываниях, не следует путать с «потайными» значениями, ибо они обозначают лишь присутствие высказывания в пространстве рассеивания – мысль очевидно близкая Делезу.

Референциальная сущность знака рассматривается Фуко метафорически в терминах «злонамерения»: начиная с XIX века у знака обнаруживается некая двусмысленность и недоброжелательность – «зложелательность», «дурные намерения» – в той мере, в какой знак уже есть интерпретация, но выдает себя за нечто другое<sup>74</sup>. Именно так функционируют деньги у Маркса, симптомы у Фрейда, добро и зло у Ницше. Вообще язык, по Фуко, еще со времен Древней Греции вызывает некое «подозрение». Тому два основания: во-первых, нетождественность означаемого и означающего («язык не говорит именно то, что он говорит. Смысл, который схватывается и непосредственно обнаруживается, может быть, всего лишь скрывает, связывает и, несмотря на все это, передает другой смысл – основной, “глубинный”»); во-вторых, наличие невербального компонента языка («в мире есть множество вещей, которые говорят, хотя и не являются языком», «возможно, что говорят природа, море, шум деревьев, животные, лица, маски, скрещенные кинжалы; может быть, есть язык, артикулированный иным, не словесным способом», «мы погружены в слушание этого языка и пытаемся обнаружить за словами некую другую, более сущностную речь»)<sup>75</sup>. В этом смысле интерпретация, или означивание, оказывается действием принципиально незавершаемым. Незавершенность интерпретации объясняется в первую очередь отсутствием самого «интерпретируемого» («означаемого»), равно как отсутствует нечто абсолютно первичное, что подлежало бы интерпретации. Поскольку «все уже есть интерпретация», любой знак по своей природе явля-

---

<sup>74</sup> Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс // [http://www.bookz.ru/authors/fuko-mibel\\_nfm.html](http://www.bookz.ru/authors/fuko-mibel_nfm.html)

<sup>75</sup> Там же.

ется не столько вещью, предлагающей себя для интерпретации, сколько исключительно интерпретацией других знаков.

Фуко переформулирует специфику отношений, возникающих между означаемым и означающим: это не отношение разъяснения, а отношение принуждения. «Интерпретация не проясняет некий предмет, подлежащий интерпретированию и ей якобы пассивно отдающийся, – она может лишь насильственно овладеть уже имеющейся интерпретацией и должна ее ниспровергнуть, перевернуть, сокрушить ударами молота»<sup>76</sup>. Так, Маркс, Фрейд и Ницше интерпретируют не знаки, а интерпретации. Не историю производственных отношений, а представшее как формула отношение; не «травматизмы», скрывающиеся за симптомами, а фантазмы – их интерпретационные версии; не слова-сущности, а слова, которые, прежде чем стать знаками, прошли долгую историю интерпретаций. Здесь Фуко соглашается с Ницше, приводя его известную формулу: «слова всегда изобретались господствующими классами, они не указывают на означаемое, а навязывают интерпретацию». Поэтому вполне закономерно, что сегодня по ту сторону речи можно обнаружить отнюдь не некие первичные и загадочные знаки, а огромное сплетение принудительных интерпретаций. Более того – существуют знаки, предписывающие нам интерпретировать их как интерпретации и при этом – ниспровергать их как знаки. А интерпретация, таким образом, оказывается предшествующей знаку.

Следовательно, делает вывод Фуко, – знаки представляют собой не что иное, как маски. С обретением новой функции (скрывать интерпретацию) знак утрачивает свою исконную сущность, которой обладал еще с эпохи Возрождения, – сущность означающего. Далее рассуждения Фуко углубляются в сферу интересов Делеза, совпадая даже терминологически: «Открывается его [знака] собственная глубина, и в это отверстие могут теперь устремиться те отрицательные понятия, которые до этого казались инород-

---

<sup>76</sup> Там же.

ными для теории знака. Теория знака знала лишь о прозрачности пленки, но не о ее негативном аспекте. Теперь же в пространстве знака оказывается возможной игра отрицательных понятий, противоречий, оппозиций». Собственно, определяя эту игру как игру реактивных сил, Фуко прямо отсылает к Делезу и его анализу в книге «Ницше и философия»<sup>77</sup>.

Итак, знак, по Фуко, предстает открытым, бесконечным, «зияющим» пространством, не имеющим никакого реального содержимого и предшествующего смысла, «не знающим примирения», но наполненным реактивной игрой негативного. А интерпретация характеризуется неизбежностью возвращения к самой себе, самоинтерпретационностью и цикличностью существования. Как следствие, отныне интерпретация всегда будет ставить вопрос «кто?», поскольку основной акцент интерпретации переместился с означающего на интерпретатора. Интерпретируется не то, что есть в означаемом, но кто именно осуществил интерпретацию.

Другая сторона проблемы обозначена в работах М. Фуко «Слова и вещи» и «Археология знания». Связывая конец классической эпистемы с появлением новых объектов познания – жизнь, труд, язык, Фуко обращает внимание на трансформацию способа бытия этих объектов познания, законы которого не сводимы к логическим законам мышления. В результате происходят следующие эпистемологические изменения. Классический «обмен богатств» заменяется экономическим производством – трудом, определяющую роль в котором играют уже не представления покупателя, а реальная нужда производителя. В естественной истории классификация внешних признаков по тождествам и различиям уступает место «скрытому и загадочному» явлению «жизнь». В лингвистических исследованиях приоритетной становится теория флексий, вытесняющая теорию имен с ее ориентацией на исходный слой языка, где первичные корни соединялись бы с первичными смыс-

---

<sup>77</sup> Имеется в виду работа: Deleuze J. Nietzsche et la philosophie. P.U.F., 1962. (Делёз Ж. Ницше // <http://www.nietzsche.ru/look/delez.php>)

лами. Теория флексий, напротив, предлагает для исследования живую совокупность языков с целостными системами грамматических законов, не сводимых ни к каким универсальным законам представления и мышления. Иначе говоря, репрезентация утрачивает свою базовую синтезирующую роль в пространстве познания: смыслы в языке определяются через грамматическую систему, обмен товаров – через труд, отличительные признаки живых организмов – через скрытую и недоступную внешнему наблюдению организацию. Соответственно, современная наука посвящает себя специфическому роду «толковательства»: она «движется не от констатации существования языка к раскрытию того, что он означает, но от явственного развертывания дискурсии к выявлению языка в его собственном бытии»<sup>78</sup>.

Эта принадлежность языка к знанию, по мысли Фуко, высвобождает целое историческое пространство, какого не существовало в предшествующие эпохи. Становится возможным нечто вроде истории познания. Хотя язык в такой роли представляет собой «спонтанную науку, темную для самой себя и неумелую», но он совершенствуется посредством знаний, которые не могут выражаться в его словах, не оставив в них своего следа. Язык представляет собой как бы пустое пространство для их содержания. Языки как несовершенное знание имеют уникальную способность хранить память о его усовершенствовании. Память, безусловно, не дифференцирует ложное и истинное, потому языки в равной степени и вводят в заблуждение, и отмечают все, что усвоили. Таким образом, память, мышление, язык имеют дискурсивную природу: «Цивилизации и народы оставляют нам в качестве памятников своего мышления не столько тексты, сколько словари и синтаксисы, скорее звуки своих языков, чем слова, которые они произносили, в меньшей мере свои речи, чем то, что сделало их возможным, то есть саму дискурсивность их языка»<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук // <http://www.lib.ru/CULTURE/FUKO/weshi.txt>

<sup>79</sup> Там же.

Здесь стоит обратить внимание на образующий понятие дискурса синонимический ряд: дискурсивная практика, дискурс-мысль, сказанные вещи, архив. Показательна акцентуация длительности, процессуальности, протяженности – видимо, принципиальных для определяемой Фуко инстанции. В том же смысле можно рассматривать и саморегулируемость как одну из предложенных им характеристик дискурса. В «Археологии знания» дискурс определяется как совокупность высказываний, образующих таковой постольку, поскольку они принадлежат к одной и той же дискурсивной формации; а понятие дискурсивной практики задается как «совокупность анонимных исторических правил, всегда определенных во времени и пространстве, которые установили в данную эпоху и для данного социального, экономического, географического или лингвистического пространства условия выполнения функции высказывания»<sup>80</sup>.

Фуко отмечает, что анализ дискурса происходит, как правило, в контексте обнаружения избытка означаемого по отношению к единственному означаемому. В самом деле, дискурс потенциально обладает множественностью смыслов, которые «укрывает» в момент высказывания, и всегда имеет возможность сказать нечто другое, нежели то, что он говорит. Однако Фуко актуализирует несколько иной ракурс исследования: выявление принципов и причин, обусловивших возникновение именно тех означаемых, что стали высказываниями. Он определяет это направление анализа как установление «закона редкости». Поле возможных формулировок бесконечно, дискурсивная формация существует как переплетение дискурсов, реализуя принцип «бессодержательности в поле речи». Тогда как высказывание всегда в дефиците по отношению к тому, что потенциально возможно как высказывание, «исходя из грамматики и богатств словаря, которыми мы располагаем в данную эпоху, в общей сложности существует относительно ма-

---

<sup>80</sup> Фуко М. Археология знания: Перевод с франц. / Общая ред. Бр. Левченко. Киев: "Ника-Центр", 1996. С. 118. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием страниц в скобках.

ло сказанных вещей» (119). Соответственно, высказывание рассматривается через принцип нехватки, ненаполнения поля возможных формулировок.

При обозначенном подходе особое внимание направлено на изучение границы между *сказанным* и *несказанным* (высказыванием и полем языковых возможностей); той инстанции, которая провоцирует появление высказывания в его отличии от других возможных. Граница в данном случае не рассматривается как препятствие, помешавшее тому или иному открытию, той или иной формулировке, вытеснившее ту или иную форму акта высказывания. Речь идет о том, чтобы определить «ограниченную систему присутствий». Значит, заключает Фуко, дискурсивная формация «не является целостностью в развитии, обладающей своей динамикой или частной инертностью, вносящей в несформулированный дискурс то, что она уже не говорит, еще не говорит или то, что противоречит ей в данный момент. Это вовсе не богатое и сложное образование, а распределение лакун, пустот, отсутствий, пределов и разрывов» (119). Соответственно, рассмотрение высказываний непосредственно на границе возникновения позволяет обнаружить в дискурсивных формациях функционирование указанных лакун, пустот и разрывов.

Фуко настаивает, что редкость высказываний, лакунообразная и отрывочная форма поля высказываний свидетельствуют о том, что в общей сложности сказанных вещей не может быть много, и никак не предполагает, что ниже проявленных высказываний остается нечто скрытое и глубинное. Область высказывания полностью располагается на своей поверхности, не имея никакого текста или подтекста снизу, а значит, и никакого избытка. Закономерно, исследовательское описание состоит «не в том, чтобы найти, место какого недосказанного занимает высказывание, не в том, как можно свести его к безмолвному и общему тексту, но, напротив, в том, какое единичное местоположение оно занимает, какие ответвления в системе формаций позволяют отметить его локализацию, как оно выделяется в общем рас-

сеивании высказываний» (119). Изучение дискурса с точки зрения «закона редкости» предполагает его рассмотрение как того, что сказано. Этот анализ ориентирован не на выявление бесконечных рядов смыслов, а на обнаружение отношений власти, поскольку осуществленное высказывание всегда продиктовано совокупностью именно тех, а не иных условий.

Для обеспечения анализа такого рода Фуко вводит понятие исторического априори. Оправдывая употребление такого «варварского термина», он объясняет рядоположение этих слов необходимостью обозначить априори, которое было бы не только условием законности суждений, но и условием реальности для высказываний. Это понятие позволяет учитывать тот факт, что дискурс имеет не только смысл и истинность, но и историю, причем особенную историю, которая не сводит его к законам чужого становления. Это история «действительно сказанных вещей». Историческое априори позволяет характеризовать высказывания как события (имеющие свои условия и область появления) и вещи (содержащие свою возможность и поле использования) (128).

Саму систему высказываний Фуко называет архивом, а исследование архива – археологией. Он настаивает, что в наполнении термина первостепенным является не суммирование и, следовательно, «свидетельство поддерживаемой тождественности», а причинность и закономерность (в данном случае – причинность и закономерность возникновения высказывания). «Одним словом, если есть сказанные вещи, то непосредственную причину нужно искать не в вещах, являющихся сказанными, и не в людях, которые их сказали, но в системе дискурсивности, в устанавливаемых ею возможностях и невозможностях высказываний» (129). Соответственно, архив в трактовке Фуко – это прежде всего «закон того, что может быть сказано, система, обуславливающая появление высказываний как единичных событий» (129). Архив – это система функционирования высказывания-события; система формации и трансформации высказываний; это то, что различает дис-

курсы в их множественности и отличает их в собственной длительности.

Архив нельзя исчерпывающе описать, как нельзя «схватить» его в целостности, поскольку существование архива – в актуальном. Точно также мы не можем описать собственный архив, потому как находимся внутри него, внутри правил, им предложенных. Потому анализ архива возможен только при условии выхода за его пределы – через хронологические отступления или разрывы дискурсивных практик: «Описание архива разворачивает свои возможности (и принципы овладения этими возможностями) исходя из дискурсов, которые только что перестали быть исключительно нашими; его порог существования установлен разрывом, отделяющим нас от того, что мы не можем более сказать, и от того, что выходит за пределы нашей дискурсивной практики; оно начинается за пределом нашей собственной речи; его место – это разрыв наших собственных дискурсивных практик» (130). Понятый таким образом архив переносит акцент с тождественности (как соответствия традиции, которую может сохранять архив) на различие. По Фуко, история – это различие времен, человеческий разум – различие дискурсов, человеческое Я – различие масок. «Мы являемся различием», а анализ, соответственно, это «рассеивание, которым мы являемся и которое мы совершаем».

Исследование архива определяется Фуко как археология. «Археология описывает дискурсы как частные практики в элементах архива» (131). Чтобы прояснить специфику археологического анализа, Фуко дифференцирует его от истории идей, которая представляет «скорее анализ точки зрения, нежели анализ собственно знания, скорее анализ заблуждений, нежели анализ истины, наконец, скорее анализ менталитета, нежели анализ форм мысли» (136). Археологическое описание – это сознательный и намеренный уход от истории идей, систематический отказ от ее постулатов и процессов, это «последовательная попытка выработать любую другую историю того, что было сказано людьми». И Фуко формулирует четыре отличительных «черты ар-

хеологии: 1. Археология стремится определить не мысли, репрезентации, образы, предметы размышлений, навязчивые идеи, которые скрыты или проявлены в дискурсах; но сами дискурсы – дискурсы в качестве практик, подчиняющихся правилам. 2. Археология не стремится найти непрерывный и незаметный переход, который плавно связывает дискурс с тем, что ему предшествует, его окружает и за ним следует. 3. Археология не упорядочивается в суверенной фигуре произведения; она не стремится уловить момент, когда последняя отделяется от анонимного горизонта. 4. Археология не стремится восстановить то, что было помыслено, испытано, желаемо, имелось в виду людьми, когда они осуществляли дискурс. Это не возврат к самой тайне происхождения; это систематическое описание дискурса-объекта» (139-140). Таким образом, археология, так же как архив, избегает тождества и устремляется к выявлению различий. Она представляет собой сравнительный анализ, результатом которого должно стать не редуцирование многообразия дискурсов или их суммирование, а разделение их разнообразия на отдельные фигуры.

Исследуя исторически изменяющиеся структуры, или эпистемы, Фуко описывает соотношение «слов» и «вещей» как некий упорядочивающий принцип внутри каждой эпистемы. Специфика современной эпистемы заключается в опосредованности слов и вещей «языком», «жизнью», «трудом», вышедшими за рамки пространства репрезентации. Слово уже не знак в системе знаков. Чем дальше, тем больше оно замыкается на самом себе, становится самодостаточным, обнаруживает свое самостоятельное бытие. Потому современную культуру характеризует возникновение нового языка, или точнее – нового отношения к языку, вызванного кризисом базового соотношения между языковой реальностью и задающей ее культурной традицией. Современность может быть выражена, как это представляет Фуко, только в языке, не связанном никакими предзаданными смыслами, именно в этом плане она должна быть свободна от традиции. Существенными эле-

ментами нового языка становятся разрыв, «крутизна», «растерзанный профиль»; он рассматривается как кругообразная инстанция, отсылающая к самой себе и замыкающаяся на постановке под вопрос своих пределов. Язык раскрывает свое бытие в преодолении своих границ, он говорит то, что не может быть сказано. Глубинные сдвиги происходят и в самом мышлении, которое обнаружило свою связь с поэзией, обратившись к неозначенному, к дословному, к немотствующему.

С другой стороны, язык, по Фуко, говорит как бы сам собой – без говорящего субъекта и без собеседника. Очевидно, что носитель такого языка коренным образом отличается от субъекта классической философии. Роль субъективности в современной эпистеме, или специфика этой субъективности, становится одним из главных вопросов, занимающих Фуко. Как писал Делез, Фуко продемонстрировал, что современные философские дискуссии ведутся не столько по поводу структурализма как такового, не столько по поводу существования или отсутствия моделей и реалий, которые принято называть структурами, сколько «по поводу места и статуса субъекта в тех измерениях, которые выглядят не полностью структурированными»<sup>81</sup>.

Современная эпистема, по мнению Фуко, человеко-центрирована. Именно человеком (или через него) осуществляется познание мира, человеком как единством эмпирического и трансцендентального. Им познается эмпирическое содержание, им же оно осмысливается-обосновывается в контексте исторического времени культуры. Проблема, однако, состоит в том, что познание внешнего мира, природы перестает быть актуальным, вытесняясь потребностью человека в самопознании. Не являясь ни «покоящимся в вещной бездейственности» объектом, то есть «вещью среди вещей», ни способным к безграничному познанию *cogito*, человек оказывается местом непонимания. «Того самого непонимания, которое постоянно грозит затопить мысль ее собственным небытием, но в то же время позволяет мысли со-

---

<sup>81</sup> Делез Ж. Фуко. С. 37-38.

браться в целостность на основе того, что от нее ускользает»<sup>82</sup>. До сих пор собственное тело, обыденный труд и привычный язык были для человека естественными, оставаясь при этом непонятыми и непонимаемыми. Более того, даже если человек стремится, он никогда не может полностью ни осознать органику своего тела, ни стать собственным трудом, ни понять механизмы языка. «Как может человек быть той жизнью, чьи сплетения, бие-ния, скрытая сила выходят далеко за пределы того опыта, который ему непосредственно дан? Как может человек быть тем трудом, требования и законы которого давят на него как внешнее принуждение? Как может он быть субъектом языка, который образовался за тысячелетия до него и без него, система которого от него ускользает?»<sup>83</sup> – вопрошает Фуко. Таким образом, человек постоянно находится в ситуации одновременного стремления к самопознанию и заблуждения относительно его результатов. Вопрос, соответственно, в том, как человек может мыслить то, что он не мыслит; как он занимает то место, которое от него ускользает; как он оживляет свой облик, который предстает перед ним как нечто внешнее.

Так в логику размышлений Фуко вводится «немыслимое». Как немыслимость исчерпывающего самопознания, с одной стороны, и как пространство, находящееся за пределами (по ту сторону) мысли-высказывания – с другой. В первом случае становится очевидным, что свойственное современному *cogito* двунаправленное движение (одновременно эмпирическое и трансцендентальное) не приводит с несомненностью «я мыслю» к «я существую». А во втором – устанавливается некая форма рефлексии, в которой впервые встает вопрос о бытии человека в том измерении, где мысль одновременно и обращается к немыслимому, и становится оплотнением человека к немыслимому, или точнее – их взаимно-одновременное появление в западной культуре. По Фуко,

---

<sup>82</sup> Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук // <http://www.lib.ru/CULTURE/FUKO/weshi.txt>

<sup>83</sup> Там же.

на археологическом уровне человек и немислимое – современники. Понятие немислимого многозначно и, наоборот, существует масса терминологических определений, подразумевающих немислимое<sup>84</sup>. Но для Фуко, вне зависимости от наименования, принципиальна параллельность, двойничество немислимого по отношению к субъекту. Это некий спутник, сопровождающий человека. «По отношению к человеку немислимое есть Иное: братское и близнецовское Иное, порожденное не им и не в нем, но рядом и одновременно, в равной новизне, в необратимой двойственности. Это темное место, в котором столь часто видят глубинную область природы человека или же неприступный оплот его истории, на деле связано с ним совсем иначе: одновременно и чуждо, и необходимо для него – это и тень, отбрасываемая человеком, вступающим в область познания, это и слепое пятно, вокруг которого только и можно строить познание»<sup>85</sup>. В отличие от XIX века, когда немислимое появляется в философии и, будучи при человеке незаметным аккомпанементом, никогда не рассматривается специально и самостоятельно, современность буквально пронизана стремлением и необходимостью «помыслить немислимое», вывести его на поверхность, примирить человека с его сущностью. Немислимое в современной эпистеме становится реальностью, действием и практикой. Потому современная онтология должна представлять не онтологию разума, описывающего мир, а онтологию немислимого.

Немислимое в своем за-предельном существовании, кажется, должно соотноситься с «первоначалом», однако Фуко настаивает на необходимости отличать и немислимое, и первоначальное от тех идеальных исходных инстанций, которые прорисовываются «в некоей ретроспективной потусторонности, сквозь историчность всего сущего» и определяют возникающие

---

<sup>84</sup> Фуко приводит следующие «синонимы»: это «в себе» в противоположность «для себя» в гегелевской феноменологии; Unbewusste у Шопенгауэра; отчужденный человек у Маркса; «скрытое», «недействительное», «осадочное», «несвершившееся» у Гуссерля.

<sup>85</sup> Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук // <http://www.lib.ru/CULTURE/FUKO/weshi.txt>

смыслы. Действительно, стремясь к самоопределению, человек обнаруживает свое начало лишь в глубине жизни, начавшейся раньше его. Лишь на основе уже начавшегося человек может помыслить то, что имеет для него значение первоначала. Но Фуко переставляет акценты: первоначало для человека не является начинанием, или зарей истории; это тот способ, которым человек сочленяется с уже начавшимися трудом, жизнью и языком. В этом смысле уровень первоначального располагается не в глубине, а на поверхности; он не статичен, а всегда возобновляем; не хронологичен, а историчен; это нечто самое близкое для человека, то, что он всегда заново обозревает. Первоначальные образы в принципе не могут иметь прошлого, поскольку принадлежат иному времени-пространству, иным основаниям, нежели сам человек.

Действуя на поверхности первоначального, человек, сам того не ведая, пробуждает посредников времени. Он пытается осознать происходящее, но осознание это ограничено, поскольку «со всех сторон окружено огромной затененной областью, в которой труд, жизнь и язык скрывают свою истину (и свое собственное первоначало) от тех, кто говорит, существует и трудится»<sup>86</sup>. Первоначальное в человеке никоим образом не восстанавливает исходную точку тождества и не выявляет в Тождественном тот момент, когда отщепление Иного еще не произошло. Оно изначально отсылает к различию: сочленяет человека с чем-то отличным от него самого; вводит в человеческий опыт возникшие раньше него содержания и формы; связывает человека с разнообразными, не сводимыми друг к другу временными последовательностями; рассеивает его во времени и вместе с тем погружает в актуальное существование вещей. Важно отметить, что первоначальное не отсылает человека к его истокам, а связывает с тем, что существует в ином времени, нежели он сам, времени вещей, которые гораздо старше его. Потому определить первоначало человеческого опыта, который создан и ограничен

---

<sup>86</sup> Там же.

вещами, невозможно. Эту невозможность Фуко развивает в двух аспектах. С одной стороны, первоначало должно рассматриваться в контексте прошлого, в котором человека еще не существовало; с другой стороны – человек, в отличие от вещей, оказывается существом, лишенным первоначала, существом «без времени и отчизны». Не имея места рождения или находясь вне места и времени рождения, человек предстает отрезанным от того первоначала, которое позволило бы ему быть современником своего собственного существования. «Среди всех тех вещей, которые рождаются во времени и в нем же рано или поздно погибают, человек, отрезанный от первоначала, всегда уже присутствует. И именно в нем те самые вещи, которые так его теснят, находят собственное свое начало»<sup>87</sup>.

Таким образом, первоначало выступает инстанцией циклической, стремящейся к возобновлению, возврату и специфическому повтору повтора. Гегелевской версии, где возвращение есть воссоединенная целостность, движение исчезновения первоначала в бездне, из которой когда-то возникло, Фуко противопоставляет опыт Гельдерлина, Ницше, Хайдеггера, демонстрирующий возврат в предельном отступлении первоначала, возврат туда, «откуда отвернулись боги, где растет и растет пустыня». Здесь уже неактуально завершение или замыкание кривой, здесь далекое предстает как самое близкое. Обнаруженный современной мыслью пласт первоначального восстанавливает пустоту первоначала. Через область первоначального, в которой человеческий опыт стыкуется с напластованиями прошлого культуры, современность пытается воссоздать человека в его самотождественности – в той полноте или пустоте, каковой он сам является. Тем самым воссоздаются история и время в том самом повторении, которое невозможно, но к которому побуждается мысль; воссоздается само бытие в том, что оно есть.

Возникающее отстранение тождества от самого себя, появление зазора, повтора, который обнаруживает тождественное лишь в форме удаленно-

---

<sup>87</sup> Там же.

го, – все это, по словам Фуко, специфицирует современное мышление. Отдаленность, разрыв, обеспечивающий рассеивание и вновь сосредоточение в полярных точках, рассматриваются им как некая глубинная пространственность. Именно она позволяет современности мыслить время одновременно как последовательность, свершение и возврат. Сегодня можно мыслить только в пустом пространстве. Пустота эта не означает нехватки и не требует заполнить пробел, она трактуется как развертывание пространства для мысли.

Отказ Фуко от определяющего первоначала, тождества и трансцендентального удвоения приводит к отказу от антропологии и оформлению тезиса о «смерти человека»<sup>88</sup>. В современной культуре Фуко наблюдает «четырёхкратный сдвиг кантовского вопроса»: сегодня речь идет уже не об истине, но о бытии; не о природе, но о человеке; не о возможности познания, но о возможности первоначального непонимания, не о необоснованности философских теорий перед лицом науки, но об охвате философским сознанием всего того мира необоснованного опыта, где человек не узнает себя. «В этом контексте не приходится говорить о царстве и освобождении человека, вопрошать, что есть человек в своей сути, исходить из человека в поиске истины». Все перечисленное Фуко объявляет «несуразными и нелепыми формами рефлексии»<sup>89</sup>. Еще на рубеже 50-60-х гг. (начиная с «Истории безумия») Фуко настаивает на невозможности трактовать проблему «субъективности» в терминологии экзистенциально-феноменологической или марксистской, то есть в контексте «изначальной сущности» или отчужденности человека соответственно. В отличие от экзистенциалистской версии, полагающей смысл как результат свободного выбора субъекта, смысл у Фуко есть продукт внешней субъекту безличной системы. «До всякой челове-

---

<sup>88</sup> Идея «бессубъектности», активно развиваемая Фуко с конца 50-х годов, после «Слов и вещей» (1966) получила известность в виде тезиса о «смерти человека».

<sup>89</sup> Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук // <http://www.lib.ru/CULTURE/FUKO/weshi.txt>.

ческой экзистенции уже есть знание, система, – говорит Фуко в интервью Дидье Эрибону, высказывая свое мнение об экзистенциализме Сартра и солидаризуясь с Леви-Строссом и Лаканом, – это анонимная система без субъекта, <...> “я” исчерпало себя, посмотрите на современную литературу; пришло время открытия безличного “имеется”»<sup>90</sup>. Субъект перестал быть необусловленной данностью, он сам и смыслы, вносимые им в мир, детерминированы системой социальных детерминаций.

Так, безумие рассматривается им не как натуральный и всегда равный себе объект, но феномен, порожденный различными дискурсами (знаниями, институциями) и практиками, которые имеют с ним дело и устанавливают обязательные для всех правила, границы и пределы. Наибольший интерес, естественно, представляют опыты переступания этих границ, или опыты трансгрессии. А потому Фуко анализирует различные формы «неразумия», часто обращаясь к художественному творчеству. Как правило, неразумие совпадает с авангардными и маргинальными формами творчества или существования. Здесь речь идет о Нервале, Русселе, Арто, Гельдерлине, Ницше и, в первую очередь, Батае. Опыт трансгрессии – это всегда опыт не отдельного человека, он бессубъектен. В 60-е годы для Фуко это опыт языка, который «говорит как бы сам собой – без говорящего субъекта и без собеседника».

Анализируя рассуждения Фуко о «смерти человека», Делез пишет: «...речь не идет о человеке, как о чем-то составном, будь то концептуальном, существующем, воспринимаемом или выразимом. Речь идет о составляющих силах человека: с какими другими силами они сочетаются и какое соединение из этого получается? В классическую эпоху все силы человека соотносились с одной-единственной силой, силой “репрезентации”, которая притязала на то, чтобы извлечь из человека все, что в нем есть позитивного или же возвышаемого до бесконечности. В результате получалось, что сово-

---

<sup>90</sup> Eribon D. Michel Foucault (1926-1984). P., 1989. P. 189.

купность таких сил образует Бога, а не человека, и человек мог предстать только между порядками бесконечного...»<sup>91</sup>. Закат эпохи репрезентации обозначил возникновение новых сил, определяющих человека, уклоняющихся от контакта с силой репрезентации и даже устраняющих ее. Это силы, в принципе характеризующие современную эпистему, – силы жизни, труда и языка. В новой исторической формации человек представляет собой поле действия множества составляющих его «растиражированных» сил. Когда силы человека входят во взаимодействие еще с какими-нибудь силами, получается уже нечто, что не будет ни Богом, ни человеком. «Похоже, что смерть человека следует за смертью Бога в интересах новых составляющих», – комментирует Делез.

Стремясь осмыслить философскую проблему *субъект – познание – мир* в контексте новой культурной эпохи, Фуко обнаруживает негативное следствие субъективации свободного человека – им стала подчиненность. Подчиненность, понимаемая в двух планах: это и подчинение Другому через подконтрольность и зависимость – с одной стороны, и привязка Каждого к своей собственной идентичности через сознание и самосознание – с другой. Оба аспекта так или иначе находятся в «поле власти». В первом случае подчиненность очевидна, она осуществляется «институтами власти-подчинения», во втором – речь идет о так называемых «техниках себя»<sup>92</sup>. «Техника себя», по Фуко, предполагает серию обязательств в отношении истины. Общекультурологическое стремление к истине (обнаруживать истину, быть озаренным истиной, говорить истину) выступает как своего рода принуждение, структурирующее и трансформирующее личность. Или, находясь в описанных условиях, субъект неминуемо моделирует себя в соответствии с предзаданной моделью. «Техники себя» – это процедуры, которые предписываются цивилизацией индивидам, чтобы фиксировать их

---

<sup>91</sup> Делез Ж. Фуко. С. 169.

<sup>92</sup> Первым, соответственно, посвящены работы М. Фуко 1960-х годов, вторым – 1970-х.

идентичность. Создавая онтологию настоящего, Фуко вводит понятие «историческая онтология нас самих», объясняя ее как некую установку человека по отношению к самому себе и своему настоящему, которая позволяет на собственных словах, мыслях и поступках ухватить те формы субъективности, знания и отношения к другим, что конституируют человека, обладают над ним властью, вменены ему и, соответственно, определяют и самого субъекта, и пределы его возможного опыта<sup>93</sup>.

Фуко задается вопросом: каким образом опыт, проделанный субъектом в отношении себя и как будто индивидуальный, был организован извне через определенные схемы? Выступают ли в таком случае самотождественность субъекта и его непрерывность в качестве его атрибутов? Соответственно, Фуко интересуют моменты такого рода, в которых происходила бы утрата субъектом этих якобы исконных качеств. Подобные моменты он называет опытом-пределом, позволяющим трансформировать самого себя или вырвать субъекта у него самого.

Именно как такого рода опыты рассматривает Фуко и собственные книги, задача которых состоит в том, чтобы «вырвать меня у меня самого и не позволять мне быть тем же самым, что я есть»<sup>94</sup>. Очевидно, что в этом контексте борьба за субъективность интерпретируется как право на несходство, вариативность, преобразование. Вообще, своего рода «страсть к разотождествлению» – стремление избежать отождествления с кем бы то ни было, даже с самим собой – одна из специфических черт Фуко. «Не я один пишу затем, чтобы не открывать собственное лицо. Не спрашивайте меня, что я есть, и не просите остаться все тем же», – говорит Фуко в «Археологии знания»<sup>95</sup>. И хотя моделирует здесь классический диалог философа с критиком,

---

<sup>93</sup> Фуко М. Что такое просвещение. Перевод с франц. Е. Городецкого // [http://www. anthropolog.ru/doc/library/foucault/aufklarung](http://www.anthropolog.ru/doc/library/foucault/aufklarung)

<sup>94</sup> Фуко М. Dits et écrits. 1954-1988 (Сказанное и написанное. 1954-1988) / Sous la direction de D. Defert et F. Ewald: en 4 volumes, P., Gallimard, 1994. Т. IV. Р. 43; Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: "Магистериум"; "Касталь", 1996. С. 431.

<sup>95</sup> Фуко М. Археология знания. С. 20.

высказывает мысль, принципиальную для его эстетики в целом.

В контексте размышлений о субъекте Фуко проблематизирует понятие «автор»<sup>96</sup> и, к слову сказать, собственными действиями и книгами воплощает сформулированное понимание. Первое, на что обращает внимание Фуко, – это свойственное современной эпохе перераспределение позиций в отношении «автор-текст». Исконное положение фигуры автора – внешнее и предшествующее тексту – утрачено. Как, собственно, неактуально и рассмотрение текста в форме «внутреннего». Сегодняшнее письмо освободилось от темы выражения, оно отсылает лишь к самому себе и идентифицируется с собственным развернутым «внешним». Это означает, что письмо упорядочено не своим означаемым содержанием, а самой природой означающего. В этом смысле письмо предстает безусловенной извне, самостоятельной игрой знаков. А Фуко получает право, воспользовавшись фразой Беккета, утверждать: «Какая разница, кто говорит»<sup>97</sup>. Высказанное безразличие объясняется тем фактом, что само существование писателя оказывается добровольным стиранием, а автор некой функцией, необходимой дискурсу, но далеко не Творцом. Письмо родственно смерти, поскольку, становясь самодостаточным, убивает своего автора. С другой стороны, отношение письма к смерти проявляется также в стирании индивидуальных характеристик пишущего, которое начинается, как только последний попытается отождествить себя с написанным.

Итак, применительно к современному письму речь идет не об «обнаружении и превознесении самого жеста писать», не о «пришпиливании некоего субъекта в языке», а об открытии специфического пространства, «в

---

<sup>96</sup> Отвечая на бурную дискуссию, возникшую после выхода «Слов и вещей», Фуко выступает с докладом «Что такое автор?» на заседании Французского философского общества 22 февраля 1969 года в Колледж де Франс (Фуко М. Что такое автор // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Перевод с франц. М.: "Касталь", 1996. С. 7-47).

<sup>97</sup> Фуко М. Что такое автор // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. С. 13.

котором пишущий субъект не перестает исчезать». Собственно, изучением, определением такого пространства и необходимо заниматься. По словам Фуко, это гораздо важнее, чем само утверждение смерти автора – последнее так же метафорично, как смерть Бога. Пространство вследствие исчезновения автора оказывается пустым. Распределение лакун и разломов, выявление свободных мест и функций, обнаруживающихся за исчезновением, – вот задачи, стоящие перед исследователем такого письма.

Второй важный момент в рассуждениях Фуко связан с именем автора. Будучи именем собственным, оно вместе с тем в полной мере таковым не является, точнее – функционирует по иным законам. Связки «имя собственное – именуемый индивид» и «имя автора – то, что оно именует» не изоморфны. Имя автора, в отличие от назывной функции имени собственного, выполняет определенную роль по отношению к дискурсам – обеспечивает функцию классификации. Такое имя позволяет сгруппировать ряд текстов, разграничить их, исключить из их числа одни и противопоставить их другим. Оно приводит тексты в определенное отношение между собой: гомогенности, преемственности, аутентичности, взаимного разъяснения, сопутствующего употреблению и т.д. Кроме того, имя автора характеризует определенный способ бытия дискурса – быть авторским. Таким образом, имя автора как будто вырезает текст из контекста или обозначает границу текста. Иначе говоря, оно размещается в «разрыве, устанавливающем определенную группу дискурсов и ее особый способ бытия»<sup>98</sup>. Тогда как природа современного письма сопротивляется этому: границы книги никогда не очерчены достаточно строго. «В ее названии, в первой и последней строке, во внутренних конфигурациях и в обособляющих ее формах содержится система отсылок к другим книгам, другим текстам и фразам, которые и образуют узлы языковой сетки»<sup>99</sup>.

Уже в XIX веке появились авторы, которые создали не только свои

---

<sup>98</sup> Там же, с. 22.

<sup>99</sup> Фуко М. Археология знания. С. 25.

книги, но предпосылки, условия и правила образования других текстов, то есть установили некую бесконечную возможность текстов. Вновь возникающие тексты неминуемо предстают как некое возвращение – возвращение к «установителям дискурсивности», или, по формулировке Фуко, «возвращение к...». Возвращение обращается к тому, что присутствует в тексте, но вместе с тем, а иногда главным образом, – к тому, что в тексте маркировано пустотами, отсутствием, пробелом. Происходит возвращение к некой пустоте, оно должно заново обнаружить и этот пробел, и эту нехватку. Суть вечного движения состоит в том, чтобы сказать, с одной стороны, «все это там уже было», а с другой, наоборот, – «ничего этого вовсе нет», «речь идет, скорее, о том, что сказано поверх слов, в их разрядке, в промежутках, которые их разделяют»<sup>100</sup>. Как следствие, возвращение составляет часть самого дискурса и беспрестанно его видоизменяет. А автор стирается или должен быть стерт в пользу форм, свойственных дискурсам.

Понимая провокативность такого рода заявлений, Фуко неоднократно уточняет: речь идет не о том, чтобы утверждать смерть человека, более того – просто говорить об этом недостаточно; важно определить, каким образом формируется и под воздействием каких схем функционирует понятие человека и, соответственно, автора. Он пытается выяснить причины и обстоятельства, в силу которых в западноевропейской культуре нового времени меняются представления о субъекте, а потому не столько ниспровергает человека с гуманистического пьедестала культуры, сколько констатирует его «низвергнутость» с позиций той эпистемы, в которой находится и которая предлагает именно такой образ человека. Фуко констатирует наличие актуального для современности пустого пространства без человека и, с другой стороны, опустошенного человека, лишенного предзаданного содержания. Собственно пустота понимается им, таким образом, эпистемологически.

---

<sup>100</sup> Там же, с. 36-37.

## **5. Концепция Ж. Дерриды:**

### ***деконструкция как демонстрация симулятивности репрезентации, мир *differance* и метафизика отсутствия***

Итак, философская мысль XX века занята проблемой основания языка и текста: обусловлен ли язык априорным по отношению к нему трансцендентальным источником или соотносится только с самим собой. Согласно рассуждениям Ж. Дерриды, попытка выстраивания некоего универсального языка связывается с установкой на поиск предзаданных оснований и общим логоцентризмом классической философии. Соответственно, наличие абсолютов, диктуемое традиционной метафизикой присутствия, – первое, что ставится им под сомнение. Уже в ранней работе «Нечто, относящееся к грамматологии» Деррида отмечает дискриминирующую сущность Логоса. И хотя он еще не соотносит напрямую Логос со знанием и логикой (как это будет в следующих работах), воспринимая его скорее как Слово, абсолютное, исходное, находящееся в центре (в библейском смысле – начало всех начал), предпочтения Дерриды очевидны. «Эпоха Логоса, – констатирует он, – унижает, дискриминирует письменность, которая рассматривается лишь как медиация медиации»<sup>101</sup>. Сущность унижения заключается в том, что письмо в противовес логосу-значению рассматривается как нечто внешнее, постороннее, выпадающее из значения. В мире, где существование человека понимается как имманентное присутствие, только устная речь может выступать как подлинное (и безвариантное) наличие-явленность. Тогда как, по представлению Дерриды, напротив – письменность формирует значение.

Метафизика присутствия поддерживается концепцией языка, структурно оформленной как внутреннее-внешнее (такова исходная модель

---

<sup>101</sup> Деррида Ж. О грамматологии / Перевод с франц. и вступительная статья Н. Автономовой. М.: "Ad Marginem", 2000. С. 142.

Ф. Соссюра). Потому Деррида настаивает на необходимости пересмотра гипотезы трансцендентального означающего – фундаментальной гипотезы всех дискурсов знака. Он требует ее деконструкции, поскольку, в его понимании, область языкового значения вынесена за пределы языка.

Деррида обращает внимание на тот факт, что единство означаемого и означающего в структуре знака, постулированное Соссюром, тем не менее не приводит к их равенству. Очевидным приоритетом всегда обладает означаемое, ввиду его соотнесенности с Логосом и возможности присутствия. Потому традиционно знаки языка представляют собой некие деривации, вторичные по отношению к Бытию и используемые для описания последнего в ситуациях присутствия. Деррида демонстрирует этот феномен на примере формы вопроса-ответа: «Что это такое?» – «Это есть ...», свидетельствующей о механизме деривации, в результате которой «нечто», существующее прежде знака, при помощи знака улавливается и репрезентируется как схваченное человеком в момент его присутствия в жизни мира<sup>102</sup>.

Деррида утверждает обратное: знак предшествует истине и сущности Бытия. По его мнению, идея деривации не может использоваться, поскольку обнаруживает неразрешимое внутреннее противоречие. Сущность знака состоит в репрезентации, одновременной с жизнью мира, а деривация подрывает эту его базовую установку: знак перестает принадлежать настоящему, он лишь следует ему и потому всегда запаздывает. Утрачивая основные функции (обслуживания, фиксации, репрезентации), знак перестает существовать, или отпадает необходимость в его существовании. И именно философия присутствия с установкой на деривационную природу знака ответственна за исчезновение знака. По мнению Дерриды, эта парадоксальная ситуация не разрешима исходя из контекста присутствия, невозможно создать концепцию знака, одновременного жизни мира, как нельзя ввести в знак

---

<sup>102</sup> Там же, с. 205.

структуры настоящего. В его трактовке знак является посторонним присутствию и, соответственно, Бытию.

Переосмысливается и проблема репрезентации. Оказываясь за пределами присутствия, «знак репрезентирует самого себя»<sup>103</sup>. Знак начинается и существует исключительно как повторение самого себя. «Вне повторения, репрезентации он не может быть знаком, не может быть тем, что представляет собой не-само-идентичность, которая регулярно отсылает к тому же самому... То есть к другому знаку»<sup>104</sup>. Более того, в принципе невозможна ситуация остановки движения знаковой цепочки. Она не может задержаться на таком означающем, которое не продлило бы ее, поскольку любое означающее уже находится в позиции «значащей субституции». Всякий момент присутствия является всего лишь означающим в цепочке других означающих, поскольку знак всегда отсылает к другому знаку. Не существует такого феномена, который сумел бы редуцировать знак и представить означаемую вещь как имманентное присутствие. «Собственно вещь» уже всегда репрезентант, репрезентант невозможен вне связки с интерпретантом, а последний в свою очередь также является знаком. Следовательно, само развертывание движения означивания имплицитно содержит невозможность остановки этого движения, движение отсыла знака к знаку бесконечно. Наряду с межзнаковыми отсылками происходит своеобразное «откладывание» знаками друг друга – отсрочка во времени, что позволяет оставлять «конституирующие следы». Таким образом, в результате непрерывных отсылок и референциальных сопоставлений мир становится исключительно знаковым пространством. Точнее говоря, мир, доступный человеку, – это бесконечная знаковая интерпретация. Эту специфическую реальность Деррида называет «игрой знака и игрой в знаке». Игрой отсутствия означаемого, в которой присутствие одного знака соответствует отсутствию других, а текст

---

<sup>103</sup> Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля / Перевод на русский язык С.Г. Кашиной, Н.В. Сулова. СПб.: "Алетейя", 1999. С. 178.

<sup>104</sup> Там же, с. 71.



практических наблюдениях: он обнаруживает нефонетические моменты даже в процессе говорения или устном высказывании. Ему важно продемонстрировать наличие разрывов между фонетическими знаками в речи, чтобы доказать, что знаки функционируют благодаря этим интервалам и разъединяющим их различиям. Точно так же письмо имеет некие дополнения по отношению к речи – добавочные моменты и довески, что в принципе не может быть выражено кроме как письменным знаком. Так, звуковая оболочка отсутствует, например, у иероглифа или у математических знаков.

Возникает вопрос об опространствовании письма как специфическом его качестве. Собственно, опространствование, пространственное существование письма, и делает его возможным. Пространство создается пробелами между буквами и словами, пунктуационными знаками, символами пространства и т.п. Но эти пространственные разрывы не соответствуют разрывам между звуками речи – письмо не может рассматриваться как адекватное отражение речи. Дело в том, что в опространствовании начинает существовать письмо, но живая речь умирает<sup>105</sup>. Письмо не может осуществить репрезентацию фонемы по той простой причине, что фонема невообразима, в алфавитном письме нет способов представления фонемы. Потому письмо не может стать образом устного слова. Значит, опространствование демонстрирует образ *ничто*: оно не рассматривается как знак, поскольку не имеет означаемого, оно всегда поверхность, всегда само отсутствие. Опространствование письма состоит в обозначении пустот (пауза, интервал, знак пунктуации и т.п.). А письмо, соответственно, начинается с приближения к точке «ничто».

Определяя специфику письма, Деррида выводит его за пределы Логоса. Поскольку Логос для него является воплощением «значения», «присутствия», «власти», постольку письмо как процесс означает освобождение от власти абсолютного знания, лишает его прав на господствующее положение

---

<sup>105</sup> Деррида Ж. О грамматологии. С. 123, 323.

ние. Функция письма, подчеркивает Деррида, состоит не в заявлении или высказывании чего-либо, а в том, чтобы устранить давление смысла, уклониться от него, придать смыслу эффект «скольжения». С этой целью письмо поглощает и размножает слова, бесконечно подменяя и взаимозаменяя их, выводя на первый план знаковую игру, существующую вне значений и за их пределами. Таким образом, письмо утверждается как игра внутри языка. Письмо уничтожает время, мир, субъекта. Опостранствование в качестве письма является своеобразным становлением отсутствия. Это способ взаимоотношения субъекта со своей смертью – в смысле своего отсутствия в тексте, способ оказаться на одной стороне с языком (на той стороне, где пребывает язык). В этом смысл призыва Дерриды к новому пространству и замене «науки о смыслах» (семиотики) «наукой о письме» (грамматологией). Эта замена обеспечит освобождение от логоцентризма, как, впрочем, и сама семиология сможет расстаться с лингвистической моделью знака.

Общий скепсис постструктурализма и затем постмодернизма по отношению к трансцендентальному основанию распространяется и на «метафизику присутствия»<sup>106</sup>, что проявляется в неприятии трансцендентальной или репрезентативной теории истины. Деррида, солидаризируясь с Делезом, переводит проблему в другой план: дело не в том, что истины нет, а в том, что существует слишком много истин. Причина такой трансформации состоит в том, что истина (или смыслополагание) перемещается из сферы трансцендентальных означаемых, запредельных сознанию, в пространство означающих: в мир неосуществимой окончательности, неостановимой процессуальности, игры смыслоозначения. Это и есть собственно мир человеческого существования, или мир *differance*, как его определяет Деррида. Со-

---

<sup>106</sup> Понятие *presence* можно перевести на русский язык как *присутствие, наличие, настоящее*. Н. Автономова предлагает переводить *presence* как *наличие*, Д. Кралечкин и В. Лапицкий переводят его как *присутствие*. О нюансах перевода см.: Автономова Н. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 97-98; Мазин В. Жак Деррида. О грамматологии. Письмо и различие [рец.] // Новая русская книга. 2000. № 6.

ответственно, и разработка проблемы смысла переносится на уровень языковой формы, записанного слова, граммы – туда, где осуществляется игра знаков.

Процессуальность как базовое качество письма снимает проблему центра, а знаковая игра устраняет структурную иерархию. Письмо – это место, в котором действует свободное центробежное «рассеяние» значения в сети контекста. По мысли Дерриды, «центра нет, ... его нельзя помыслить в форме присутствующего сущего, ... у него нет естественного места, ... он представляет собой своего рода не-место, где происходит бесконечная игра знаковых замещений»<sup>107</sup>. Отсутствие центра в свою очередь подрывает абсолютность присутствия. Конституирование присутствия неминуемо оказывается связанным с различием. Действительно, самоидентичность вещи или понятия всегда результат ее (его) соотношения с другими, отличия от других – она не мыслима сама по себе. И письмо, таким образом, противостоит центризму традиции, предлагая вместо стабильной точки присутствия (фиксации смысла) работу «различения-различания».

Вводя понятие *differance*<sup>108</sup>, Деррида тем самым разводит мир Бытия как присутствия (мир *presence*) и мир человеческого существования (мир *differance*). Используя «письменность» (письмо) и «*differance*» в качестве синонимов, он вместе с тем наделяет последнее собственным смыслом. «*Differance*» соединяет два нюанса понятия «*differer*» («различать в пространстве» и «откладывать во времени») и позволяет рассматривать письмо как процедуру «опространствливания» и «овременивания» мира в знаковой игре. Под *differance* понимается некая тождественность, не являющаяся идентичной самой себе. Использование непроизносимого *a* необходимо для

---

<sup>107</sup> Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие / Перевод с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина. Сост. и общая ред. В. Лапицкого. СПб.: "Академический проект", 2000. С. 353.

<sup>108</sup> Деррида совпадает здесь с Делезом и Гваттари, высказавшими сходные идеи в книге «Различие и повтор».

создания эффекта одновременности опространствливания / овременивания и движения, которое характеризует любой процесс разъединения, – процессуальности. *Differance* больше, чем просто некое активное начало, оно представляет собой источник различий, процесс их производства, различия между различиями, игру различий.

«*Differance* есть то, что делает движение означения возможным только в случае, если каждый элемент, рассматриваемый как “существующий”, возникающий на сцене присутствия, соотнесен с чем-то иным, отличающимся от него, но сохраняет при этом знак уже прошедшего и одновременно остается открытым знаку своих взаимоотношений с грядущим. Этот след меньше относится к тому, что называется будущим, нежели к тому, что именуется прошлым: такое двойное отношение конституирует то, что называется настоящим. Настоящее создается благодаря тому самому отношению, которое не существует, причем некоторым абсолютным образом: это значит, что прошлое и будущее не рассматриваются здесь как модифицированное настоящее»<sup>109</sup>. В сложившемся контексте грамма как микроэлемент письма находится в состоянии «разнесения» и представляет собой бесконечно распадающиеся и вновь комбинирующиеся комплексы означаемых и означающих. В формулировке Дерриды, «это структура и движение, которые уже не поддаются осмыслению на основе оппозиции присутствие / отсутствие. Разнесение – это систематическая игра различений, следов различений, размещения, через которые элементы соотносятся один с другим»<sup>110</sup>.

Идея различения-различания поддерживается сопутствующими понятиями «след», «происхождение», «отсутствие». В противовес сосюрговской слитности означаемого и означающего дерридианский временной и пространственный интервал, разделяющий означающее и означаемое, заставляет воспринимать знак как след означаемого явления. Знак утрачивает связь

---

<sup>109</sup> Деррида Ж. *Differance*. Перевод Е. Гурко. Томск: "Водолей", 1999. С. 138.

<sup>110</sup> Деррида Ж. *Позиции*. Перевод с франц. В.В. Библихина. Киев: "Д. Л", 1996. С. 47.

со своим происхождением и, соответственно, может «обозначать» не собственно предмет, а лишь его отсутствие. След представляет собой знак отсутствующей вещи, «отсутствие наличия». С другой стороны, любое наличествующее несет отпечаток, след отсутствующего. Закономерно, наличествующий след выступает следом прошлого, никогда не имевшего места, а в конечном счете знаменует принципиальное отличие вещи от самой себя. След обеспечивает возможность повторения: оставаясь собой, он одновременно отличается от самого себя. Такого рода неидентичность и заменяемость следа создает специфическое представление о времени как текущем, постоянном «сейчас», но сохраняющем при этом последовательность. Деррида утверждает, что след отнюдь не присутствие, это симулякр, иллюзия присутствия, которая в силу своей призрачности не может претендовать на подлинность репрезентации.

Таким образом, происходит перенос акцента с процесса референциации (соотнесения языка с внеязыковой реальностью) на процесс означивания (процедуру исключительно языкового характера: установление взаимосвязи означающего с означаемым, слова со словом, одного текста с другим). Референциальная функция языка деконструируется, а место референта занимает след. Мир описывается через специфическую фиксацию следов Бытия, неуловимых и постоянно исчезающих непосредственно в момент презентации, или схватывания их письмом, становясь своеобразным «нереальным миром несуществования». Это и есть мир *differance*, определяющийся Дерридой через категории отсутствия: мир без основания; мир, создающийся-пишущийся процедурами истирания, ликвидации следов человеческого присутствия в нем; мир исчезновения.

Так в эстетике Дерриды в противовес классической метафизике присутствия складывается понятие о метафизике отсутствия, базисными установками которой становятся критика трактовки бытия как наличия и осмысление его как неисчерпаемой, не имеющей окончания процессуальности – с

одной стороны, и представление о «разрыве и удвоении»<sup>111</sup>, произошедшем в структуре знака, – с другой. Подрыв присутствия и, соответственно, установки на гарантированность смысла актуализирует отсутствующее (вариативное, ситуативное, условное) и его становление в процессе означивания. А кризис абсолютного значения переводит явление в статус незначимого (пустого знака), открытого семантическому заполнению. Присутствие отсутствия, или открытый контекст, обуславливает пространственно-временные и смысловые смещения, развитие ассоциативных цепочек, игру цитации – всего того, что определяет постмодернистский текст.

В контексте *differance* происходит переосмысление смерти. Не-существование здесь больше не рассматривается как физическое исчезновение, переход из мира существования в небытие. Смыслоозначение, актуальное лишь применительно к человеческому существованию, не соотносится с пространственно-временными параметрами Бытия, а потому в принципе не существенно вне человека и его жизни. Потому смерть трактуется как один из фантомов этого симуляционного мира: она всегда присутствует, а соответственно, не обозначает перехода и не нуждается в нем.

Противопоставление мира присутствия (*presence*) и мира различания (*differance*), подрыв европейской культуры логоцентризма, устранение из процедуры философствования понятия о фундаментальном опыте Бытия и будет составлять сущность процедуры деконструкции, предложенной Дерридой. Как недостаточные определяются им операции феноменологической редукции и хайдеггеровской деструкции, приводящие в конечном счете к формулировке понятия сущности, утверждая их от противного<sup>112</sup>. Явление деконструкции принципиально отличается от деструкции тем, что не заме-

---

<sup>111</sup> «Быть может, в истории понятия "структура" произошло нечто такое, что можно было бы назвать "событием". <...> Что же это за событие? Его внешняя форма представляется как некий разрыв и удвоение» (Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие. С. 354).

<sup>112</sup> По мнению Дерриды, отрицание и разрушение только меняют знак утверждения: «начиная говорить против Гегеля, Левинас только и может, что Гегеля подтвердить, он его уже подтвердил». См.: Деррида Ж. Письмо и различие. С. 151.

щает одну сущность другой, столь же абсолютной, не возводит на месте одного основания другое, столь же незыблемое, а, вводя представление о различении-различаении, демонстрирует симулятивность всякой репрезентации. Деконструкция Дерриды – это в первую очередь методика<sup>113</sup>, совокупность приемов анализа широко понимаемого текста. Поэтому основная задача подобного рода исследования состоит в определении того способа, каким осуществляется распадение связки означаемое-означающее; той процедуры, в которой понятие утрачивает свое прежнее обозначение, начиная обозначать нечто совершенно отличное от себя.

Жизнь текста в размышлениях Дерриды уподобляется существованию палимпсеста: на исходном «письме» бесконечно возникают новые и новые письма. Причем понятие исходности тоже относительно, «изначальный» текст всегда сам есть палимпсест на так называемых «пред-текстах»<sup>114</sup>. Особое внимание уделяется феномену чистых пространств на страницах текста, представляющих собой поле для возникновения нового комплекса знаков, для игры означивания. Деконструкция, таким образом, оказывается своеобразным переконструированием, демонстрацией свободных отношений внутри знаковой «системы».

Процедура деконструкции предусматривает наличие двух фаз: реверсии бинарных оппозиций и перемещения, нового вписывания (инскрипции)<sup>115</sup>. Механизм осуществления первой фазы предполагает последовательный разбор оппозиции; уравнивание по силе обоих ее членов; рассмотрение оппозиции на предельно удаленном уровне дистанцирования, чтобы иметь возможность судить о ее возможности или невозможности. Обычной

---

<sup>113</sup> Хотя Деррида в свойственной ему манере периодически призывал не рассматривать деконструкцию как метод (См., например: Бак-Морс С. Деконструкция по Деррида // *Ad Marginem* 93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований ИФ РАН. М., 1994. С. 166-173), определенная процедурность деконструкции заставляет воспринимать ее в данном случае как методику, учитывая, безусловно, что для Дерриды это была и философия, и эстетика, и в метафорическом смысле – религия.

<sup>114</sup> Деррида Ж. Московские лекции 1990. Свердловск: "Урал. рабочий", 1991. С. 22.

<sup>115</sup> Подробнее о принципах и специфике метода деконструкции см.: Найман Е.А. Деконструктивная методология Ж. Деррида // <http://www.ou.tsu.ru/hischool/derrid/index.htm>.

нейтрализации оппозиций недостаточно, поскольку нейтрализация, по сути, устраняет саму деконструируемую область. Как уточняет Деррида, «деконструкция состоит не в переходе от одного понятия к другому, а в переворачивании их концептуального порядка и в стремлении сделать его артикулированным»<sup>116</sup>. Реверсия позволяет не просто сменить ценностные представления в иерархии, а поставить под сомнение ценность самой иерархии. Переворачивания маркированных полюсов оппозиции достаточно для деструкции, тогда как Деррида нацелен на пересмотр иерархической структуры в целом. На втором этапе происходит перемещение или новое вписывание исходных понятий оппозиции, представленных как фантомы, квази-понятия, отделенные от первоначальных имен. Это фаза проявления изначально «неуслышанных» понятий или обнаружения их следов.

Осуществление деконструкции приводит текст в состояние неопределенности и потенциальной свободы, провоцируя тем самым непрерывность самой деконструкции: деконструкция деконструирует саму себя. Соответственно, процесс деконструкции нельзя завершить, равно как не существует окончательно деконструированного текста. Последний, утрачивая логические ориентиры, центр и систему иерархии, располагается в хаосе, замещая потерянную связность с абсолютными основаниями процессуальным движением, не имеющим финала. Вместе с тем хаотичное, не имеющее ориентиров существование текста приводит не столько к утрате смысла, сколько к освобождению от господства одного способа означивания над другими. Текст у Дерриды обладает способностью многократного и многовариантного означивания. «В своем синтаксисе и лексике, в опространствовании и пунктуации, своими пустотами и маргиналиями, историческая укорененность текста никогда не выстраивается в линию», – утверждает он<sup>117</sup>. В этом контексте деконструкция определяется как движение опыта – опыта по не-

---

<sup>116</sup> Derrida Jacques. Signature evenement contexte // Marges de la philosophic. Paris: Les Editions de Minuit. 1972. P. 382. См. также: Гурко Е. Тексты деконструкции; Деррида Ж. Differance. Томск: "Водолей", 1999. С. 21.

<sup>117</sup> Деррида Ж. О грамматологии. С. 241.

обходимости неопределенного, абстрактного, опустошенного; опыта, представленного как формальная чистота, как ожидание.

Установка на проявление пустот в смыслоозначении соотносится в деконструкции с обнаружением тех элементов структуры, которым прежде была отведена вторичная, факультативная роль. В этом контексте у Дерриды возникает понятие «дополнения», которое он называет другим наименованием «различия»<sup>118</sup>. В его интерпретации дополнение совмещает в себе два значения: прибавления и замещения. Соответственно, дополнение является излишком, полнотой, обогащающей другую полноту, высшей степенью наличия – с одной стороны, и заменой, внедрением, проникновением «в-что-то-место» – с другой. «Если оно что-то и наполняет, то это происходит как бы в пустоте. Если оно что-то и репрезентирует, порождая его образ, то только в результате предшествующего ему изъяна в наличии. Являясь компенсирующим и замещающим элементом, дополнение представляет собой заменитель, подчиненную инстанцию, которая занимает место. В качестве субститута оно не просто добавляется к позитивности наличия, оно не дает никакого облегчения, его место обозначено в структуре признаком «пустоты»<sup>119</sup>. Заполняя пустующее место, покрывая недостаток, дополнение вместе с тем обнаруживает эту нехватку, обналичивает, делает явной. Поскольку процесс заполнения-обнаружения пустот не остановим, дополнение выступает индикатором существования «вечного недостатка», который, по Дерриде, свойствен любому предмету и явлению. Структура дополнения рассматривается им одновременно с позиции избытка и недостатка: оно избыточно, поскольку компенсирует недостаток, и недостаточно, потому что само нуждается в «пополнении». Это нечто потенциально дополняемое, нуждающееся в восполнении. То есть процесс дополнения, как и деконструкции,

---

<sup>118</sup> Там же, с. 386. Н. Автономова переводит *supplement* как «восполнение» (см.: там же, с. 96-97).

<sup>119</sup> Derrida J. *La dissemination*. P., 1972. P. 144-145. Цит. по: Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. С. 81.

нон-финален: возникновение новых дополнений к уже существующим бесконечно. В контексте подобных размышлений деформируется представление о начале, оно оказывается всегда производным и вторичным, всегда одновременно возможным-невозможным, присутствующим-отсутствующим. Здесь в действие вступает *differance*: разрыв наличествующего предмета (явления) дополнением, задержка и отсрочка его присутствия может рассматриваться как процедура различания начального и дополненного. Механизм действия дополнения у Дерриды соотносится с процедурой возникновения события на линии Эона у Делеза, в обоих случаях актуализируются пустоты – амбивалентные места заполнения-избытка.

Концепция различания, соотнесенная с идеей децентрации, приводит Дерриду, как и постструктурализм в целом, к изучению маргинальных объектов. Маргинальных не только в социальном, но и собственно текстовом плане. В этом смысле как дополнительное рассматривается второстепенное, побочное, ранее неактуализировавшееся. Деконструкция предлагает не просто поменять местами привилегированный и подчиненный объекты, но снять саму идею первичности и освободить возникающие между элементами связи от линейности и центростремительности. В результате существующие «на обочине текста» элементы становятся генераторами факультативных смыслов, вариативных текстовых движений и обнаруживают одну из базовых характеристик современного текста – отсутствие границ.

Проблема границ соотносима в рассуждениях Дерриды с пределами человеческого сознания. Последнее всегда опосредовано своими собственными границами. Конечность человеческого самопознания и интеллекта в целом не допускает проникновений в пространство собственной имманентной сферы. Максимум доступного человеку – деконструкция этого пространства, обнаружение границ. Последующий выход за пределы, очевидно, становится возможным при рассмотрении человека в качестве текста и соответствующей деконструкции такового.

## **6. Концепция Р. Барта:**

**«смерть автора», текст как пространство цитаций,  
смысловая пустота «дрейфа»**

Кризис субъективности, обозначившийся в концепциях децентрированного субъекта Ж. Лакана, случайной самоидентификации Ж. Делеза, смерти субъекта М. Фуко и деконструкции субъективности Ж. Дерриды, получает дополнительные коннотации в работах Р. Барта 1970-х годов, образующих так называемый постструктуралистский период его творчества. Разделяя представления о фрагментарности, разорванности, нецелостности современного человека, его неидентификации самому себе, Барт солидаризируется и с переносом субъективности в пространство языка, вызвавшим рассеивание, растворение субъекта в процессуальности дискурсивных практик. Переводя проблему в текстовый план, он актуализирует понятие «смерть автора»<sup>120</sup>, ставшее терминологическим в постструктуралистской и постмодернистской практике.

Не имея иной формы бытия, кроме текстуальной, человек, по Барту, способен выражать себя лишь посредством словесных формул, клише, отмеченных в связи с общественным существованием человека печатью социально и культурно обусловленной стереотипности. Закономерно, он утрачивает возможность обладать уникальностью, спецификой, индивидуальностью. И в этом смысле, не будучи носителем личностного своеобразия, не может выступать как автор собственного слова.

Ни субъект, ни автор не могут быть рассмотрены как нечто внешнее по отношению к тексту, поскольку только в развертывающемся дискурсе обнаруживают себя: проявляют и находят. Подобное положение лишает автора статуса внешней причины, принуждающей текст к формированию, —

---

<sup>120</sup> Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Составление, общ. ред., вступит. статья Г.К. Косикова. М.: "Прогресс", 1989. С. 384-392. Далее ссылки на эту статью приводятся в тексте работы с указанием страниц в скобках.

статуса, которым он традиционно обладал. Действительно, в контексте западной рационалистской философии, как формулирует Барт, «внешняя причина причиннее других причин», и, выступая в качестве таковой, автор, безусловно, мог претендовать на роль Творца. Однако как субъект, оказавшись вторичным, умирает в тексте, так и автор, перестав выступать абсолютом по отношению к тексту, находит свою смерть.

Отвергается Бартом и предшествующее (или предсуществующее) – в хронологическом, линейном смысле – положение автора относительно текста. В эссе «Смерть автора» эта ситуация сравнивается с феноменом отцовства: автор вынашивает книгу, осмысливает ее, как отец предшествует сыну, предвосхищая его. Однако в том, что называется текстом, нет «записи об Отцовстве». Трансформируется традиционная отнесенность какого бы то ни было результативного процесса к исходному субъекту-деятелю, который, собственно, и мыслится как автор – создатель, генератор, инициатор. В бартовском представлении текст оказывается внесубъектной процедурой самодостаточного движения и самостоятельного смыслопорождения. Здесь сам язык действует, «перформирует». «Если о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, – то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо», – пишет Барт (384). Письмо в его концепции выступает как «область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего» (384).

Специфика современного письма состоит в его многомерности, вместе с тем обозначенная многомерность не соотносится с понятием глубины. Это значит, что подобное письмо провоцирует постоянное и бесконечное «распутывание», не устремленное, однако, к постижению истины («достижению

дна»). Письмо, воспринимаемое как пространство, в первую очередь интересно в плане поверхности и разворачивающегося на ней действия. Здесь происходит безостановочное возникновение-исчезновение смыслов, но никогда не постигается смысл – глубинный, истинный. «Пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва», – резюмирует Барт (389). В свете процессуальности письма важным становится обнаружение момента свободы, возникающей между языком и стилем: того момента, когда пишущий находится в промежутке между языком (данным ему как внешнее) и стилем (идушем изнутри). Не признавая за текстом наличие окончательного значения и отказываясь присвоить тексту автора, литература тем самым освобождает текст, размыкая его и обеспечивая свободное течение смысла. Стоит отметить поправку Барта: литературу отныне следует называть письмом.

Основания для утверждения смерти автора дает Барту и современная лингвистика, обозначившая кризис знаковой структуры. Высказывание, характеризующее лингвистически как «пустой процесс», совершается «само собой» и по определению не нуждается в наполнении его личным содержанием говорящих. Автором здесь именуется тот, кто пишет, не более того. А субъект фиксируется внутри речевого акта, не имея никакого содержания вне его, то есть никак не соотносясь с понятием «личность».

Фигура автора заменяется у Барта скриптором, а «субъект» письма лишается своей субъективности. Скриптор существует только в пространстве текста, возникает в нем и не имеет форм бытия вне границ этого текста. Он определяется через параметры отсутствия: не имеет личностно-психологических характеристик, не наделен какой-либо первичностью по отношению к тексту, не обладает причиняющим, детерминирующим или производящим статусом и т.д. – это пустующий элемент текста. Для скриптора и для письма остается только одно время – время речевого акта, соответственно, всякий текст пишется и существует только здесь и сейчас. Аналогичным образом меняется смысл глагола «писать»: больше не актуальны

значения «фиксировать», «запечатлевать», «изображать» и т.п., на смену им приходит понятие перформатива, определяемого в лингвистике как высказывание, эквивалентное действию.

Здесь Барт подходит к общепостмодернистскому представлению о рождении смысла в процессе чтения. Так, Делез отказывает субъекту в привнесении смысла, характеризуя последний как самопричинный; Фуко наделяет способностью производить «эффект смысла» структуры языка; Деррида рассматривает чтение как «активную интерпретацию», освобожденную от предопределенности истиной или началом. Барт в свою очередь утверждает, что устранение автора в самодостаточном письме приводит к восстановлению в правах читателя. Объясняя сущность письма, он настаивает на том факте, что множество разных видов письма, организующих текст, производимых различными культурами и диалогически соотносящихся друг с другом, имеет некоторый фокус. Этим фокусом, однако, является не автор, как было принято считать, а читатель.

Читатель в данном случае тоже несколько меняет свой статус: он не потребитель, а производитель текста. Причем не лицо, а так же, как скриптор, – некое пространство, условное место проявления смыслоозначения. Это «пространство» очевидно наделено собственными контекстами, культурными кодами, дискурсивными матрицами, вступающими с воспринимаемым текстом в диалог. В определении Барта, «читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» (390). Будучи, подобно автору, растворенным в собственных дискурсивных практиках, читатель так же, как автор, не может претендовать на субъектную организацию текста. На этом настаивает Барт, иначе произойдет простая замена ли-

дирующего начала Автора авторитетным мнением Читателя, тогда как речь идет о принципиальном устранении (или невозможности) исходных оснований. В определенном смысле читателя можно рассматривать как одно из порождений текста.

Переход от структуралистского этапа к постструктуралистскому в научной биографии Барта, так же как и многих его современников, выражался в переакцентировке исследовательского внимания: анализ жесткой структуры знака с его статичностью и твердостью значения уступил место исследованию процессуальности означивания, подвижности и многозначности возникающих смыслов. Описание и моделирование заменяется изучением механизмов генерирования, ассимиляции, клиширования и т.д. Так, в знаковой для этого периода работе «S/Z» происходит переосмысление структуралистского представления о множестве смыслов, наличествующих в произведении и соотносимых с соответствующими установками воспринимающего. Теперь Барт говорит не о множестве смыслов, а о множественном смысле как принципиальной характеристике и важнейшем свойстве текста.

Текст понимается Бартом достаточно широко<sup>121</sup>: это весь тот комплекс культурных смыслов, что вбирает и затем проявляет произведение, однако комплекс неструктурированный и не соотнесенный с какой бы то ни было внетекстовой предзаданностью. Для аналитической работы с текстом необходима некоторая упорядоченность, безусловно, в постмодернистском контексте условная. С этой целью используется понятие кода. В бартовском варианте «код» не имеет ничего общего с лингвистическим или семиотическим наполнением этого термина и обозначает «пространство цитаций»: со-

---

<sup>121</sup> Бартовскую трактовку текста можно соотнести с тем пониманием, которое его ученица Ю. Кристева вкладывает в термин «интертекст». Ср. также: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собою новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки старых культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» (Barthes R. Texte // Encyclopaedia universalis. P., 1973. Vol. 15. P. 78. Или: Семиотика: Антология. М., 2001. С. 36-37).

вокупность потенциально возможных следов, отсылов, намеков, звуков Культуры, составляющую текст и порождаемую им. Код – это «перспектива цитаций, мираж, сотканный из структур; он откуда-то возникает и куда-то исчезает – вот все, что о нем известно; порождаемые им единицы <...> это осколки чего-то, что уже было читано, видно, совершено, пережито: код и есть след этого, уже, отсылая к написанному ранее, иначе говоря, к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуры), он превращает текст в каталог этой Книги»<sup>122</sup>. Механизм действия культурных кодов, как правило, «автором» неотрефлексирован, поскольку существует на уровне бессознательно-го. Не только интерпретатор, но и пишущий не способен в полном объеме составить представление обо всем многообразии наполняющих текст кодов. В свою очередь образованный множеством равноправных кодов текст тоже должен рассматриваться как код культуры. Он включен в нее как в интертекст, выступает своеобразной «памятью» культуры. И что принципиально – понятие «памяти» в ситуации интертекстуальности оказывается нелинейным, равно как относительно понятие преемственности: источником может стать не только предшествующий, но появившийся позднее элемент.

Подобно Дерриде, уточнявшему, что деконструкция не имеет финала и никакого иного смысла, кроме самой себя как процесса, Барт подчеркивает, что код отнюдь не реестр или парадигма, «которые следует реконструировать любой ценой»<sup>123</sup>. Код важен не в качестве наличествующей структуры, а как свидетельство множественности текстового смысла – с одной стороны, и идеологичности текста – с другой (текст переполнен клише и идеологемами).

Барт дифференцирует произведение и текст, располагая их соответственно: первый – на денотативном, второй – на коннотативном уровне. Произведение опосредовано авторским замыслом и Авторским Словом. Текст, в

---

<sup>122</sup> Барт Р. S/Z. Перевод с франц. 2-е изд., испр. / Под ред. Г.К. Косикова. М.: "Эдиториал УРСС", 2001. С. 45.

<sup>123</sup> Там же.

отличие от произведения, свободен от авторской воли и «сказывается» самостоятельно. Поскольку денотация рассматривается Бартом как «последняя из коннотаций», тексту отдается предпочтение перед произведением. Произведение – лишь малая толика возможного в тексте, лишь одно значение из моря социокультурных смыслов. Однако читатель имеет дело с произведением, текст (в смысле – Текст Культуры) ему не доступен или доступен только опосредованно – через произведение. Произведение парадоксальным образом оказывается коннотатором Текста. И эта коннотативная роль является ролью власти: посредством произведения воспринимающему адресату внушаются определенные смыслы, эмпатическое вчувствование и сочувствование происходящему заставляет его испытывать заданные переживания, отрешиться от собственной субъективности, отождествляясь с предложенными образцами и т.п. Читающий произведение, отмечает Барт в статье «Критика и истина», желает превратиться в него. Читать – значит «отказаться от всякой попытки продублировать произведение на любом другом языке помимо языка самого произведения: единственная, навеки данная форма комментария, на которую способен читатель как таковой, – это подражание...»<sup>124</sup>. Это та стереотипизирующая и идеологизирующая модель, которая в принципе чужда Барту.

Вместе с тем неоднозначно и отношение Барта к тексту. Входя в пространство текста и отождествляясь с ним, привыкая принимать навязываемые им идеологемы как нечто очевидное, читатель утрачивает способность отличать и выявлять идеологемы, а потому не обнаруживает их и в стоящем за произведением тексте и, соответственно, оказывается в их власти. Демонстрируя смысловую поливариантность, или стереофонию, текст одновременно оказывается не более чем собранием идеологических стереотипов с весьма сомнительной степенью свободы. В связи с этим текстовая работа, инициированная Бартом, должна состоять не только в высвобождении смы-

---

<sup>124</sup> Барт Р. Критика и истина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 373.

словых потоков и текстовых движений, но также в обнаружении идеологем и стереотипных механизмов, формирующих текст.

Исследование идеологических структур как смыслопорождающих механизмов, ставшее одним из приоритетных направлений деятельности Барта, начинается еще в «Нулевой степени письма», и, как показывает Г.К. Косиков, сопровождается поиском «антиидеологических противоядий»<sup>125</sup>. К таковым относится, например, сюрреалистический бунт, направленный в принципе против любого идеологического языка. Хотя опыт этот, по Барту, оказывается тупиковым (язык обладает способностью к реинкарнации разрушенных форм, восстанавливая то, от чего стремился избавиться), важным представляется обращение Барта к феномену пустого письма сюрреалистов. Разрушение формы с целью обнаружения нового, незапятнанного языка, сопровождается эффектом опустошения слова, или молчания формы. Другое дело, что пустота в состоянии обесмысленности может существовать только до первого произнесенного слова, поэтому «всякое молчание формы не будет обманом лишь тогда, когда писатель обречет себя на абсолютную немоту»<sup>126</sup>. Пустая форма в сюрреализме не сопровождается искомой деидеологизацией смысла, поскольку имеет целевую установку – конституирование нового смысла вместо дискредитированного старого. На поверку эта процедура оказывается лишь сменой знаков, заменой одного абсолюта другим. Очевидно, что такого рода пустота далека от постструктуралистской трактовки, где пустой знак предполагает не подмену смыслов, а их неисчерпаемую множественность.

Сходным образом интерпретируется попытка создания «нейтрального», «белого» письма А. Камю в «Постороннем». Здесь нейтральность, или денотативность, снимается в момент оформления письма в качестве стилистической манеры автора. Стилистика стереотипизируется, а писатель ста-

---

<sup>125</sup> Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст // Барт Р. S/Z. С. 22-23.

<sup>126</sup> Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Перевод с франц., сост. и вступит. статья Г.К. Косикова. М.: "Прогресс", 2000. С. 93.

новится «узником собственного формотворческого мифа»<sup>127</sup>. Рассматривая такие варианты противостояния идеологии, как «однородное общество», язык которого не обоснован социальным расслоением и потому «свободен от отчуждения»; научный язык, характеризующийся дистанцированностью от мифологизированных языков-объектов; суверенная личность, нравственно ответственное сознание которой противопоставлено идеологии; ирония как форма противостояния властным дискурсам, Барт не удовлетворяется ни одним из них. Дискурсивной тотальности невозможно избежать, руководствуясь идеями разрушения, замены или иного смыслополагания.

Поэтому в качестве стратегии (и исследовательской, и человеческой) Барт выбирает «ускользание», «смещение», «дрейф», так формулируя свой выбор: «Я не опровергаю, я дрейфую»<sup>128</sup>. Он настаивает на необходимости совершенно иного подхода к проблеме смысла. Нужно не уничтожить смыслы, а размягчить их, ввести в состояние текучести, подвижности, вариативности. Только это даст возможность «ускользнуть» из жесткой модели однозначности, преодолеть принудительность смысла-топоса. Отсюда поиск промежуточного, нейтрального положения в структуре оппозиции и описание состояния атопии (непривязанности к месту, бездомности). Не берясь разрушать антитезу оппозиции, он предлагает нейтрализовать ее, реализовав тем самым искомую смысловую атопию – ситуацию балансирования между смыслами или в промежутке между их возникновением-исчезновением. Именно в этом смысле его Текст находится «по ту сторону» Произведения<sup>129</sup>.

Предложенный Бартом текстовый анализ является, по сути, вариантом деконструктивистского анализа, отказавшегося от идеи интерпретации тек-

---

<sup>127</sup> Там же, с. 95.

<sup>128</sup> *Pretexte*: Roland Barthes. *Colloque de Cerisy*. P., UGE, 1978. P. 249. См. также: Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. С. 475.

<sup>129</sup> Стремлением к расщеплению смысла объясняется и дезорганизация риторического слова, проявляющаяся на уровне письменного текста: фрагментарного, насыщенного отступлениями, оговорками, скобками, многоточиями и т.п.

ста, понимаемой как его объяснение, детерминация или описание структуры. В бартовской версии анализ должен продемонстрировать смыслопорождающие возможности текста, его подвижность, неокончателность, процессуальность как специфическое свойство, как «идушее на наших глазах производство»<sup>130</sup>. Так же, как у Дерриды, основной интерес вызывает «уловление» процесса означивания и действия его механизмов. При этом в качестве соответствующего варианта текстового чтения называется поверхностное движение по цепочке метонимии, в противовес традиционному интерпретирующему погружению в «глубины смысла».

Как уточняет Барт, текстовый анализ должен соединить два начала: идею структуры и идею комбинаторной бесконечности. Поскольку текст, обладая структурой, не может рассчитывать на ее устойчивость, он представляет собой некую подвижную структуриацию, которая оформляется в процессе чтения и трансформируется в исторической перспективе. Закономерно, текст хотя и может быть представлен в виде структуры, но структуры ускользающей. Текст не располагает не только универсальным смыслом, но и фиксированным набором смыслов возможных. Собственно, в задачи текстового анализа не входит обнаружение и протоколирование всех потенциально присутствующих в тексте смыслов (это и невозможно), важно «проследить за его структуриацией»<sup>131</sup>.

Наряду с такими характеризующими текст свойствами, как открытость и интертекстуальность, Бартом упоминается специфическая «потеря смыслов» при чтении. Подобная ситуация определяется как «неотъемлемая часть чтения»<sup>132</sup>. Естественная в процессе чтения потеря или утрата смыслов свидетельствует о невозможности окончательного, или полного, прочтения текста. Таким образом, указание на принципиальную неполноту любого прочтения позволяет Барту с другой стороны подойти к разрешению про-

---

<sup>130</sup> Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 425.

<sup>131</sup> Там же, с. 428. См. также: Барт Р. S/Z. С. 227.

<sup>132</sup> Там же, с. 428.

блемы смысла. Если провалы и зияния пропущенного смысла не препятствуют смыслообразованию, значит, стоит говорить не об имманентности и целостности, а о процессуальности и расщепленности текстового смысла.

Рассматривая текст как мультисмысловое пространство, Барт формулирует иное понимание удовольствия от текста, состоящее не в отождествлении читающего субъекта с описанной ситуацией, не в подчинении диктующему началу Произведения или Автора, а в высвобождении собственных творческих потенций читателя, желающего стать соавтором и поставить под текстом свою подпись. Удовольствие от «вживания» в текст заменяется удовольствием попадания в процесс письма. Неминуемо приходится различать удовольствие от произведения и удовольствие от текста: первое принудительно (тем больше, чем это менее осознается читающим), второе – свободно от влияний, это наслаждение в чистом виде. Соответственно, удовольствие от текста нуждается отнюдь не в авторе, якобы провоцирующем его (удовольствие лишается основного компонента – внезапности и непредзаданности, если оказывается спрогнозированным), а в пространстве для развертывания. Как подчеркивает Барт, «необходима не “личность” другого, а именно пространство как возможность диалектики желания, нечаянности желания, пока ставки еще не сделаны, пока еще есть возможность вступить в игру»<sup>133</sup>.

Размышляя о причинах возникновения удовольствия от текста и обращаясь с этой целью к произведениям де Сада, Сардуя, Флобера, Барт приходит к обнаружению разнообразных разрывов, сдвигов и складок, свойственных текстам. Именно благодаря разрывам происходит то, что Барт формулирует как «перераспределение языка»: языковая норма, закрепленная культурой, начинает размягчаться, становясь подвижной, неустойчивой, способной принять любые очертания. Собственно, это новое пространство

---

<sup>133</sup> Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 463. Далее ссылки на эту статью приводятся в тексте работы с указанием страниц в скобках.

нестабильности и становится местом, где всякий раз происходит смерть языка. Вместе с тем Барт настаивает на необходимости сосуществования «двух краев» языка – нормативного и деформирующего, компромисса между ними, поскольку ни норма, ни ее разрушение не способны создавать удовольствие. В этом смысле актуален только их взаимный сдвиг. И потому для возникновения удовольствия необходимо «место беспамятства», дефляции смысла, разрыва. Как порождающие удовольствие разрывы рассматриваются разного рода оксюмороны (лексические, фонетические, стилистические) де Сада, которые Барт называет антипатическими кодами; перенасыщенность означающими, взывание «ко всем словам одновременно», пиршество слов Сардуя; нарушение языковых норм (в частности, асиндетон как повторяющийся прием), ставшее стилистической манерой Флобера. Все эти приемы обладают способностью прерывать и прорывать дискурс, образуя некую атопию – отсутствующее место текста. Такого рода пустотность, очевидно, дает возможность тексту «ускользнуть» от каких бы то ни было властных движений, как идущих извне, так и порождаемых собственно текстом.

Необходимо заметить, что пустота в данном случае никоим образом не соотносится с абсолютным отсутствием. Для Барта принципиален эффект мерцания, неуловимого и непрекращающегося появления-исчезновения. Только такого рода разрывы способны создавать удовольствие, подобно приоткрытому вороту или «пробелу» между кромками рукава и перчатки.

Говорит Барт и о том, что повествовательный разрыв, или зазор, имеет исключительно функциональное происхождение, поскольку не принадлежит структуре произведения изначально, а рождается в процессе его потребления. «Автор не способен предугадать возникновение подобных зазоров, поскольку вовсе не желает писать то, *чего не станут читать*» (469). Тем не менее эффект удовольствия от чтения порой возникает непосредственно из чередования читаемых и пропускаемых кусков и никак не соотносится с волей автора. Например, так обстоит дело с чтением великих повествователь-

ных произведений Бальзака, Толстого, Пруста<sup>134</sup>. Однако эта читательская манера не работает применительно к современному тексту: по определению фрагментарный и состоящий из отрывков, он сопротивляется быстрому, отрывочному чтению. В нем нельзя отследить интригу или линию повествования, потому что повествования в буквальном смысле – повести, истории – нет. Современный текст – это история языка, переживающего трансформации, а потому в плане повествовательности в тексте не происходит ничего. «“Происходит” же подвижка краев, “возникает” просвет наслаждения, и возникает он именно в языковом пространстве, в самом акте высказывания, а не в последовательности высказываний-результатов» (470). Парадоксальным образом современное чтение, по Барту, представляет собой возвращение аристократизма чтения – прилежное, медленное смакование текста, чтение как досуг.

Удовольствие от текста становится существенным компонентом чтения еще и потому, что у Барта текст уподоблен телу человека и шире – человеческому облику. Закономерно удовольствие от текста – своего рода телесное, физическое удовольствие, оно наступает в тот момент, когда тело начинает следовать за собственными мыслями. Именно «мыслями» тела, подчеркивает Барт, ведь «у моего тела отнюдь не те же самые мысли, что и у меня» (474). Удовольствие от текста в ценностном плане если не заменяет смысловое содержание полностью, то становится с ним в один ряд, выступая как качество самостоятельное и самодостаточное, вполне гедонистическое.

В этой связи интересно удовольствие, получаемое от критического или научного текста. Оно проистекает из выведения на поверхность и обналичивания интертекстуальных взаимодействий текстов разного плана. Читатель при этом становится соавтором и текста «исходного» (анализируемого),

---

<sup>134</sup> «Неужто и вправду, – вопрошает Барт, – кто-нибудь когда-нибудь читал Пруста, Бальзака, "Войну и мир" подряд, слово за словом? (Счастливцев Пруст: перечитывая его роман, мы всякий раз пропускаем разные места)» (там же, с. 469).

и текста «надстроенного» (анализа). Таким образом, меняется позиция человека, воспринимающего интеллектуальный текст: он перестает выступать конфидентом удовольствия, полученного интерпретатором, а становится наблюдателем самого процесса удовольствия. В результате такого удвоения (утроения и т.д., потенциально – бесконечного наложения) образуется пространство удовольствия, где пересекаются писатель, исследователь и читатель. Очевидно, что «структура» удовольствия участников будет индивидуальной и вместе с тем сложным образом взаимнообусловленной.

Критический текст, по мысли Барта, в определенной степени равен тексту художественному, каждый из них может выступать источником другого и в равной степени подвергнуться интерпретации. При этом стоит оговорить термин «интерпретация». Для Барта, различающего произведение и текст, процедура интерпретации, которую предполагает критическое прочтение произведения, отмечена клеймом смыслополагания. Тогда как процедура чтения, применяемая к тексту, подразумевает высвобождение энергии неуловимого смысла. Уподобляя критический текст Тексту вообще, Барт настаивает, соответственно, на применении к нему общетекстовой процедуры чтения со всеми вытекающими эффектами: удовольствия, мерцания смысла и т.д.

Удовольствие от текста отнюдь не выступает чем-то «победоносным, героическим, мускулистым», то есть агрессивным. Оно вполне может довольствоваться формой дрейфования. Дрейфование понимается как состояние, протекающее вне соотнесенности с идеей целостности произведения, его исходной данности, социальной обусловленности. Дрейфующий писатель всегда находится в слепой точке системы, он нулевая степень или своеобразный джокер, который необходим для придания смысла игре, но лишен смысла собственного, поскольку его место и роль меняются в зависимости от поворота игры (истории, текста). Дрейф – это своеобразная бессмысленность или безрассудство. Это неприютность, существование без места – в

отличие от жизни языка, который всегда привязан к топосу и сам действует как воинствующий топос.

Здесь возникает проблема взаимоотношений языка и текста – языка, ассоциирующегося с формами принуждения, и текста (литературы, письма), символизирующего устремленность к безвластию. Барт задается вопросом: насколько текст, образованный с помощью языка, способен оказаться за языковыми пределами. Возможность преодоления этой зависимости он видит в «последовательном самоистощении» текста и предлагает несколько путей осуществления такого рода процедуры. Прежде всего в тексте происходит уничтожение метаязыка (разного рода метадискурсов), затем разрушается собственная дискурсивная и социолингвистическая принадлежность (свой «жанр»), наконец – текст выступает против канонических структур самого языка (лексических – посредством образования неологизмов, составных слов, транслитерации и т.п. и синтаксических – в первую очередь через деформацию фразы как логической ячейки языка). По Барту, необходимо формирование нового философского состояния языковой материи – состояния расплавленности, текучести, неоформленности; «состояния, ничего не ведающего о собственном происхождении, изъятого из какой бы то ни было коммуникации» (486); состояния, которое станет самой стихией языка, а не каким-либо конкретным языком. Чтобы добиться этого, недостаточно простой трансформации или дезорганизации, необходима более сложная трансмутация.

Подобные процедуры способны обеспечить существование текста, в котором умолкают агрессивные дискурсы и слышен «гул языка» – многоголосое звучание равноправных смысловых топосов. Гул языка, по Барту, – «это смысл, позволяющий расслышать изъятость смысла, или, что то же самое, это не-смысл, позволяющий услышать где-то вдали звучание смысла, раз и навсегда освобожденного от всех видов насилия, которые исходят, словно из ящика Пандоры, от знака, порожденного “печальной и дикой ис-

торией рода человеческого»<sup>135</sup>. Бартовская идея опустошения знака соотносится в эссе 1975 года с идеей множественного смысла, нашедшего метафорическое выражение в гуле языка.

Гул языка – это своего рода утопия, пустое место, обеспечивающее полное раскрепощение языка, вплоть до изменения своей природе – он превращается в беспредельную звуковую ткань, где перестает действовать его семантический механизм. Обращаясь в гул, язык предстает как хор означающих. Смысл не утрачивается, но отступает на задний план, маяча там, в отдалении, неизреченным миражом, как некий фон звукового пейзажа. Барт обращает внимание на попытки создания гула, предпринятые современным искусством. Таковы эксперименты постсерийной музыки, работающей с человеческим голосом и старающейся, пересоздавая голос, лишить его содержательного компонента, оставив только звуковой. Таковы некоторые опыты в области радиофонии или тексты П. Гюйота и Ф. Соллерса. Таковы кинематографические приемы Антониони: Барт приводит в пример сцену одного из фильмов режиссера о Китае. «На деревенской улице, прислонившись к стене, дети громко читают вслух, все вместе и, не обращая внимания друг на друга, каждый свою книгу. Получался самый настоящий гул, как от исправно работающей машины; смысл был для меня вдвойне непостижим – по незнанию китайского языка и из-за того, что читающие заглашали друг друга; и однако же я, словно в галлюцинации, <...> слышал здесь музыку, человеческое дыхание, сосредоточенность, усердие – одним словом, нечто целенаправленное»<sup>136</sup>.

Наличие дискурсивной полифонии и смысловой множественности в тексте, как представляется Барту, дает ему преимущество перед устной и даже письменной речью. В устной речи язык фатально обречен на «заикание»: она необратима, сказанное нельзя исправить, не приращивая к нему ничего нового, она движется как «отмена посредством добавки». Заикание

---

<sup>135</sup> Барт Р. Гул языка // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 543.

<sup>136</sup> Там же, с. 544.

постоянно создает страх остановки, прекращения движения, а потому свидетельствует о неполноценности последнего. Письменная речь отмечена вечной «немотой и разделенностью знаков». Так или иначе, в речи всегда остается некоторый неозначенный и непроявленный избыток смысла, не дающий языку в полной мере проявить себя и осуществить «заложенное в нем наслаждение»<sup>137</sup>.

Язык в этом контексте, между текстом и речью, оказывается в двусмысленном положении. С одной стороны, язык – это синоним власти, с другой – «трепет Природы». Как следствие, отношение Барта к языку (и языкам как дискурсам) двойственно: он борется с тотальностью языка, призывая децентрировать его, отнять многовековые привилегии, и одновременно указывает на таящееся в нем «активное начало». Дело в том, что пренебрежение языком не дает такого эффекта, как вслушивание в него. Но вслушивание должно осуществляться в определенные моменты, когда язык находится в состоянии неустойчивого равновесия, еще или уже не-языка. Кроме того, если язык невозможно разрушить, его можно «обмануть», ввести в состояние игры, плутовства. Такие возможности дает, в частности, литература<sup>138</sup>.

Потому основной задачей Барта становится разыгрывание полифонии чужих голосов – как в тексте, так и в жизни. И в тексте, и в жизни его собственная позиция состоит в избегании какой бы то ни было окончательности, авторской установки, или – буквально говоря – избегании позиции вообще. Не случайно, в эссе «Ролан Барт о Ролане Барте»<sup>139</sup> рассуждая о бесконечности семантического приращения в современном тексте, он уподобляет себя «эхо-камере» – пространству, в котором голос человека представляет собой эхо от множества чужих, доносящихся извне голосов.

---

<sup>137</sup> Там же, с. 543.

<sup>138</sup> См. подробнее: Барт Р. Лекция // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 549.

<sup>139</sup> Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М.: "Ad Marginem", 2002.

## ***7. Концепция Ж. Бодрийяра:***

### ***симуляция реальности и пустота как способ существования мира***

Специфика современного функционирования знака в изложении Ж. Бодрийяра становится обоснованием тотальной симулятивности актуальной реальности. Идея симулятивности современного мира формулируется им в контексте исследования системы производства и потребления. Бодрийяр обнаруживает кризис, происходящий в сфере потребления: «потребность» больше не существует как свободная и частная воля человека, она производится наравне с товаром. Возникает причинно-следственный парадокс: не потребность выступает мотивом и основанием товаропроизводства, а напротив, мощная система производства формирует потребности, вызывая их из небытия, создавая на пустом месте. Кроме того, функционирование вещи в жизни человека отнюдь не исчерпывается ее утилитарно-прагматической составляющей. Вещь не столько обслуживает человека, сколько властвует над ним, формирует его сознание, время и пространство. Вещь становится символом фантазмов и тревог, целей и интересов, успеха и статуса ее обладателя. Но и над этой последней символизацией человек не властен, ее механизм полностью социализирован и осуществляется через рекламу, формирующую и желаемый социальный образ, и идеальную потребительскую модель. Таким образом, потребляются не собственно товары, а вся система объектов как некая знаковая структура. Знаковая система поглощает и процесс производства – обмена – потребления, и собственно труд, и субъект, и объект. Ни один из перечисленных элементов уже не существует за пределами этой системы – он ее порождение и свидетельство существования.

Система работает на свое воспроизводство, утратив какой бы то ни было иной смысл. Некогда труд, как отмечает Бодрийяр, «был пронизан целенаправленностью»: «пусть труженик и поглощен процессом простого

воспроизводства своей рабочей силы, однако сам процесс производства не переживается как безумное повторение. Труд революционизирует общество в самой своей униженности, как товар, чей потенциал всегда выше простого воспроизводства ценности»<sup>140</sup>. Теперь это не так: труд перестал быть производительным, «он стал воспроизводительным, воспроизводящим предназначенность к труду как установку целого общества, которое уже и само не знает, хочется ли ему что-то производить»<sup>141</sup>. Умер пафос экономического роста, как и пафос производства вообще, он подменяется ритуальными знаками труда, или своеобразными кодами: труд как служба обществу, как рефлекс, как мораль, консенсус, регуляция, принцип реальности и т.п. Сегодня трудом завладела знаковая форма с характерной операцией самодублирования, при этом как опустошен знак, так и пуста отсылка к обозначаемому.

Все более отчуждаясь от означаемого, порывая со значениями и референциями, в принципе стремясь взаимодействовать только между собой, знаки отчуждаются от реальности. В сфере товаропроизводства наступает эра означающего. Отныне товар – это всегда знак, и знак в свою очередь становится товаром. Есть единственная реальность, порожденная работой знака (означающего), – это мир бесконечных отражений означающего, его эффектов и фантазмов. Наступает стадия относительности, всеобщей подстановки, комбинаторики и симуляции, поскольку знаки легко обмениваются друг на друга, но не обмениваются больше с тем, что означают. Вещь переживает субъект производства / потребления. Он классифицирован на «языке вещей» раньше, чем в языке коммуникации; он становится объектом производства прежде, чем осознает потребность в индивидуализации. Соответственно, по Бодрийяру, максимальная свобода, которой может обладать современный человек, – свободно направлять же-

---

<sup>140</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Перевод и вступительная статья С.Н. Зенкина. М.: "Добросвет", 2000. С. 58.

<sup>141</sup> Там же.

ления на произведенные товары и растворяться в вещи. На место субъективных потребностей пришли машины производства желаний, не столько предлагающие наслаждения, сколько внушающие их, не столько исполняющие желания, сколько их формирующие. «Спроецировав себя в связную структуру, человек сам оказывается отброшен в бессвязность»<sup>142</sup>. Он теряет функциональность, становясь пустой формой, открытой для любых функциональных мифов и любых фантазматических проекций, заполняясь любым активным дискурсом.

Над этой «белизной» самодостаточной функциональной поверхности уже не властна идеология, которая потенциально стремится монополизировать все уровни знакового кода. По сути, речь идет об опустошении сферы идеологии. Как считает Бодрийяр, подобная ситуация может рассматриваться как расплата за эксплуатацию языка кода и безраздельную манипуляцию «общественным представительством», использование их в качестве инструмента социального контроля. «В тот самый момент, когда эта машина достигла безупречного самовоспроизводства, из нее тихонько, незаметно улетучилась всякая социальная субстанция»<sup>143</sup>. Бесконечное производство коннотаций при отсутствии денотатов, окончательный отрыв знаков от своих референтов приводит идеологический дискурс в состояние глобальной симуляции, или «всенейтрализующей пустоты». Исследователь имеет дело с пустыми формами социальных институтов, научных дисциплин, мнений общественных представительств, интересов социальных слоев и т.п. Знаки автономизируются, порождая и устанавливая смыслы, не имеющие подтверждения в реальности, нетождественные ей, наконец – мнимые.

Как только знаковая сфера, а точнее – исключительно сфера означающих<sup>144</sup>, обретая имманентность и автономность, становится сферой произ-

---

<sup>142</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей / Перевод с франц. и сопроводительная статья С. Зенкина. М.: "Рудомино", 2001. С. 65.

<sup>143</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. С. 140.

<sup>144</sup> Бодрийяр отмечает тот факт, что традиционная структура знака в современных условиях утрачивает бинарность, поскольку представлена исключительно означающим.

водства реальности, по Бодрийяру, наступает эпоха симуляции. С этого момента остается одна реальность – созданная игрой означающих. Оппозиция реальное / нереальное отсутствует. Строго говоря, сегодня невозможно разграничение реальности и знаков реального, поскольку знаковая симуляция повсеместна. Симулякр у Бодрийяра, так же как у Делеза, освобожден от идеи подражательности или копирования. Симулякр не создает копию, не имеет образца, истока. Это ни с чем не соотносимая, никогда не существовавшая, но единственная реальность. Самодостаточная пустая форма, чистая телесность, видимость, материализовавшаяся ситуация «как бы».

В этом контексте можно утверждать, что человек имеет дело только с вторичной, семиотизированной реальностью. «Реальное производится, начиная с миниатюрнейших клеточек, матриц и запоминающих устройств, с моделей управления, – и может быть воспроизведено несметное количество раз. Оно не обязано более быть рациональным, поскольку оно больше не соизмеряется с некоей, идеальной или негативной, инстанцией. Оно только операционально. Фактически, это уже больше и не реальное, поскольку его больше не обволакивает никакое воображаемое. Это гиперреальное, синтетический продукт, излучаемый комбинаторными моделями в безвоздушное гиперпространство»<sup>145</sup>. Ситуация вторичности заставляет гиперболизировать и возгонять симуляцию в попытке воссоздать реальное и референтное. В результате – бешеное перепроизводство пережитого, «истинного», мифов об истоках, воскрешение утраченных образов, превосходящее даже материальное производство, – такова симуляция в современной стадии.

Соответственно, символами подобной гиперреальности могут выступать феномены гипермаркета и масс-медиа. Им посвящены несколько глав в книге «Симулякры и симуляции». Рассматриваемые как гипер-явление, масс-медиа и гипермаркет представляют грандиозный механизм непрерывного потребления. Это универсальная модель современной социализации,

---

<sup>145</sup> Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции // <http://www.txt.knihi.com/nihil/ baudrillard.htm>

сосредоточившая в одном времени-пространстве практически все формы-функции социального тела (работа, развлечение, медиа, культура). Характерным свойством гиперреальности является прозрачность, здесь ничего не может быть утаено или сокрыто. Напротив, все становится сверхвидимым, приобретает избыток реальности. В симуляции объекты всегда слишком близки, слишком детально различимы, слишком доступны. Человек словно сливается с ними, переставая быть собой. Как перенасыщенность товарами, так и перенасыщенность информацией в остатке имеет инфляцию смысла. Дело в том, что гиперреальность не заботится о побуждении к коммуникации, а занимается ее умножением и разыгрыванием. Информация в эпоху симуляции не производит смысл, а разыгрывает, подает его как перформанс.

С другой стороны, сомнение в подлинности настоящего приводит, как показывает Бодрийяр, к фетишизации прошлого. Гиперреальность проникает и сюда, потому известная нам история, перенасыщенная, с одной стороны, объективными свидетельствами, а с другой – вариантами интерпретаций, так же далека от «исторической реальности», как современная живопись от классической ее версии. Так, размышляя о современном кинематографе, Бодрийяр обращает внимание на гиперподобие предметов, представляющих здесь историю, что, однако, не делает их от этого более подлинными. Скорее – делает «ни на что не похожими, разве что на пустой образ подобия, на пустую форму представления»<sup>146</sup>. Кроме того, стремление к фетишизации, по мнению Бодрийяра, связывается с избавлением от травмы, причиненной утратой референтов, своеобразным замещением утраченной твердой почвы реальности. Поэтому происходящее – в частности, в кино – тиражирование или плагиаторство самого себя, переделывание классики, реактивация мифов и т.п. закономерно объясняется некой идеальной завроженностью собой. В актуальном рабстве может быть рассмотрен феномен «отходов»,

---

<sup>146</sup> Там же.

или «остатков». Бодрийяр утверждает, что невозможно полное безостаточное извлечение чего бы то ни было – всегда остаются отходы. Однако они не обладают самостоятельностью и неизменно соотнесены с бывшим ранее, они даже как бы не существуют. Вместе с тем собственно извлечение отходов имеет отношение к реальности, поскольку именно через отходы она проявляется, «овеществляется». В странном «существовании» отходов-остатков обращают на себя внимание два момента: это понятие не образует оппозиции – во-первых, и вызывает смех, двусмысленность, словесные игры – во-вторых. Очевидно, здесь вступает в силу ситуация зыбкости, неопределенности, пограничности, в том числе и смысловой. По Бодрийяру, невозможность определить, что является отходами другого, свидетельствует о наступающей агонии различающихся систем и последующей их симуляции, поскольку на этом этапе все становится отходами и остаточным. С другой стороны, отсутствие по ту сторону противоположного члена оппозиции вызывает реакцию обратимости, при которой любое явление может быть отходами другого. И возможно, в фазе симуляции нет разницы между отсутствием отходов и повсеместной остаточностью, представляющей жизнь как грандиозную систему восстановления, переработки и консервации отходов. Отсутствующее и пустое, таким образом, становится своеобразным генератором реальности.

Бодрийяр говорит о современной замороженности формами исчезновения, в том числе – исчезновением собственным. Так, характеризуя специфику современного нигилизма, он указывает на его своеобразную материализацию: сегодня это не идея, это ее транспаренция; *Nihil*, отсутствие как характер и качество реальности; поверхность, заменяющая глубину. «Исконное» нигилистическое отрицание уступает место нейтрализации, разрушение – разуверению и симуляции: «Когда Бог умер, еще оставался Ницше, чтобы сказать об этом, – великий нигилист перед Вечностью и трупом Вечности. Но перед симулируемой транспарентностью всех вещей, перед симу-

ляком идеалистической или материалистической завершенности мира в гиперреальности (Бог не умер, он стал гиперреальным), нет более теоретического и критического Бога, чтобы узнавать своих»<sup>147</sup>. Все, что остается человеку как пустой и безличной форме, – это замороженность поверхностью и ситуацией исчезновения. Симуляция, замещающая «агонизирующую действительность» постреальностью, выдавая отсутствие за присутствие, стирает между ними границу, как нейтрализует различия между реальным и воображаемым. Актуализируется поверхность, опустошенная форма, видимость уже исчезнувшей вещи.

Образовавшаяся пустота воспринимается Бодрийяром двояко: с одной стороны, симулированная вещь открывает поле свободы и вариации, с другой – переводит в вещный, симулятивный план и человека, и его реальность; с одной стороны – устраняется идеологичность и социальность, с другой – наступает власть «молчаливого большинства».

Последнему оставшемуся референту – «молчаливому большинству» – посвящена книга Бодрийяра «В тени молчаливого большинства, или Конец социального». «Этим темным бытием, этой текучей субстанцией, которая наличествует не социально, а статистически, и обнаружить которую удастся лишь приемами зондажа, обусловлены все функционирующие сегодня системы. Сфера ее проявления есть сфера симуляции в пространстве социального, или, точнее, в пространстве, где социальное уже отсутствует»<sup>148</sup>, – утверждается в работе. В вакууме социального формируется некая масса: соединенные пустотой индивидуальные частицы и распространяемые средствами информации импульсы. Элементы массы свободны от своих символических обязанностей, они представляют собой результат функционирования разнообразных симуляционных моделей. Соответственно, масса не обладает ни атрибутом, ни предикатом, ни качеством, ни референцией. Тем самым

---

<sup>147</sup> Там же.

<sup>148</sup> Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Перевод с франц. Н.В. Сулова. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000. С. 26. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием страниц в скобках.

она одновременно и определена, и радикально неопределённая. Масса не может быть квалифицирована через соотношение с населением, корпорацией, социальной совокупностью и т.п. Это черная дыра, куда проваливается все, в том числе – социальное; пучина, где исчезает смысл.

Основное свойство, характеризующее массу как бесконечную сумму равнозначных индивидов, – неразличимость нейтрального. Отсутствием поляризации и создается пустота, в которой становится невозможен обмен смыслами, поскольку они тут же рассеиваются, и невозможно даже отчуждение, поскольку идентификации и дифференциации не происходит. Масса живет поверхностью: не смыслом, а зрелищем; не посланием, а знаковой игрой (игрой символов и стереотипов). Дело уже не в том, что в своем стремлении к свободе и отказе от смысла, за которым видится террор схематизации, массы переводят «все артикулированные дискурсы в плоскость иррационального и безосновного, туда, где никакие знаки смыслом уже не обладают и где любой из них тратит свои силы на то, чтобы завораживать и околдовывать, – в плоскость зрелищного» (15). Проблема в другом – в той внутренней потребности масс, которая сегодня вырастает в контрстратегию, последовательную работу по поглощению и уничтожению культуры, знания, власти, социального. Апатия масс оказывается действеннее взрывов и революционности, ее инертность и безразличие разрушают любые системы.

Однако «молчаливое большинство» – референт мнимый. Оно, конечно, существует, но не может иметь какой-либо репрезентации. Утрачено то, что называется порядком представления: массы не представляют, не выражают себя, не рефлектируют – напротив, их подвергают зондированию, тестированию, вводят с помощью средств массовой информации в состояние перманентного референдума и т.д. В действие вступают механизмы симуляции, а не репрезентации, и ориентированы они уже на модель, а не на референт. Симулируется как «голос» масс, так и их «содержание»: потребности, проблемы, ценности. Речь теперь идет о симуляции отныне невыражаемого

социального. То есть мнимый голос масс не имеет соответствий в действительности, а представление о жизни масс никак не соотносится с этой жизнью и т.д. Такова, по Бодрийяру, природа современного молчания масс. А «безмолвие молчаливого большинства» становится единственной подлинной проблемой человечества.

Отсюда интенсивное воздействие на массы, эта «бомбардировка знаками» в надежде вызвать ответное эхо. Массы всесторонне исследуются, и здесь особая роль отведена информации. Причем не в плане коммуникации или передачи смысла, а в качестве способа «поддержания эмульсионности, реализации обратной связи и контролируемых цепных реакций – точно в таком же качестве она выступает в камерах атомной симуляции» (31). Действие информации, в задачу которой входит направление высвобождаемой энергии масс на построение социального, имеет обратный эффект – социальное не упрочивается, а гибнет окончательно. Информация отнюдь не трансформирует массу в энергию, она занимается дальнейшим производством массы. Информация не информирует в смысле придания формы и структуры, она создает симуляции. В результате порожденная ею инертная масса оказывается совершенно неподконтрольной традиционным социальным институциям и больше того – невосприимчива к содержанию самой информации.

Система переживает кризис, и ее ждет низвержение в пропасть, поскольку энергия, затраченная на стимулирование социального в массах, огромна, ее потеря невосполнима. Массы у Бодрийяра похожи на те бесполезные устройства, что потребляют больше, чем производят; на те уже истощенные месторождения, которые продолжают эксплуатировать, неся большие убытки. Утрачен спрос на смысл – вот главная проблема системы. Смысл повсюду, и он все производится, наступила эра перепроизводства смысла. Но для системы нужен потребитель смысла, хотя бы в минимальной степени восприимчивый и причастный смыслу. Без этого спроса система и

власть оказываются всего лишь симулякр, эффектом опустошенной поверхности. Спрос на товары и услуги всегда может быть создан искусственно, у системы для того есть соответствующий опыт, но однажды исчезнувшие потребность в смысле и желание реальности вряд ли возможно восстановить.

Повсеместность симуляции снимает вопрос о какой бы то ни было манипуляции, в частности, во взаимоотношениях власти с массами. Как замечает Бодрийяр, «в игре участвовали обе стороны, они находились в равных условиях, и никто сегодня, видимо, не может с уверенностью сказать, какая же из них одержала верх: симуляция, с которой обрушилась на массы власть, или ответная симуляция, обращенная массами в направлении распадающейся под ее влиянием власти» (37). Масса – явление парадоксальное, она одновременно выступает и объектом, и субъектом симуляции. С одной стороны, она находится в точке схождения всех волн информационного воздействия, которые ее описывают; с другой – способна на гиперсимуляцию: видоизменяет примененные к ней модели симуляции и снова приводит их в движение. Бодрийяр называет это свойство гиперконформизмом, характерной формой юмора массы. Вместе с тем парадокс массы состоит еще и в том, что она «на самом деле» не является ни субъектом, ни объектом. Действительно, масса, не будучи носителем автономного сознания, не может рассматриваться в качестве субъекта. Но и объектом (в прямом смысле – материалом) она быть не может: ни обработке, ни пониманию в терминах элементов, отношений, структур, совокупностей она не поддается. Любое воздействие на массу обречено на движение по кругу (поглощения, отклонения и нового поглощения) и в конечном итоге – на угасание и собственное исчерпание.

Неоднозначно понимается Бодрийяром и попадающая в один ряд с «жизнью масс» сфера частного, повседневного. Вплоть до 60-х годов, констатирует он, повседневное с его тайным отсылком к индивидуальному нахо-

дилось на обочине исторического и политического и, безусловно, оказываясь в состоянии оппозиции, стремилось к выравниванию статусов. Современное перераспределение полюсов выводит из сферы активности историю и политику с их абстрактной событийностью, актуализируя обыденность текущей жизни, все то, что «заклеймили как мелкобуржуазное, отвратительное и аполитичное» (48). Становится очевидным, что будничное существование не только не «малозначащая изнанка истории», но ее равноправный компонент. Кроме того, уход масс в сферу частной жизни в свое время стал своеобразным жестом сопротивления идеологической манипуляции.

Но повсеместное обытовление и опрофанивание (с соответствующим оттенком профанации) оборачивается столь же масштабной склонностью к банальному замещению смысла бессмыслием. «Микрожелания, мелкие различия, слепые практики, анонимная маргинальность», по Бодрийяру, становятся новыми идеалами, принимая форму новой революционности. Однако происходящее на поверку оказывается не более чем простой сменой знаков: развенчанная идеология уступает место не имеющей смысла частности, свершается то, что можно определить как микрореволюцию банальности. Но отказ от смысла, настаивает Бодрийяр, смысла не имеет.

Думается, что в данном случае для Бодрийяра неприемлема скорее некая вырисовывающаяся симуляция революции (или революция, которую можно потреблять), чем значимость маргинальных и частных объектов, которой он как будто пренебрегает. Не случайно его первая работа «Система вещей» была посвящена своеобразному коллекционированию вещей и их функций. Да, вещи получают власть над человеком, вытесняют его, лишают индивидуальности. Но они же наделяют человека функцией, которую он уже не может в современных условиях переживать в качестве субъекта, парадоксальным образом возвращают ему утраченные состояния. Например, автомобиль в «Системе вещей» не только «нейтральная территория между работой и семейным домом, пустой вектор чистого перемещения», но и

«особое жилище, только недоступное для посторонних; это замкнуто-интимная сфера, но без обычных черт уюта, с острым чувством формальной свободы, с головокружительной функциональностью»<sup>149</sup>. Таким образом, автомобиль, подчеркивает Бодрийяр, становится средоточием новейшей субъективности.

В том же ракурсе может рассматриваться старинная вещь, которая у Бодрийяра совмещает в себе два временных вектора – из настоящего в прошлое и из прошлого в настоящее – и заполняет тем самым пустое измерение бытия, преодолевая разрыв в культуре. Сходным образом, анализируя роман Ж. Перека «Вещи» (216-217), Бодрийяр хотя и настаивает на том, что «вещевые джунгли» лишают реальность символической значимости и на месте былой интимности и интровертности семьи воздвигают пустоту и мнимость отношений, однако перечисляет целый ряд вещей, потенциально могущих эту пустоту заполнить. Причем заполнить, что называется, позитивно – это «вещи присутствия» или истории: очаг, старые фотографии, зеркала и т.п. Вероятно, стоит говорить не об агрессивности вещей вообще и, соответственно, агрессивности быта и обыденности как зоны потребления, а об отрыве вещей от своей истории и исконной символизации. Вещи становятся заложниками процессов, происходящих в культуре, не более того.

Критический пафос Бодрийяра, настраивающий на повсеместное обнаружение симуляций и пустот, позволяет ему достаточно подробно описать пустоту, ее формы и механизмы «существования». Так, в упомянутом уже примере из романа Перека Бодрийяр демонстрирует переход экзистенциальной пустоты отношений в пустоту формы, некую материализацию знаковой поверхности. В тексте пустота становится самодостаточной, она не подменяется вещами как символами и не заполняется вещами-предметами. Напротив, живет собственной и довольно длительной жизнью, то есть имеет

---

<sup>149</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей / Перевод с франц. и вступ. статья С.Н. Зенкина. М.: "Рудомино", М., 2001. С. 77. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием страниц в скобках.

свое время-пространство. Именно это пространство создается, а точнее – описывается как вещь и через вещи (их перечень, качество, престижность и т.п.). Пустота демонстрируется также через разрыв «внутри» вещи как знаковой сферы: долженствующие обозначать взаимоотношения хозяев, вещи здесь не означают ничего. Их долгий и бессмысленный перечень, по сути, и обналичивает пустоту, делает ее фактурной, осязаемой. Содержание сублимируется в форму, порождая симулякр. А форма, таким образом, выступает в качестве единственно реального содержания.

В свою очередь содержание также может сублимироваться в функцию. Подобный «функционализм на холостом ходу», как его определяет Бодрийяр, демонстрирует слово «штуковина» (126). «Штуковина», по определению обладающая способностью «что-то делать», выступает в качестве овеществленной функции. Однако в отличие от «машины» не заявляет открыто об этой функции и определяется через принципиальную неопределенность. Последнее качество к тому же усугубляется коннотативным оттенком пренебрежения: вещь безымянна, неудобоназываема, функционально сомнительна (неизвестно для чего служит). «Штуковина», таким образом, становится специфической демонстрацией пробела в функциональном мире или воображаемой функциональностью. При этом именно зыбкость и пустотность вещи такого рода предполагает ее потенциальную многофункциональность: «задумавшись о том, что именно может быть обозначено как “штуковина”, впору устрашиться, как много вещей подпадают под это пустое понятие» (126). Анализируя этот феномен, Бодрийяр приходит к выводу об изолированном существовании вещей и терминов, их означающих. Причем вещей здесь очевидно больше, а потому они безымянны. Псевдосуществование вещей (поскольку они непоименованы), их псевдофункциональность (воображаемая функциональность) закономерно приводит к псевдосуществованию мира: человек, пользуясь вещами, не знает ни их имени, ни происхождения, ни содержания, ни механизма функционирования, симули-

руя таким образом сам процесс пользования. Сложившуюся ситуацию Бодрийяр иллюстрирует с помощью метафоры Ж. Фридмана – мир «воскресных водителей». Это мир людей, «которые никогда не заглядывали в мотор своей машины и для которых в функционировании вещи заключена не просто ее функция, но и тайна» (127).

От поверхностной функциональности Бодрийяр переходит к вещам-явлениям (или овеществленным явлениям), выполняющим функцию пустоты. Самым демонстративным примером в этом случае является реклама. Притом что рекламные знаки как будто говорят о вещах, они никоим образом не истолковывают их. К реальным вещам они или не отсылают, или этот отсыл сомнителен: вещи предстают объектами некоего отсутствующего мира. Реклама действует по механизму легенды: не отсылая к реальному миру, она вместе с тем и не совсем подменяет его собой. По сути, рекламные знаки предназначены лишь для чтения, заключает Бодрийяр.

Результатом «чтения» (восприятия, потребления) рекламы должно стать удовлетворение. Однако это чтение, собственно, на себе и заканчивается, оказываясь процессом самодостаточным и замкнутым. Не обретая реальность, которая по идее должна проявляться и узнаваться в результате прочтения, «читатель» рекламы испытывает фрустрацию. Создающийся образ недостижим, он «не дается», создает ощущение пустоты. В принципе направленность образа на пустоту естественна, здесь реализуется и намекающая сила, и механизм символизации, но в данном случае мы имеем дело с пустотой иного рода. Образ не направлен на пустоту, он пустоту создает. Образ сам – пустота; призрак, к которому взывает образ, не семантизируется, он тождествен своему содержанию – иллюзорен, пустотен. Рекламный образ не выходит за пределы текста, оставаясь исключительно элементом чтения, «притягивая к себе заряд психической нагрузки, он накоротко замыкает его на уровне чтения» (191). Закономерно, реклама в этом свете рассматривается как незавершенный (и значит – пустой) жест, поскольку по-

стоянное возбуждение, создаваемое ее текстом, не завершается ни **видением** вещей или желаний, ни подлинным обладанием ими. Действительно, образ и его чтение – кратчайший путь отнюдь не к самой вещи, а, как подчеркивает Бодрийяр, к другому образу.

Реклама определяется как нечто промежуточное между обладанием вещью и лишением ее, это одновременно и обозначение вещи, и нацеленность на ее отсутствие. Что вполне соответствует общим тенденциям современности, в сходной ситуации находится и сама система вещей: двойственность вещи проявляется в ее одновременном собственном присутствии и нацеленности на отсутствие человека. Реклама – это избыток свободы, но свободы воображаемой; здесь к жизни вызываются миллионы образов, но образов симулированных; создается царство свободных желаний, но желание не освобождается реально. Большинство рекламных сообщений никогда не доходит по назначению, потому что тем, кому они направлены, «уже безразлично их содержание, преломляющееся теперь в пустоте», потому что «людей интересует только медиум – носители посланий, выступающие эффектами среды, эффектами, движение которых выливается в завораживающий спектакль»<sup>150</sup>. Имманентная жизнь рекламы как раз начинается с момента осуществления разрыва между рекламой как самодостаточным действием и товаром, нуждающимся в презентации. Став чистым и, соответственно, пустым означающим, реклама теперь может рассматриваться как посредник при отсутствии самой ситуации посредничества или спектакль без автора – иначе говоря, место для разворачивающегося действия пустоты.

Механизм рекламы как механизм работы пустоты Бодрийяр показывает на примере эффекта, вызываемого действием пустого означающего, например, слова «ГАРАП» (196-197). Бодрийяр моделирует некую ситуацию абсолютной знаковой пустоты, при которой современные города представляются лишенными знаков голыми стенами – своеобразным «пустым созна-

---

<sup>150</sup> Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. С. 42-43.

нием». В этом мире существует единственное слово – ГАРАП, написанное на всех стенах и являющее собой образец чистого означающего, не имеющего никакого предметного основания. Рано или поздно слово начинает толковаться, хотя и, в отсутствие референта, толковаться вхолостую, или что-то невольно значить, то есть все-таки потребляться в качестве знака. Бодрийяр задается вопросом, что может означать такой знак. Очевидно – само общество, его произведшее. Итак, при всей своей незначимости, слово ГАРАП приводит в действие коллективное воображаемое и механизмы означения. Как говорит Бодрийяр, «люди поверили в ГАРАП», теперь стоит связать ГАРАП с каким-либо конкретным товаром, как этот товар естественным образом внедрится в сознание публики. Однако «хитрость» рекламы состоит не в буквальном означении и прямой соотнесенности ГАРАПа с реальным предметом, а в некотором сокрытии, утаивании означаемого, поскольку только пустой знак вызывает органичное согласие, тогда как явное означаемое моментально приводит в действие факторы сопротивления.

Говоря о рекламе как медиуме, Бодрийяр имеет в виду не только ее превращение из посредника в главный персонаж, симулятивный центр сеанса, но и буквальное значение – некое состояние обезличенности, транса, в который впадает и само сообщение, и воспринимающий его адресат. Современные средства массовой информации переживают, по его мнению, фазу «охлаждения, нейтрализации любых сообщений в пустом эфире, фазу замораживания смысла»<sup>151</sup>. Массовое сознание предпочитает не выбирать, различать, критически оценивать, а находиться в гипнотическом состоянии неразличения. Гипнотическое состояние свободно от смысла, собственно, его возникновение и развитие обуславливается степенью «остывания» смысла. Коммуникация, осуществляемая СМИ в гипнотическом пространстве, не только не может стремиться к производству смысла, но, что особенно настораживает Бодрийяра, оказывается источником массивного насилия

---

<sup>151</sup> Там же, с. 43.

над смыслом.

Противоядие от тотальной симуляции, порожденной рекламой, Бодрийяр находит на ее же поле – поле пустоты. Уникальным социальным жестом «восстания пустоты» он считает граффити. Это специфический протест против обезличивания и анонимности, некий антидискурс пустоты. Природа граффити, пустотная по своей сути, вместе с тем коннотативно соотнесена с идеей бунтарства. А в теоретическом аспекте противопоставлена знаковой организации рекламы и масс-медиа в целом. Это современное нулевое освоение урбанистического пространства, внереферентное и внеинформационное. В этом смысле граффити – явление несимулятивное, возвращающее и оживляющее реальность. В современных условиях уже радикальным бунтарством оказывается заявление: «Я существую, меня зовут так-то, я с такой-то улицы, я живу здесь и теперь». Но когда Нью-йоркские граффити начинают использовать псевдонимы, совершается переворот кодифицированной системы: речь заходит не о возвращении недостижимой идентичности, а об обращении кода против самого себя; обращении, происходящем внутри логики кода и на его территории. «SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136 – это не значит ничего, это даже не чье-то имя, а нечто вроде символического матрикулярного номера, чья задача сбить с толку обычную систему наименований. В его элементах нет ничего оригинального – все они взяты из комиксов, где были заключены в рамки вымышленных историй, но из этих рамок они резко вырываются, проецируясь на реальность как крик, междометие, анти-дискурс, как отказ от всякой синтаксической, поэтической, политической обработки, как мельчайший элемент, радикально неприступный для какого бы то ни было организованного дискурса»<sup>152</sup>. Граффити непобедимы именно по причине своей пустотности: они скудны, противятся какой бы то ни было интерпретации, неподвластны самому принципу сигнификации. В качестве пустых означающих граффити

---

<sup>152</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. С. 158-159.

вторгаются в сферу полновесных знаков города, разлагая ее уже самим своим присутствием. Утрата содержания и актуализация формы, революционность жеста при тотальной асемантичности, наконец, полноценность пустотного существования – таковы характеристики граффити, позволяющие рассматривать их как некий символ современной эпохи<sup>153</sup>.

Пользуясь терминологией Дерриды, можно рассматривать граффити как своеобразную деконструкцию города и общества. О деконструкции вещи в контексте размышлений о пустоте говорит Бодрийяр, вспоминая притчу Чжуан-Цзы о мяснике<sup>154</sup>. Мастерство мясника-профессионала состоит в умении преодолеть взгляд на тело животного как на нечто полное, сплошное, непрозрачное («когда я начал заниматься своим делом, я видел перед собой только бычью тушу») и перестать «резать изо всех сил», разрубая вены и артерии, мышцы и кости, затупляя нож. Нож мясника потому девятнадцать лет служит ему, что он выделяет в теле сочленения и промежутки – доходит до сочленений пустоты, или до той структуры пустот, в которой тело обретает свою сочлененность. И сам нож становится пустотой («лезвие ножа не имеет толщины»), и работает он с пустотой («он режет по пустым местам»). Эта работа, замечает Бодрийяр, не строится на силовых отношениях и не связана с объективным познанием, это ситуация обмена: «нож и туша взаимообмениваются, нож артикулирует моменты неполноты туши и тем самым деконструирует ее согласно ее собственному ритму». Вещь (тело) больше не воспринимается как заполненное пространство, она предстает как соотнесенность ритма и интервалов.

Пространство у Бодрийяра коннотативно соотносится с пустотой. Он предлагает увидеть в пространстве *то*, через *что* формы оказываются соотнесены друг с другом. Иначе говоря – некие незаполненные промежутки. Специфика современной пространственности, по Бодрийяру, уже не опреде-

---

<sup>153</sup> О специфике российского варианта граффити см.: Бочарова О., Щукин Я. Политические граффити Москвы // РЖ. Сер. 11. Социология. 1996. № 1. С. 127–139.

<sup>154</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. С. 226-227.

ляется отношениями форм. Пространство больше не возникает из взаимосвязи форм, наоборот – формы связываются посредством пространства: «В комнате, где много пространства, возникает *эффект Природы* – “все дышит”. Отсюда тяга к пустоте: так голые стены комнаты могут обозначать культурность и достаток. Чтобы выделить какую-нибудь безделушку, вокруг нее создают пустоту. Таким образом, “среда” зачастую представляет собой лишь формальную расстановку, где те или иные вещи “персонализируются” через исчислимость пустоты»<sup>155</sup>. Пустота становится своеобразным формализованным знаком пространства.

Эта мысль развивается в работе 1999 года «Фотография, или Письмо света», где Бодрийяр формулирует основную «идею» фотографии. Она состоит в замене «величавого смысла молчаливыми объектами и их очертаниями»<sup>156</sup>. Чудо фотографии, то, что воспринимается как «объективное изображение», по сути, является радикальным выявлением необъективного мира. Будучи по своей природе объективной, фотография запечатлевает «реально существующее», а это, как ни парадоксально, – отсутствие объективности. Последнее, вероятно, синонимично отсутствию смысла, или величавого смысла, как его определяет Бодрийяр, а потому не может быть «сказано» (названо, однозначно определено) – у необъективности слишком много ракурсов, их невозможно объять и суммировать. То, «что не может быть сказано, должно удерживаться в молчании», а само удержание в молчании может состояться через выставление изображения. Что и происходит в фотографии: несказанная пустота фотографии, находящаяся в формально-вещественной зоне техники и, соответственно, имеющая дело с формами, устанавливает специфические

---

<sup>155</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей. С. 70.

<sup>156</sup> Бодрийяр Ж. Фотография, или Письмо света. Перевод А. Меликяна // <http://www.nsys.by:8101/klinamen/dunaev1.html> (Перевод работы Ж. Бодрийяра «La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image» из «L'Echange Impossible» (Невозможный обмен). Париж: Galilee, 1999. С. 175-184). Здесь и далее эта работа Ж. Бодрийяра цитируется по указанному источнику.

взаимоотношения соучастия между техническим механизмом и миром. Это соучастие возникает в точке схождения иллюзии (содержания мира) и визуальной формы, которую она принимает. К слову сказать, в этом случае меняется и само понятие техники, которая попадает в сферу игры, неокончателности и потому утрачивает свое внешнее по отношению к происходящему положение, выступая соучастником, персонажем действия.

Фотографическому молчанию отводится особая роль. Оно возникает как сопротивление шуму и речи мира, оформляется в результате взаимодействия с ним. Так, сопротивление движению, течению, ускорению формирует неподвижность; сопротивление коммуникационным и информационным воздействиям заставляет искать способы сохранения собственной таинственности; наконец, сопротивление императивности смысла обнаруживает у фотографического молчания отсутствие сигнификации. Характеризуясь как жест молчания, фотография представляется своеобразным моментом становления, который возникает, когда «неистовые действия мира приостанавливаются и навсегда уничтожаются». Когда образы перестают говорить, рассказывать истории и тем самым уничтожать молчаливый смысл своих объектов, наступает манифестация молчаливой очевидности, а фотография становится тем магическим оператором, что фиксирует исчезающую действительность.

Объясняя легкость замещения отсутствующей реальности материальным фотографическим образом, замены, не вызывающей сопротивления у человека, Бодрийяр вспоминает Борхеса: «...мы уже чувствовали, что ничто и есть реальность». Фотографическое изображение должно пониматься как некоторый вид бесстрастия, освобожденное от влияния субъекта фиксирование видимых очертаний объектов. Причем фиксирование ненавязчивое и в некотором смысле случайное. Фотография не занимается исследованием или анализом реальности, вместо этого происходит прикосновение к поверхности вещей, снятие их отпечатков, что и позволяет иллюстрировать их

видимые очертания в качестве фрагментов. Фотография как будто копирует, но копии не остается, поскольку сразу за фотографированием исчезает объект-оригинал. Остается знак несуществования, ничто. Что в этой ситуации является пустотой: фотографический образ, утративший объект, или реальность, исчезшая в момент появления фотографии? Очевидно, и то и другое.

Как говорит Бодрийяр, в случае с фотографией невозможно нахождение в реальном присутствии объекта и, соответственно, невозможен обмен между реальностью и ее изображением. В фотографии нельзя ничего в прямом смысле «видеть», только линза «видит» вещи. Однако линза спрятана, она не может рассматриваться как Другое, захватывающее глаз фотографа, больше того – она даже покидает Другого, когда фотограф отсутствует. Подобная ситуация исчезновения описывается в рассказе И. Кальвино «Приключение фотографа», показательную цитату из которого приводит Бодрийяр: «Схватить Байс на улице не только тогда, когда она не знала, что он подглядывал за ней, удержать ее в пространстве запряженных линз; фотографировать ее не только тогда, когда она не видит его, но и тогда, когда он не видит ее; увидеть ее, как если бы она отсутствовала в его видении, – в каком-либо видении <...> Это была бы невидимая Байс, которой он хотел бы овладеть, абсолютно одинокая Байс, Байс, чье присутствие предполагало бы отсутствие, отсутствие вообще всех». Позже герой Кальвино фотографирует стены студии, где девушка однажды стояла. Бодрийяр обращает внимание, что оба персонажа исчезают: сначала Байс исчезает для фотографа, а затем исчезает и он сам. Здесь от размышлений об уничтожении объекта в фотографии Бодрийяр переходит к изучению происходящего по ту сторону камеры. Дело не только в смерти объекта и невозможности возвращения того, что однажды было. На другой стороне линзы уже субъект претерпевает исчезновение: «каждый щелчок фотоаппарата одновременно прерывает реальное присутствие объекта и субъекта».

Такой способ восприятия мира и его фотографического изображения

Бодрийяр склонен соотносить с негативной теологией, или апофатикой. Идея «познания» состоит в том, чтобы открыть такое знание в пустоте мира, где в большей степени господствует отсутствие, нежели открытое проявление смысла. Если в теоретических построениях роль уклонения от смысла исполняет язык, выступающий символическим фильтром мышления, то в фотографии эта функция осуществляется письмом света. Свет здесь служит медиумом для отклонения смысла или его квази-экспериментального раскрытия. Свет фотографии, по Бодрийяру, не будучи чем-то реалистическим или естественным, не является также и искусственным. Свет есть «само изображение образа, его собственное мышление». Через свет образ, что называется, разоблачается во внешнем: материальность объекта, «сверкая», воплощается, просвечивает в образе-видении. Это своего рода раскрытие объекта через пустоту.

Фотография, как и кинематограф, по Бодрийяру, представляет ту стадию чистой симуляции, которая окончательно поглотила репрезентацию. Работая с пустыми формами, демонстрируя существование пустоты, она создает собственную «систему знаков», в основе которой лежит игра. Это игровое искусство гибко и конформно по своей природе, а потому совершенно органично чувствует себя в пространстве симуляции и не стремится ни вернуть реальности исконные права, ни навязать ей какой-либо новый порядок. Такова, в принципе, специфика современного искусства.

#### ***8. «Пустой знак»: содержание понятия***

Итак, в рамках постструктуралистских теоретических и постмодернистских эстетических построений формируется представление о «пустом знаке», обусловленное пересмотром традиционной референциальной концепции знака. Уже в интерпретации Ж. Лакана сосюрская модель «целостного» знака как взаимообусловленного единства означающего-означаемого

заменяется знаком «разорванным», в котором означающее, получающее определение «скользящего», или «плавающего», обособляется. У Ж. Делеза разрыв в системе означения, инициирующий пустоту, становится характерологическим принципом современного типа репрезентации. Отказывая знаку в наличии жесткой структуры, Р. Барт актуализирует факт процессуальности означивания, подвижности и многозначности возникающих смыслов.

Критика сложившейся в западной философии теории репрезентации сопровождается устремлением постмодернизма к диссоциации смысла как явления «становящегося» (то есть возникающего в процессе смыслообразования) и внетекстового референта, традиционно этот смысл гарантировавшего. Так, Ж. Делез, отрицая предданность смыслов, их абсолютное или трансцендентное бытие, настаивает на принципиально иной форме существования: как эффект или продукт, смыслы возникают на «поверхности вещи». По мысли М. Фуко, ни одно высказывание не может обладать латентным существованием, поскольку оно касается действительно сказанного. Те пропуски или пробелы, что встречаются в высказываниях, не следует путать с «потайными» значениями, ибо они обозначают лишь присутствие высказывания в пространстве рассеивания. Таким образом, смысл устанавливается в качестве события-становления, он актуален, плюрален и подвижен, поскольку имеет дело не с регулярным, а различным. Находясь в состоянии бесконечного генерирования, смысл-событие может трактоваться как «несуществующая сущность» и рассматриваться в категориях пустоты (через отсутствие, неполноту, незавершенность, случайность, мнимость, неподлинность, нонсенс и т.п.).

Возникновение «пустоты» в контексте размышлений о смысле закономерно проистекает из исходной установки на отмену или утрату сущностей и универсалий, с одной стороны, сигнификации и денотации – с другой. Утверждение приоритетности процесса, поверхности, эффекта, несвер-

шающегося события приводит к поиску подходящего объекта-пространства-имени, которое по определению было бы двояким, ускользающим, неким нестановящимся настоящим, как, например, Эон у Ж. Делеза. Потому в версии Делеза пустота становится одновременно и местом для проявления смысла-события, и вечной невозможностью такого места – нонсенсом поверхности, всегда лишенной места случайной точкой, в которой событие вспыхивает как смысл.

М. Фуко в подобной ситуации говорит о «зияющем» пространстве знака, всегда открытом, бесконечном, не имеющим никакого реального содержимого, но наполненным некой реактивной игрой. Поскольку слово сегодня уже не может рассматриваться как знак в системе знаков, а демонстрирует свое самостоятельное бытие, постольку речь идет о новом восприятии языка или языковой артикулированности мира. Современность может быть выражена, как это представляет Фуко, только в языке, не связанном никакими предзаданными смыслами. Специфическими элементами нового языка становятся разрыв, «крутизна», «растерзанный профиль». Будучи самодостаточной, новая языковая реальность выступает как инстанция кругообразная, вновь и вновь отсылающая только к себе.

Согласно утверждениям Ж. Дерриды, в противовес метафизике присутствия, базирующейся на наличии трансцендентального означающего, следует предложить метафизику отсутствия. Поскольку только в этом контексте можно представить знак, «одновременный жизни мира». Оказываясь за пределами присутствия, знак репрезентирует самого себя. Собственно, он существует исключительно как повторение самого себя. Дело в том, что в современных условиях движение знаковой цепочки, бесконечный процесс означения неостановим. Он не может задержаться на таком означающем, которое не продлило бы возникшую цепочку, поскольку любое означающее уже находится в позиции «значащей субституции». Не существует такого феномена, который сумел бы редуцировать знак и представить означаемую

вещь как имманентное присутствие. В итоге мир, с которым сталкивается человек, не что иное, как бесконечная знаковая интерпретация, где знаки интерпретируют друг друга.

Утрачивая связь со своим «происхождением», знак, соответственно, обозначает не предмет, а его отсутствие, своего рода след предмета, как его определяет Деррида. След, по сути, и представляет собой ситуацию пустоты: с одной стороны, это знак отсутствующей вещи, «отсутствие наличия»; с другой – любое наличествующее несет отпечаток, след отсутствующего. Закономерно, наличествующий след выступает следом прошлого, никогда не имевшего места, а в конечном счете знаменует принципиальное отличие вещи от самой себя. След обеспечивает возможность повторения: оставаясь собой, он одновременно отличается от самого себя. Такого рода неидентичность и заменяемость следа создает специфическое представление о времени как текущем, постоянном «сейчас», но сохраняющем при этом последовательность. Деррида утверждает, что след отнюдь не присутствие, это симулякр, иллюзия присутствия, которая в силу своей призрачности не может претендовать на подлинность репрезентации.

Как следствие, новое функционирование знака требует отказаться от процедур описания и моделирования в качестве методов исследования знака и перейти к изучению механизмов генерирования, ассимиляции, клиширования и т.д. Так, основная задача деконструкции, как ее видит Деррида, состоит в определении того способа, каким осуществляется распадение связки означаемое-означающее; той процедуры, в которой понятие утрачивает свое прежнее обозначение, начиная обозначать нечто совершенно отличное от себя. В свою очередь предложенный Бартом текстовый анализ должен продемонстрировать смыслопорождающие возможности текста, его подвижность, неокончателность, процессуальность как специфическое свойство. Обе методики принципиально отказываются от погружения «в глубины» текста как от движения, соотносимого с взысканием смысла. Интерес, на-

против, представляет поверхность, формальная пустота текста: движение по цепочке метонимии, позволяющее проследить мерцание смыслов у Барта, или заполнение пустот дополнениями, обеспечивающее нефинальность смыслопорождения у Дерриды.

К слову сказать, механизм действия дополнения у Дерриды соотносится с процедурой возникновения события на линии Эона у Делеза, в обоих случаях актуализируются пустоты – амбивалентные места заполнения-избытка. Дополнение является излишком, полнотой, обогащающей другую полноту, высшей степенью наличия – с одной стороны, и заменой, внедрением, проникновением «в-чье-то-место» – с другой. Деконструкция, таким образом, оказывается своеобразным переконструированием, демонстрацией свободных отношений внутри знаковой «системы». Осуществление деконструкции приводит текст в состояние неопределенности и потенциальной свободы, провоцируя тем самым непрерывность самой деконструкции: деконструкция деконструирует саму себя. Соответственно, как незавершим процесс деконструкции, так не существует окончательно деконструированного текста. В контексте подобных размышлений деформируется представление о начале, оно оказывается всегда производным и вторичным, всегда одновременно возможным-невозможным, присутствующим-отсутствующим.

Другим фактором, обусловившим явление «пустого знака» и вместе с тем по-своему соотнесенным с утратой знаком референциальной функции, становится кризис метанарраций. Метанаррации как универсальные и легитимирующие дискурсы, по мысли Ж.-Ф. Лиотара, сформулировавшего эту проблему, вызывают недоверие как тотальный способ высказывания. Изменяются приоритеты общества: первостепенным становится не достижение единого коллективного «тела социума» через унификацию множественности, а культивация разнородности, вариативности, сосуществования различных языковых практик.

М. Фуко, рассматривавший ситуацию в свете археологического описания, видит необходимость сознательного отказа от истории идей, ее постулатов и процессов, что позволит преодолеть стереотипную зависимость от дискурса. Одной из попыток такого рода действия может стать версия или вариации известной истории. Важно перенести акцент с тождественности (то есть соответствия традиции) на различие. По Фуко, история – это различие времен, человеческий разум – различие дискурсов, человеческое Я – различие масок. Соответственно, анализ – это своеобразное рассеивание, которым человек является и которое совершает. Различие у Фуко так же, как у Делеза и Дерриды, позволяет актуализировать знак (в современном контексте всегда только означающее), продемонстрировать его специфическое состояние – существование исключительно здесь-и-сейчас. Так, архив нельзя исчерпывающе описать, как нельзя «схватить» его в целостности, поскольку существование архива – в актуальном.

Закономерно, на археологическом уровне человек и немислимое (формально пустое) существуют в одном времени-пространстве. У Фуко они современники. Немислимое в современной эпистеме становится реальностью, действием и практикой. Потому современная онтология должна представлять не онтологию ума, описывающего мир, а онтологию немислимого. В этой ситуации возникает соотношение «пустого знака» с представлением о пустоте первоначала. Первоначало пустотно в том смысле, что не имеет исходного наполнения, как невозможно в принципе определить сам исходный момент: первоначало выступает инстанцией циклической, стремящейся к возобновлению, возврату и специфическому повторению. Как утверждает Ж. Лакан, смысл, появляющийся на уровне цепочки означающих, фиксирующийся сознанием, диктуется на самом деле только тем, что оттуда устранено, и поэтому *реальное* субъекта предстает всегда как скрытое от самого субъекта означающее. Возникновение подобного разрыва обуславливает понимание дискурса как дискурса языковой расчленен-

ности, которая в свою очередь свидетельствует об «умерщвлении» реального объекта, но, с другой стороны, дает возможность повтора, а в перспективе – восстановление утраченной связи. Метаморфозы, происходящие в структуре знака, Лакан определяет метафорически как «убийство вещи» или формирование «наличия, сотворенного из отсутствия».

Ж.-Ф. Лиотар формулирует понятие нерепрезентативности эпохи постмодерна и, соответственно, представление о нерепрезентативной эстетике. Исключительная семантическая открытость и смысловая нестабильность приводит к невозможности соблюдения условий репрезентации и осуществления ее механизма. Так, в постмодернистском искусстве актуализируется момент отказа от невозможного совершенства в пользу непредставимого, неизобразимого. Иначе говоря, в условиях невозможности изображения как репрезентации возникает изображение-процесс, изображение-производство, порождающее не значения, а исключительно энергию. На первый план выходит нестабильность: зыбкость, подвижность, плюральность, различие, неизвестное, паралогия и т.д. И именно нестабильность оказывается востребованной, когда под сомнение ставится «знание», «известное», «базовое». Закономерно, по Лиотару, одной из центральных характеристик постмодерна оказывается установка на «поиск нестабильностей».

В том же направлении развиваются представления Ж. Делеза об идее. Делезовские идеи очевидно противопоставлены Абсолютным Истинам; в принципе они родственны симулякрам, имеют сходную с симулякрами структуру и также соотносятся с сингулярностями. Идея не едина и не множественна: это множественность, состоящая из дифференциальных элементов, дифференциальных связей между элементами и сингулярностями, соответствующими этим связям. В идее акцентируется различие различного, идея актуальна (в смысле существования здесь-и-сейчас), в ней воплощается и узнается реальный, свершающийся опыт. Идея реальна, но не действи-

тельна, она виртуальна. Ее специфика состоит в представлении через зарождающееся различие, дифференциал.

Деррида, соглашаясь с Делезом, формулирует проблему следующим образом: речь идет не об отсутствии истины, а о плюралистичности и множественности истин. Причина подобного состояния заключается в том, что истина (или смыслополагание) перемещается из сферы трансцендентальных означаемых, запредельных сознанию, в пространство означающих: в мир неосуществимой окончательности, неостановимой процессуальности, игры смыслоозначения. Это и есть собственно мир человеческого существования, или мир *differance*, как его определяет Деррида. Соответственно, разработка проблем смысла и истины переносится на уровень языковой формы, записанного слова, граммы – туда, где осуществляется игра знаков. Всякое явление на этом уровне приобретает статус незначимого (пустого знака), открытого семантическому заполнению. Присутствие отсутствия, или открытый контекст, обуславливает пространственно-временные и смысловые смещения, развитие ассоциативных цепочек, игру цитации – всего того, что определяет постмодернистский текст.

Р. Барт, занимаясь исследованием идеологических структур как смыслопорождающих механизмов и поиском соответствующих антиидеологических «противоядий», обращается к феномену пустоты, способному продемонстрировать аннигиляцию смысла. Речь идет о том, что называется «пустым письмом» (белым, нейтральным, опустошенным) и «молчанием формы». Барт настаивает также, что дискурсивной тотальности невозможно избежать, руководствуясь идеями разрушения, замены или *иного* смыслополагания. Поэтому в качестве стратегии дискурсивного существования Барт предлагает «ускользание», «смещение», «дрейф», в принципе соотносимые с лиотаровским понятием «нестабильность». По Барту, нужно не уничтожить смыслы, а размягчить их, ввести в состояние текучести, подвижности, вариативности. Только это даст возможность преодолеть жесткую модель од-

нозначности, принудительности смысла-топоса. Отсюда поиск промежуточного, нейтрального положения в структуре оппозиции и описание состояния атопии (непривязанности к месту, бездомности). Не берясь разрушать антитезу оппозиции, он предлагает нейтрализовать ее, реализовав тем самым искомую смысловую атопию – ситуацию балансирования между смыслами или в промежутке между их возникновением-исчезновением.

Особая роль «пустого знака» в постмодернистской теории и практике состоит в демонстрации симулятивности всякой репрезентации или идеи репрезентации вообще. Современный знак предстает симулякром – неким образованием, бытийным началом, не имеющим никакого обоснования, кроме самого себя. Он рассматривается и оценивается, исходя «из самого себя», ни к чему не отсылая, ничто не воспроизводя. В этом смысле симулякр оказывается, например, для Делеза идеальным понятием, описывающим ту специфическую ситуацию «чистого опыта свершения», которая, по его мнению, характеризует современное существование мира. Это существование представляется вечным возвращением симулякра, обеспечивающим движение и возможность самостоятельного существования вариаций. Система симулякра основана на дивергенции и децентрировании: ряды не имеют привилегий и преимуществ, взаимоотношений противопоставленности или аналогичности, ни один из них не обладает идентичностью образца либо подобием копии.

У Бодрийера симулякр становится символом современности: актуальная реальность тотально симулятивна, и обратно – симуляция – это единственная реальность, с которой сегодня имеет дело человек. Эпоха симуляции наступает, как только знаковая сфера, а точнее – исключительно сфера означающих, обретая имманентность и автономность, становится сферой производства реальности. Симулякр в этом контексте представляет собой самодостаточную пустую форму, чистую телесность, видимость, материализовавшуюся ситуацию «как бы».

Образованная симулякрами, «знаковая система» поглощает и процесс производства – обмена – потребления, и собственно труд, и субъекта, и объект. Ни один из перечисленных элементов уже не существует за пределами этой системы – он ее порождение и свидетельство существования. Система работает на свое воспроизводство, утратив какой бы то ни было иной смысл. Все более отчуждаясь от означаемого, порывая со значениями и референциями, в принципе стремясь взаимодействовать только между собой, знаки отчуждаются от реальности – наступает эра означающего. Бодрийяр констатирует существование единственной реальности, порожденной работой знака (означающего), – это мир бесконечных отражений означающего, его эффектов и фантазмов. Наступает стадия относительности, всеобщей подстановки, комбинаторики и симуляции, поскольку знаки легко обмениваются друг на друга, но не обмениваются больше ни на что реальное. Бесконечное производство коннотаций при отсутствии денотатов, окончательный отрыв знаков от своих референтов приводит идеологический дискурс в состояние глобальной симуляции, или «всенейтрализующей пустоты». Исследователь имеет дело с пустыми формами социальных институтов, научных дисциплин, мнений общественных представительств, интересов социальных слоев и т.п. Знаки автономизируются, порождая и устанавливая смыслы, не имеющие подтверждения в реальности, нетождественные ей, наконец – мнимые.

Оппозиция реальное / нереальное отсутствует. Строго говоря, сегодня невозможно разграничение реальности и знаков реального, поскольку знаковая симуляция повсеместна. Современный человек теряет функциональность, становясь пустой формой, открытой для любых функциональных мифов и любых фантазматических проекций, заполняясь любым активным дискурсом. Эти идеи в сочетании с мотивировкой М. Фуко, констатировавшего современный отказ от определяющего первоначала, тождества и трансцендентального удвоения, приводит к отказу от антропологии и

оформлению тезиса о «смерти человека».

Терминологически «смерть человека» является следствием представления субъекта в виде опустошенной знаковой структуры. Так, Ж. Лакан акцентирует внимание на принципиальном несовпадении, расхождении знаний-представлений субъекта о себе и того, чем он «на самом деле» является. Обнаруженный разрыв воспринимается как пробел, пустота, которая нуждается в заполнении. Местом возникновения человеческих страстей и состояний являются стыки, грани; механизмом – заполнение пустот; свойство субъекта «быть» рассматривается в связи с «недостающим-к-бытию». Психоанализ, о функции которого Лакан размышляет, соответственно, имеет дело с основополагающей недостаточностью, зиянием на уровне цепи означающих. Имея дело с бессознательным, Лакан в частности, и психоанализ в целом на этом этапе переносит акцент с готового, завершенного на неформленное, неустановленное, нереализованное. Субъект в интерпретации Лакана, как затем и у Делеза, представляет собой «становление»: в реальном, единовременном «живом и настоящем» найти его оказывается невозможно. Поскольку процесс становления в свою очередь исходит из феномена «нехватки бытия», субъект формируется тогда, когда замещает пустоту симметрического несовпадения отождествлением с зеркальным образом. Однако отождествление это всегда мнимое, а потому несвершающееся и незавершающееся. В результате современность имеет дело с фрагментарным, расщепленным, лишенным целостности человеком. Его «Я» никогда не может быть определено, поскольку находится в постоянных поисках самого себя, не может быть тождественно какому-либо своему атрибуту и презентует себя лишь посредством Другого, или шире – дискурса.

Подобно Лакану, Ж.-Ф. Лиотар строит концепцию личности на основе знакового, языкового сознания. Он рассматривает язык как поле для выявления децентрированного характера субъекта и отсутствия организующего центра в любом повествовании. По Фуко, язык говорит как бы сам собой –

без говорящего субъекта и без собеседника. Не являясь ни «покоящимся в вещной бездейственности» объектом, то есть «вещью среди вещей», ни способным к безграничному познанию *cogito*, человек оказывается местом непонимания. Закат эпохи репрезентации обозначил возникновение новых сил, определяющих человека, уклоняющихся от контакта с силой репрезентации и даже устраняющих ее. В мире, лишенном абсолютного присутствия, субъект растворен в дискурсивной практике – констатируют Ж. Деррида и Р. Барт. Невозможность возврата к субъекту, то есть к инстанции, наделенной обязанностями, властью и знанием, утверждает Ж. Делез. И познающий субъект, и познаваемый мир, с его точки зрения, могут рассматриваться лишь как творимые, возникающие из хаоса, как актуализации виртуального мира.

Эта ситуация в принципе распространяется и на автора, который в результате ряда происходящих в тексте процедур переживает процесс десубъективации. Как считает Деррида, сегодня невозможно авторство в смысле наличия единственного опыта. Поскольку тексты сформированы знаками, всегда уже существовавшими внутри языковой системы, постольку процесс означивания не может восходить к единственному автору-источнику. Современное письмо, по Фуко, упорядочено не своим означаемым содержанием, а самой природой означающего. В этом смысле оно предстает необусловленной извне, самостоятельной игрой знаков. Письмо родственно смерти, поскольку, становясь самодостаточным, убивает своего автора. Вновь возникающие тексты неминуемо предстают как некое возвращение – возвращение к «установителям дискурсивности», или, по формулировке Фуко, «возвращение к...». Возвращение обращается к тому, что присутствует в тексте, но вместе с тем, а иногда главным образом – к тому, что в тексте маркировано пустотами, отсутствием, пробелом. Происходит возвращение к некой пустоте, оно должно заново обнаружить и этот пробел, и эту нехватку. В этом и состоит вечное движение текста.

Оборотную сторону десубъективации, состоящую в высвобождении «процесса становления себя как желания» (своего желания, желания как движущей силы), видит Делез. Писать, утверждает он, означает «становиться», но вместе с тем это не значит становиться писателем. Не случайно процесс субъективации замещается примериванием масок – подлинное художественное становление является превращением в другого, отождествлением с другим. Автор растворяется, становится неуловимым, и в этом состоит смысл писательства.

Как область неопределенности рассматривает письмо Р. Барт. Здесь теряются следы субъективности, исчезает всякая самотождественность и, прежде всего, телесная тождественность пишущего. Высказывание, характеризующее лингвистически как «пустой процесс», совершается «само собой» и по определению не нуждается в наполнении его личным содержанием говорящих. Место автора у Барта занимает скриптор, который существует исключительно в пространстве текста, возникает в нем и не имеет формы бытия вне границ этого текста. Он определяется через параметры отсутствия – это пустующий элемент текста.

В пустоте текста рождается смысл, но, согласно постмодернистским представлениям, смысл процессуален и неокончателен, он рождается и исчезает в процессе чтения. Так, Делез отказывает субъекту в привнесении смысла, характеризуя последний как самопричинный; Фуко наделяет способностью производить «эффект смысла» структуры языка; Деррида рассматривает чтение как «активную интерпретацию», освобожденную от предопределенности истиной или началом; Барт утверждает, что устранение автора в самодостаточном письме приводит к восстановлению в правах читателя. В этом контексте читатель приобретает новые функции и права, становясь не столько потребителем, сколько производителем текста. Однако опустошенная форма субъективности проявляется и здесь: читатель одновременно и производит текст, и является его порождением – текст, как и

дискурсивная практика вообще, в некотором роде моделирует читателя.

Речь, как и дискурс, оказывается в равной степени и способом выражения субъекта, и средством обмана или самообмана, воплощая таким образом исходный референциальный разрыв. Соответственно, речь осуществляется как явление пустотное. Размышляя о пустой речи, Лакан видит в ней своеобразное заполнение отсутствия («запрос любви») и некое не говорение, но сказывание субъекта (проговаривание бессознательного), что выводит его к общепостмодернистской проблеме несамотождественности и симулятивности слова.

У Делеза и Фуко анализ дискурса происходит, как правило, в контексте обнаружения избытка означаемого по отношению к единственному означаемому. Поле возможных формулировок бесконечно, дискурсивная формация существует как переплетение дискурсов, реализуя принцип «бес-содержательности в поле речи». Тогда как высказывание всегда в дефиците по отношению к тому, что потенциально возможно как высказывание. Отсюда интерес авторов к рассмотрению высказываний непосредственно на границе их возникновения. Такое положение позволяет обнаружить в дискурсивных формациях функционирование лакун, пустот и разрывов и сделать вывод о невозможности существования структуры без «пустого места» (Делез) или «нехватки» (Фуко), катализирующих движение.

Актуальным становится овеществление отсутствующего объекта или шире – овеществление пустоты. Или с другой стороны – перенос внимания с понятийной абстрактности на конкретно-телесную вещественность. В формулировке Лиотара этот процесс демонстрирует общую тенденцию замещения непостижимой действительности «преображенными объектами своего желания». Такого рода пустые формы реальности должны стать индикаторами отсутствия власти, диктующего начала, разрушения однозначности – во-первых; стереть границы между внешним и внутренним и высвободить воспринимающую активность субъекта – во-вторых.

У Дерриды в сходном значении употребляется термин «опространствование», что может пониматься как обретение пространственной формы. Речь идет прежде всего об опространствовании письма как специфическом его качестве. Собственно опространствование, пространственное существование письма, считает Деррида, и делает его возможным. Пространство создается пробелами между буквами и словами, пунктуационными знаками, символами пространства и т.п. Опространствование демонстрирует образ *ничто*: оно не рассматривается как знак, поскольку не имеет означаемого, оно всегда поверхность, всегда само отсутствие. Опространствование письма состоит в обозначении пустот (пауза, интервал, знак пунктуации и т.п.). А письмо, соответственно, начинается с приближения к точке «ничто».

Установка на перенос смысла из «глубинного» контекста предзаданности в сферу «здесь-и-сейчас становления» приводит в свою очередь к актуализации и введению в понятийный аппарат «поверхности». По утверждению Делеза, современное мышление должно отказаться от представления, которое было ориентировано на абстрактное, представляющее сам объект как таковой вне зависимости от субъекта, чтобы научиться мыслить конкретное в его неповторимости, в его различии и повторяемости, в его самодостаточности. Поверхность письма, воспринимаемого как пространство, интересует и Барта. Интересует, в первую очередь, в плане разворачивающегося на этой поверхности действия: безостановочного возникновения-исчезновения смыслов.

Выведение на первый план поверхности и, соответственно, интерес к проработке ее деталей, событий, происходящих на ней, определяют специфически постмодернистскую переориентацию с результата деятельности на ее процесс. Именно процесс как ситуация длительности и неокончателности позволяет продемонстрировать множественность, вариативность интерпретаций, мерцание смыслов и т.п. – качества, присущие современному миру. Процессуальность как базовое свойство письма снимает проблему цен-

тра, а знаковая игра устраняет структурную иерархию. Отсутствие центра в свою очередь подрывает абсолютность присутствия. Или позволяет сконцентрироваться на самой ситуации неуловления (недостижения) и механизмах этой неуловимости.

Своеобразной иллюстрацией процессуальности является ризома. Ризомность в принципе возникает как характеристика, противопоставленная структурности, а потому пустотная (с ее специфическим «компонентным набором»: децентрированность, нестабильность, открытость, хаотичность, множественность и т.п.). Определяющая ризому перманентная подвижность предполагает также и наличие «разрывов» как переходов в новое состояние или конституирующих моментов. Ризомность, как и процессуальность, обеспечивает вечное состояние «срединности», родственное представлению о пульсировании смысла на поверхности и идее отсутствия границ.

Итак, понятие «пустого знака» возникает вследствие утраты знаком репрезентативной функции, соотносится с общепостмодернистским недоверием к метанаррации и трансцендентальности смысла и проявляется в перенесении внимания с понятийной абстрактности на конкретно-вещественную телесность, актуализации формы, поверхности, множественности смысла, ризомности и процессуальности.

## ГЛАВА 2

### «ПУСТОЙ ЗНАК» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ И СПОСОБЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ

#### *1. «Выход из Пустоты»:*

#### *кризис категориальных представлений о пустоте в художественной практике «позднего» модернизма*

Прежде, чем говорить о специфике функционирования «пустого знака» в постмодернистском тексте и о пустотных формах, им порожденных, стоит обратить внимание на ряд моментов, свидетельствующих о кризисе представлений о «пустоте» как категориальном понятии в текстах «позднего» модернизма. Речь идет, в первую очередь, об утрате пустотой соотнесенности со сферой абсолютов, универсалий и предзаданных оснований и о последующем переведении ее в план предметно-объектный, вещественный, телесный; переходе из внетекстового пространства непосредственно в текст, более того – на его поверхность. Безусловно, в рамках модернистской парадигмы такого рода ситуации будут рассматриваться как нарушения, своего рода исключения, лишь подтверждающие правило и не подрывающие стройности системы. Новая эстетическая практика начинается тогда, когда нарушения становятся тенденцией. Однако в ретроспективном плане эти исключения представляются весьма показательными и дают возможность, с одной стороны, обнаружить предпосылки и свидетельства органичности перехода русской литературы в пространство постмодернизма и, с другой стороны, облегчить демонстрацию проявлений собственно постмодернистской пустоты, той пустоты, которая не сворачивается в предметно-объектные формы, модернистская природа текстов которых не вызывает сомнения, – М. Цветаева и Б. Пастер-

нак. Оба автора разделяют общемодернистский интерес к границе: границе между мирами, состояниями, сущностями. Фиксация границы становится моментом проникновения в пустоту, ее своеобразного вызова – то есть уникального и искомого прозрения смысла. Это выход на новый уровень сознания и бытия, достижение трансцендентного. Формально обозначенные в тексте пустоты представляют собой некие метафорические разрывы, фиксирующие вместе с тем уровни системы и поиск выхода из нее. Выход здесь, несомненно, рассматривается как синоним знания, смысла.

Однако есть и другой выход, предложенный именно М. Цветаевой и Б. Пастернаком и состоящий в неразличении сторон границы, неразличении переходов или в изучении самого пограничного состояния. Принципиально важным оказывается тот факт, что пограничное состояние здесь воспринимается не как момент «перехода к...», не выход из Себя к Смыслу, а погружение в Себя, вопреки Смыслу, безотносительно к нему. Приходится признать, что авторы, находясь в пространстве модернистского дискурса, вместе с тем создают текст, который в ряде своих элементов если не выходит за пределы указанной эстетики, то уже отклоняется от ее стройной системы. Безусловно, тенденции, о которых пойдет речь, отмечают не только цветаевский и пастернаковский мир, ряд может быть значительно расширен, причем в разные стороны (Д. Хармс, А. Платонов, М. Булгаков, М. Зощенко, В. Набоков и т.д.). В данном случае нас интересуют еще и внутренние связи между названными поэтическими пространствами, поскольку, имея очевидное родство, они столь же очевидно расходятся.

Пограничное состояние, на которое делают ставку оба поэта, характеризуется случайностью, вариативностью, неразличением, сплошностью, алогичностью, предельностью. В этом контексте весьма специфичной оказывается роль оппозиционных построений, обостряющихся в ситуации «срединности» (жизнь / смерть, встреча / разлука, слияние с другим / одиночество и т.д.). И везде мы наблюдаем нарушение противопоставленности,

вплоть до полной нейтрализации, только разными путями и с разным результатом. У Цветаевой либо меняются местами ценностные полюса оппозиции; либо избирается только один вариант, второй в этом случае просто перестает существовать. Например, здесь отсутствует противопоставление жизнь / смерть: в цветаевском понимании есть жизнь, равная смерти, и Тот (иной) мир. А разлука в исходной паре «встреча / разлука» не только доминирует, но более того – она единственна, возвращения не может быть, потому что: «От нас? Нет – *по нас* / Колеса любимых увозят!» (2.227)<sup>157</sup>. Пограничное пространство (например, вокзал как его вариант, поскольку рельсы, железная дорога устойчиво ассоциируются с идеей пограничности) повторяет судьбу лирической героини и даже обещает ей выход, но это дверь в одну сторону. У Пастернака каждый из членов оппозиции настолько предопределяет другой, что постепенно отождествляется с ним, встреча-разлука, жизнь-смерть составляют извечно повторяющийся и замкнутый круг: «Вокзал, нестигаемый ящик / Разлук моих, встреч и разлук...» (1.79)<sup>158</sup>.

Предел, достигаемый кризисным положением, созидателен: как максимум напряжения он способен к порождению. И если Пастернак идет к достижению предела, то Цветаева в нем существует. Пустота – мгновенная у Пастернака, возникающая на пике предельности перед последующим срывом («И вот уже сумеркам невтерпь, / И вот уж, за дымом вослед, / Срываются поле и ветер, – / О, быть бы и мне в их числе!» (1.79)), у Цветаевой – «место пусто», «рабочий рай». Для Пастернака пустота – промежуток, медиатор, нечто обязательно производительное, активное. У Цветаевой: «только пустота ничего не навязывает, ничего не вытесняет, ничего не исключает» (4.1.68). С точки зрения Цветаевой, не принципиальна процессуальность

---

<sup>157</sup> Цветаева М.И. Сочинения: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М.: "ТЕРРА", 1997–1998. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием в скобках номера тома, книги (для всех томов, кроме второго) и страницы.

<sup>158</sup> Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. и коммент. Е.В. Пастернак, К.М. Поливанова. М.: "Художественная литература", 1989-1992. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием в скобках номера тома и страницы.

в достижении свободы, для неё свобода – данность (либо неданность – её отсутствие): «Всю лестницу божественную – от: / Дыхание мое – до не дыши!» (читается как не «постигаю», а «знаю»). Поэтому если для Пастернака рубеж – это предел, за которым нечто, и в этом будущем, новом, начинающемся, его предвкушении ценность рубежа, то для Цветаевой рубеж всегда максимум, предел существования, находящийся и происходящий только здесь и сейчас. Но в том и другом случае пустота возникает непосредственно в художественном пространстве, существует и обсуждается в нем, не являясь воплощением Абсолюта, находящегося за пределами текста.

Жизнь пустоты в поэтическом тексте, её существование здесь и сейчас – важный симптом. Он порождает новое отношение к вещи и овеществление мира, при этом ранее не ценная «реальная» пустота начинает обретать конкретные очертания. Возникает ощущение заполненности пустоты, пространства как вещи, плотности.

Так, например, окно, символизирующее в модернистском дискурсе выход в иное, над-реальное пространство (ср. блоковское «Девичий стан, шелками схваченный / В туманном движется окне»), перемещается в конкретно-бытовую сферу. У Цветаевой вертикальный вектор движения (земля-небо) переводится в горизонтальную (если не сказать – профанную) плоскость: «Вот опять окно, / Где опять не спят. / Может – пьют вино, / Может – так сидят...» (1.1.286). В свою очередь у Пастернака пространство мироздания, отождествляясь с домашним, вовлекается в последнее: «Его зарей, его рукой, / Ленивым веяньем волос его / Почерпнут за окном покой / У птиц, у крыш, как у философов» (1.176). Окно, теряя свое абстрактное значение границы между мирами, становится одним из вполне конкретных элементов обживаемой текстом пустоты: «Окно, и ночь, и пульсом бьющий иней / В ветвях, в узлах височных жил. Окно, / И синий лес висячих нотных линий, / И двор. Здесь жил мой друг. Давным-давно...» (1.355). А пустота в свою очередь оказывается способной как насыщаться фрагментами, так и расще-

пляться, члениваться на них, что дает возможность говорить о некоем компонентном составе пустоты.

Далее предметно-вещественными оказываются и определения сверхреальных процессов: творчества, природы поэтического дара, собственно поэзии. В данном случае поэт получает возможность зафиксировать момент возникновения вдохновения, рождения искусства из прежде пустой нетворческой материи. Таким образом, неуловимая и несказанная пустота обретает плоть и форму: «Стихи растут, как звезды и как розы...» (1.2.104.), «Тело твое – пещера / Голоса твоего» (2.137), «Писала я на аспидной доске, / И на листочках вееров поблеклых, / И на речном, и на морском песке, / Коньками по льду и кольцом на стеклах...» (1.2. 224). В последнем случае процесс двунаправлен: не только материализуется чувство и творческий порыв, принимая предметные очертания, но и оживляются ранее пустые (мертвые) пространства (аспидная доска, листочки веера, песок, лед, стекло). Пустота, становясь конфигуративной и фактурной, теперь может выступать и средством, и местом действия и в подобном контексте наделяется собственной творческой энергией.

В пастернаковском варианте определение поэзии выглядит таким образом: «Это – круто налившийся свист, / Это – шелканье сдавленных льдинок, / Это – ночь, леденящая лист, / Это – двух соловьев поединок» (1.134). Поэзия как имя присутствует только в заголовке, следовательно, текст воспринимается как разросшаяся метафора с отсутствующим (пустым) основным компонентом. Номинация «это» выступает эквивалентом пустоты, с формально отсутствующим, но потенциально бесконечным смыслом, как бесконечны имена, его определяющие. Мы имеем дело с рассуждениями о стихах как о некоем пространственном объекте: с размещением в нем элементов и изыманием по авторскому (или читательскому) желанию семантическую значимость приобретает простейший художественный прием, например, параллелизм у М. Цветаевой: «Падали

листья / Я родилась» (1.1.273). Факт рождения – переход между пространствами (пустотами) – чудесен и вместе с тем более чем обычен, как падение листа. Происходит смешение реального и ирреального. Именно это повседневное отношение с пустотой позволит дальнейшие цветаевские метаморфозы, связанные со сном, видением, существованием под чужими именами (а не игрой чужих ролей, как это часто интерпретируется).

Идентификация лирическим героем Другого (человека, явления, абстракции) – определение его границ в пустоте – происходит по тому же правилу, через овеществление, опредмечивание безымянного: «Имя твое – птица в руке» (1.1.288), «Август – астры, / Август – звезды, / Август – грозди / Винограда и рябины / Ржавой – август!» (1.2.20), «Но по дрожанию всех жил / Можешь узнать: жизнь!» (2.132), «Каменногрудый, / Каменнолобый, / Каменнобровый / Столб: / Рок » (2.88) – у М. Цветаевой. Пастернаковский мир строится уже не на узнавании абстрактного в конкретном, а на всеобщем отождествлении, неразличении, а следовательно, семантическом и стилистическом равенстве: человека, природы, вещи и идеи, категории, понятия. В этой связи вполне закономерным является установление связей между разными уровнями художественного пространства. Подобным образом мотив «определений», обозначений понятий и категорий, в принципе являющихся невыразимыми, строится на уравнивании абстракции, ощущений и предметной реальности. Например, в «Определении души» последняя расчленяется на сенсорные составляющие (варианты ощущений), которые в свою очередь реализуются в предельно бытовых номинациях: груша, лист, дерево, пепел, гнездо, птенчик, шелк. Создается история о рождении души, которая выступает отныне как действующее лицо, персонаж, а не имя. По мысли Пастернака, любая вещь, и в том числе произведение (текст), уже в самом факте собственного существования репрезентирует историю своего происхождения, следовательно, чудо явления вещи происходит не только в момент творения, а повторяется при каждом повседневном обращении к ве-

щи. В этом смысле становится актуальной излюбленная пастернаковская импровизация.

Кроме того, у Пастернака в одном ряду оказываются утверждения: «сестра моя – жизнь...» и «вся жизнь моя – в шарфе...», утверждения, сформулированные на разных основаниях, представляющие лирического героя в разных ракурсах, но оказавшиеся в ситуации взаимного дополнения. В нашем случае, несмотря на наличие смысловых коннотаций, демонстрирующих романтическую природу лирического героя и, соответственно, обозначающих возникновение романтического конфликта, стоит обратить внимание не столько на противопоставление жизнь / шарф (поскольку в контексте стихотворения шарф не наделяется негативными характеристиками), сколько на замещение или своеобразное «втягивание» жизни (абстракции) в шарф (предмет) и, соответственно, овеществление жизненных представлений и ощущений.

Сходный процесс мы наблюдаем у М. Цветаевой: «Высокой горести моей – / Смирненные следы. / На синей варежке моей – / Две восковых слезы (1.2.151). Стоит заметить, что в этом случае происходит не только перевод высокого чувства в сферу частной жизни, или в бытовой контекст, но настойчиво утверждается приоритет «реального» объекта перед «идеальным». Стихотворение завершается хотя и извинительным, но достаточно категоричным: «...простите, друг, / Что в варежках стою!». Думается, варежки здесь выступают, как и шарф у Пастернака, неким синонимом, знаком жизни – частной, интимной жизни поэта. Потому такими важными оказываются вещи, принадлежащие лирическому герою, случайные и, возможно, незначительные на первый взгляд.

Мотив частного пространства и дома, жилища принципиален как для исследуемых авторов, так и для литературы «позднего» модернизма в целом. В связи с этим, например, у Цветаевой трансформируется одно из наиболее принципиальных для ее поэтического мира противопоставлений: дом /

бездомность, в котором последняя изначально положительно маркирована. Изменение в структуре оппозиции возникает тогда, когда «дом» начинает приобретать позитивный смысл. Другое дело, что «дом» для поэта, в силу особой специфики романтического мироощущения, не столько собрание людей и вещей в общепринятом смысле, сколько общая жизнь, родство со *своим* предметным миром. А в разряд цветаевских «предметов» могут попадать не всегда собственно вещи: «*Москва! Какой огромный / Странноприимный дом! / Всяк на Руси – бездомный. / Мы все к тебе придем*» (1.1.273), «*А всему предпочла / Нежный воздух садовый. / В монастырском саду, / Где монашки и вдовы...*» (1.2.119), «*Бессонница! Друг мой! / Опять твою руку / С протянутым кубком / Встречаю в беззвучно- / Звонящей ночи...*» (1.1.286). Именно желание сделать их своими, о-своение, обладание заставляет Цветаеву наделять неопределенные сущности предметными очертаниями и характеристиками: Москва – дом – дом огромный, странноприимный; воздух – в саду – в саду монашки, вдовы. В этих двух примерах механизм действия один: сначала имя или абстракция переводятся в предмет или форму, а затем предметность умножается перечнем составляющих ее элементов. Случай последней цитаты сложнее и интереснее, здесь помимо «механизма опредмечивания» демонстрируется и «механизм расщепления» в означивании. Мы наблюдаем две линии обозначения: 1) бессонница – друг – рука – кубок и 2) бессонница – друг – рука – рука в ночи – ночь беззвучно-звучащая. Первый ряд выстраивается на градации и гиперболизации овеществления: сначала осуществляется движение «внутри» абстракции – абстрактное состояние (бессонница) переводится в абстрактное качество-образ (друг); затем – движение из абстракции в оформленную телесность, почти предмет (рука); наконец – от тела-предмета к совершенно определенной вещи-предмету (кубок). Обратим внимание, что движение это происходит по принципу метонимического замещения: состояние замещается более конкретным качеством-образом, образ еще более конкретной своей частью, а

часть в свою очередь – принадлежащим ей (или наполняющим ее) предметом. Кстати, в постмодернистском варианте промежуточные звенья, скорее всего, были бы утрачены и бессонница предстала бы кубком, а сам возникший образ имел бы все основания интертекстуально отсылать как к Цветаевой, так и к совершенно иным контекстам.

Однако вернемся ко второй линии, которая с момента «рука – рука в ночи» начинает самостоятельное движение. В дополнение к описанным приемам привлекается своеобразное дублирование возникновения вещества: рука не только оборачивается кубком, но также пронзает, оформляет ночь, превращая ее в дружественное пространство (*руку встречаю в ночи*), а беззвучно-звонящая ночь выступает первым шагом в оформлении пустоты отсутствующего звука как консистенции или плотности (беззвучная-пустая ночь звенит сама по себе). Как дублирующее можно рассматривать и само расщепление, раздвоение определяющих бессонницу характеристик-обозначений.

Конечно, умножение, рассеивание смысловых рядов вкупе со стремлением к овеществлению свидетельствует скорее об образовании новых текстовых возможностей, чем об определенных изменениях в поэтической системе Цветаевой и, безусловно, эту систему не нарушает. Однако в контексте наших размышлений о приватном пространстве само наличие подобных ситуаций заставляет иначе воспринимать цветаевский «дом». Представленный родственными поэту «предметами», он гораздо более притягателен, чем бездомность, хотя и романтизированная, но обозначенная отсутствием таковых. Более того, бездомность начинает наполняться свойствами, присущими вещи и предмету и, рассеиваясь в определениях, терять изначальные основания: «Мне совершенно все равно – / Где совершенно одинокой / Быть, по каким камням домой / Брести с кошелкою базарной ...» (2.315); «Пошли мне сад / На старость лет / <...> На старость лет / Собачьих – клад: / Горячих лет – / Прохладный сад.../ Для беглеца / Мне сад пошли...» (2.320); «Обни-

маю тебя горизонтом / Голубым – и руками двумя!» (2.338); «Могла бы – взяла бы / В утробу пещеры: / В утробу дракона, / В трущобу пантеры. / В пантерины – лапы... / <...> В кустову, в хвощову, в ручьёву, в плющову... / <...> Туда, где в дремоте, и в смуте, и в мраке...» (2.339). И здесь мы снова можем говорить о нейтрализации оппозиции, поскольку очевидна возникающая неоднозначность полюсов. А своеобразное заполнение, обживание бездомности, превращение ее в наполненную форму-пространство, подобную дому, оппозицию полностью устраняет, поскольку на месте противопоставленности возникает неразличение.

Наконец, если в ситуации «мирового сиротства» бездомность обладает признаками абстракции, являясь универсалией, идеей, то переходя в разряд неустойчивых определений, она уже не может рассматриваться, как прежде, в границах романтического противопоставления человека и мира («Можно ли вернуться / В дом, который – скрыт?» (2.291)). Как следствие, дом, оставаясь единственным хранителем индивидуальности, перемещается в сферу ранее не принимаемого быта. Собственно, этим безысходным противоречием и объясняется движение цветаевской поэзии по пути овеществления. Хотя справедливости ради стоит заметить, что в условно конкретном приватном мире Цветаевой преобладают не столько вещи, сколько чувства и понятия, облеченные в подобие вещи. Только приоритетная ценность собственного пространства заставляет поэта двигаться в этом, как будто чуждом ей, направлении.

Пастернаку в подобной ситуации несколько проще. Для него изначально существующий романтический конфликт, а вместе с тем и оппозиция я / мир, устраняется посредством третьего – медирующего – звена: природы. Что позволяет естественное отождествление собственного внутреннего «дома» с «домом» мировым и растворение бытового пространства в природном. И если в раннем творчестве бездомность может восприниматься с положительным знаком, то только потому, что в этот период речь идет

еще не о «доме» – приватном пространстве, а о «доме» – обществе («толпа сухих коллег»).

Квинтэссенцией пастернаковского представления о ценности и месте домашнего пространства представляется роман «Доктор Живаго», где дом является мерилем человеческих отношений, исторических процессов, значимости идей и пр. В принципе, текст построен как взгляд из дома, из частного мира частного человека. И если на текстовом уровне «дом», вещный мир замещает человека (характеризуя, скрывая и т.д.), то на реальном (а это, учитывая историю XX века, отнюдь не второстепенно) – спасает его.

В целом характерной чертой пастернаковского творчества становится своеобразное «втягивание» внешнего мира в активизирующийся внутренний. «Отличительная моя черта, – замечает Пастернак, – состоит во втягивании широт и множеств, и отвлеченностей в свой личный глухой круг; в интимизации – когда-то мира, теперь истории»<sup>159</sup>. Стирание границ между названными пространствами, равно как между творящим и воспринимающим субъектом, миром и текстом вызывает неразличение прошлого и будущего уже непосредственно в рамках поэтического сознания. Внутренний мир лирического героя перестает выполнять функцию медиатора между метареальностью и текстом. Снимается оппозиционность внешний / внутренний, последний предстает вполне самоценным, самодостаточным и самовоспроизводящимся пространством. Таким образом осуществляется слияние двух прежде разновеликих процессов: порождения (первотворения) и воспроизведения (повторения). Ситуация поворачивается так, что мир рождается импровизационно каждый раз в процессе его частного воспроизводства. Импровизационность провоцирует появление множества точек зрения, исходных и промежуточных позиций, а следовательно, множественность выражения. Множащийся в тексте мир в данном случае соответ-

---

<sup>159</sup> Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М.: "Советский писатель", 1989. С. 420.

ствуется умножению и разрастанию плана выражения, которому отдается предпочтение перед планом содержания.

Другим вариантом нейтрализации границы между внешним и внутренним является замещение, «застилание» внешнего элементами, фрагментами, компонентами внутреннего. Еще Р. Якобсон<sup>160</sup> отметил топографическую сокрытость героя у Пастернака, его метонимическое замещение нагромождением, осколочностью, перенасыщенностью предметов. Застилание, замутнение мира – имитация пустоты – одно из необходимых условий смещения, перекодировки пространства. В частности, именно таким способом в отрывках о Реликвимини происходит проявление сокрытого за «линиями крыш и подъездов», «очертаниями и гранями» – Бога или самого героя. Нелепое, ныряющее под ноги прохожим движение Реликвимини – он «припадает к тротуару, где возня подкинутых кленовых огарков» – заслоняется, перекрывается импрессионистическим наслоением предметов, движений: «старушка <...> начинает браниться», «девушка убегает», а «голуби изламывают тишину, разбирая ее по косточкам», «сбегаются разносчики с пустыми лотками», «заливается крошечный мелкий благовест», «его [благовест] треплют переулки» (4.715). За всем этим герой пропадает. Но активность его – именно в этом пропадании: Реликвимини бросается на тротуар «с карандашиком», будто желая написать что-то на асфальте – «заносит его экстатическим движением над бормочущими листьями». Сокрытие героя влечет за собой слом, смещение установившейся в мире закономерности – это исступление творчества: Реликвимини желает в возникшем смещении «очертить» Бога. Таким образом, намеренно прячущийся в детальность герой своим движением растворения доводит сплошность до предела сгущения и тем самым вскрывает не проявленный до поры потенциал творчества: «томик кленовых листьев разлетелся как-то грустно и кратко написанной

---

<sup>160</sup> Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: "Прогресс", 1987. С. 324-339.

повестью по кроткому умытому асфальту». Заполнение пустоты начинается с насыщения ее предметами и стремления придать ей форму, а завершается проявлением таящихся в ней креативных сил, ее оживлением.

У Цветаевой подобное «проявление» Пустоты (как на проявляющейся фотографии у Пастернака: «Сто слепящих фотографий / Ночью снял на память гром» (1.154)) осуществляется с помощью более знаковых реалий. Например, глаз: «Пустоты отроческих глаз! Провалы – / В лазурь! Как ни черны – лазурь! / Игралища для битвы небывалой, / Дарохранительницы бурь. / Зеркальные! Ни зыби в них, ни лона. / Вселенная в них правит ход...» (2.50). Очевидно, что «глаза» в данном случае более, чем анатомическим (а следовательно, конкретным) значением, обладают семантикой перехода в иное пространство и символизируют «врата души». Однако, даже не овеществляясь, пустотное пространство предельно насыщается, загромождается множеством вариативных характеристик, становится фактурным, видимым и осязаемым. И другой важный момент: строфа строится как совмещение разномасштабных явлений, на постоянной смене ракурса. Точка отсчета если и фиксируется на «глазах», то очень не долго, демонстрируя возможность существования как минимум двух равноправных центров в тексте – глаз и пустоты. Подобные явления говорят об особой тенденции, развившейся гораздо больше у Пастернака и вообще в прозе 20–30-х годов, но так или иначе проявившейся и в творчестве Цветаевой (особенно в поэмах 20-х годов) – тенденции к совмещению разноплановых и разнонаправленных элементов текста.

Разноплановость изображения у Цветаевой имеет особые корни: обращение к переходным, двойственным состояниям, установка на противоречие, сведение крайностей, что проявляется на всех уровнях текста – семантическом, синтаксическом и даже фонетическом: «Что другим не нужно – несите мне!» (1.2.110); «И так хорошо нам вдвоем – / Бездомным, бессонным и сырым...» (1.2.107); «Не любовь, а лихорадка!» (1.2.137); «Рот, как

мед, в очах – доверье, – / Но уже взлетает бровь...» (1.2.138); «Меж Забавой и Заботой / Пополам расколота...» (1.2.190). Скачки как смена взгляда и ассоциаций отражаются, впрочем, и в особой ненормированной пунктуации М. Цветаевой. Основывается же подобная стилистика на исходной множественности родственных характеристик, в основном касающихся лирической героини или ее адресата и корреспондирующих с пастернаковским застиланием мира предметами: «Я бродяга, родства не помнящий, / Корабль тонущий... / Самозванцами, псами хищными, / Я дотла расхищена... / Стою – нищая» (1.1.301); «Я вижу тебя черноокой – разлука! / Высокой – разлука! – Одинокой – разлука! / С улыбкой, сверкнувшей, как ножик, – разлука! / Со всем на меня не похожей – разлука!» (1.2.243); «Терпеливо, как щебень бьют, / Терпеливо, как смерти ждут. / Терпеливо, как вести зреют, / Терпеливо, как месть лелеют – / Буду ждать тебя...» (2.180).

Помимо постоянных для цветаевской стилистики перечислений, важен тот факт, что каждый из названных компонентов, существуя достаточно отчужденно, так или иначе, стремится к некоему центру, обозначенному ключевым словом. И хотя нельзя утверждать, что чувства или их оттенки, в своих вариациях далеко уходящие от первоисточника, обладают собственной жизнью, подрывая модернистскую целостность, тем не менее, гармоничность системы нарушается. В первую очередь тем, что, исключая взаимоотношения с текстовым центром, связи и сцепления периферийных компонентов между собой носят случайный характер. Ассоциативные построения могут утрачивать промежуточные звенья, в результате чего элементы одного ряда предстают как совершенно свободные и независимые. Последовательность текстового развития все чаще сменяется параллельностью: фрагменты возникают одновременно и все активнее отсылают друг к другу, нежели к исходному или центральному. Разворачивающееся повествование вдруг возвращается к началу или пресекается опровергающим фрагментом. Рассмотрим следующий текст 1928 года:

Чем – не боги же – поэты!  
Отблагодарю за это  
– ДлЯщееся с Рождества –  
Лето слуха и ответа,  
Сплошь из звука и из света,  
Без единственного шва

Ткань, наброшенную свыше:  
С высоты – не верь, что вышла  
Вся – на надобы реклам! –  
Всей души твоей мальчишьей –  
На плечи – моим грехам  
И годам... (2.269)

Уже первая строчка задает многозначность прочтения: выделенная при помощи двух тире фраза «не боги же» разрывает строку и, по сути, противостоит ее общему утверждению: «поэты – боги!», а форма риторического вопроса: «чем же поэты не боги?!» создает пафос, обещающий дальнейшие иллюстрации. Итак, первая строка с ее смысловой неустойчивостью образует ситуацию параллельного развития нескольких «сюжетов»: «чем поэты не боги?!», «поэты – боги!», «поэты – не боги же», которые, соответственно, могут рассматриваться в плане мотива-интонации (вызов, утверждение, сомнение), или в жанровом соотношении (трагедия или фарс, ода, драма), или в любом ином аспекте. С другой стороны, поскольку обозначенные линии возникают одновременно и во взаимном переплетении, очевидно, они и дальше будут взаимодействовать и отзываться друг на друга. В центре стихотворения лежит простая мысль: обещание ответной благодарности за отданную-подаренную душу – мотив, традиционный в лирике Цветаевой и соотносимый с вариантом «поэт – бог!». Но именно рассеивающиеся нюансы значений образуют текст, вступающий в диалог сам с собой и драматизирующий ситуацию. Стихотворение состоит из двух предложений, однако постоянные синтаксические разрывы во втором предложении создают эффект приращения отрывающихся фрагментов к предыдущим. И первым в этом случае оказывается рядоположение фраз «Чем – не

боги же – поэты!» и «Отблагодарю за это...», изолированных от основного текста в одном случае точкой, а в другом – обрывом строки и введением нового фрагмента, заключенного между тире. В образовавшемся контексте благодарить, вероятно, стоит за поэтический дар, а объектом благодарности является отнюдь не тот, кто обладает «мальчишьяй душой». Соответственно, сама благодарность связывается с творчеством, жизнью – она абстрактна и, в представлении Цветаевой, принадлежит сфере высокого, Того мира. И чем дальше продвигается предложение, тем больше оснований для этого предположения: введение Рождества; метафора «лето слуха и ответа», вызывающая библейские ассоциации; бесконечность, соотносимая с вечностью (лето, длящееся с Рождества); гармоничная целостность, безупречность, отсутствие погрешностей (лето – «сплошь из звука и из света», «без единственного шва»); наконец, обрыв строфы – пауза, разъединяющая текст, прерывающая развертывание смысла и ставящая точку в интерпретации. Возможность отблагодарить за божественный поэтический дар в некотором смысле приравнивает поэта к богам или, по крайней мере, уподобляет его им, актуализируя версию «чем же поэты не боги».

Вторая строфа, продолжая прерванное предложение, как будто возвращается к его началу (вводя «ткань, наброшенную свыше»), дублируя и подтверждая сказанное. Однако разрыв в повествовании и, еще более, возврат повествования к своему началу создают эффект опровержения, вызывают отказ от уже возникшего смысла или противопоставление ему. Высота оказывается соотнесенной отнюдь не с абстракцией «свыше», а с «высотой души», которая все более конкретизируется, выражаясь через такие объекты, как ткань, реклама, плечи; поло-возрастное определение – душа «мальчишья»; наконец, вступая в отношение с сочетанием «грехи и годы», в этом контексте вполне воспринимаемым как каталог. Опровержение исходной мысли провоцирует новый виток смыслообразования, основанный на сцеплении уже иных фрагментов. И первая строфа предстает не умножением ис-

ходного смысла, а ассоциативным его расщеплением: лето, которое сначала просто нейтрально обозначается – «это» (на него лишь указывается, но не предлагается характеристик), начинает, как форма, заполняться определениями, свойствами, качествами. Причем находятся все новые и новые характеристики, равно как умножаются основания, по которым они подбираются: длительность (продолжается с зимы), значимость (освящено Рождеством), содержательность («слух и ответ» как беседа, разговоры). Наконец, форма обретает звучание (состоит из звука), визуальность (образована светом) и фактурность (без шва).

Пробел между строфами отыгрывает вторую свою роль: сопоставление несопоставимого, неожиданный поворот, парадокс. Многократно характеризованное и потому представленное как компонентный состав, уже практически овеществленное, «лето» во второй строфе оборачивается «тканью», превращается в нее, то есть входит в текст уже в предметно-вещественном качестве. Здесь «ткань души», представленная как реализовавшаяся, овеществившаяся метафора (душа в буквальном смысле соткана из лета, разговоров, света...) вполне адекватна фактурности «грехов и лет»<sup>161</sup>, метонимически замещенных физической границей. Парадоксальности поддерживается оксюморонным совмещением стилистических, и шире – повествовательных, пространств: в субъективно-лирический план врезается социально-бытовой. Эта врезка, с одной стороны, реализует неизбежный в цветаевском тексте романтический конфликт (высокая ткань души противопоставлена бытовому миру рекламы), а с другой – разговорностью своей интонации, как ни странно, отсылает к первой строке с характерным «же», наличие которого одной метрической

---

<sup>161</sup> Попутно можно заметить, что вынужденная постановка словосочетания «грехи и годы» в родительный падеж вызвала фразу «грехов и лет», обнаружившую неожиданную кольцевую связь между летом-сезоном – частью жизни и предметом благодарности лирической героини – в начале текста и летами-годами – ее жизнью вообще – в финале. В этом свете можно рассматривать текст как бесконечно идущее по кругу метонимическое представление части как целого и обратно – проявление целого в части; наконец, как своеобразный диалог части и целого.

необходимостью не оправдать. А вот в сочетании с якобы стилистически чужеродным тексту словечком «надобы» (вместо нейтральных – потребности, нужды рекламы) оно заставляет задуматься если не об исчезновении, то об «усталости» романтического конфликта. Хотя высокое и бытовое по-прежнему противопоставлены, но последнее все более укрепляется, и в первую очередь через стилистику (разговорная лексика, ненормативные синтаксические конструкции, совмещение несомещаемых стилистических характеристик и т.п.).

И вновь происходит возвращение к неоднозначности первой строки, к еще не востребованному варианту «поэты – не боги». Не боги, поскольку все-таки принадлежат земному миру, в котором высокое сочетается с банальным и примитивным, поскольку чувствительны к движениям человеческих душ и тел. С этой точки зрения стихотворение предстает не образцом любовной лирики, а экзистенциальным размышлением о сущности, в данном случае – о сущности поэта, или традиционное – его предназначении. И строится как внутритекстовый диалог возникших в первой строке смысловых вариантов: «поэт – бог» (потому что всемогущ и может достойно отблагодарить), «поэт уподоблен богу» (потому что обладает способностью вступать с ним в диалог, совершать ответные действия) и «поэт отнюдь не бог» (потому что слаб, раним и нуждается в понимании). Думается, ни один из них нельзя назвать основным или центральным, равно как предложенное прочтение – окончательным.

Повторим, что о возникновении ряда процессов, описанных выше, можно говорить лишь условно, основываясь на отдельных фактах, а не закономерностях. Но говорить именно как о начале последующей децентрализации текста и расщеплении смысла. В пастернаковском варианте оснований и примеров для подобных выводов больше, в цветаевском – меньше (располагаются они в основном на уровне стилистики), вероятно, еще и потому, что в первом случае мы имеем несколько иную хронологию творчест-

ва и роман «Доктор Живаго», принадлежащий совсем иной культурно-исторической эпохе.

Можно говорить и о других уровнях «веществования» Пустоты в художественном пространстве цветаевского и пастернаковского текста. Например, о недописанных и даже утраченных произведениях, особенно значимых у Пастернака, составляющих не провалы, но «следы в контексте», или многочисленных вариациях, почти тавтологических повторах однажды найденного мотива. Или о паузе, перерыве в речи, как самостоятельном, полноправном элементе цветаевского текста, освобождающем от оглядки на смысл и возвращающем в сферу собственно текста. Заметим также, что произведения Цветаевой визуальны, графичны. Возможно, знаменитые тире имеют еще одну функцию – в буквальном смысле строительную: текст закрепляется в пустоте, получает очертания, становится фактурным, а значит, существующим на новом, ранее не принципиальном, уровне собственной поверхности. Постепенно стирается граница между сакральным и бытовым, верхом и низом, Абсолютом и Бездной. Пустота, став вещественной, выходя на поверхность, начинает рассматриваться не в качестве цели (искомого), а как процесс (происходящее), и здесь, вероятно, частные случаи, отмеченные ранее, начинают оформляться в определенную тенденцию.

## ***2. Вен. Ерофеев «Москва – Петушки»:***

### ***деконструкция пустоты***

Поэма Вен. Ерофеева «Москва – Петушки», являясь одним из первых текстов отечественного постмодернизма, представляет безусловный интерес с точки зрения становления как постмодернистского мироощущения, так и постмодернистской стилистики. Изучение текста позволяет обнаружить так называемые переходные моменты, характеризующиеся сосуществованием двух эстетических парадигм (модернистской и постмодернистской) и де-

монстрирующие деформацию, или точнее – трансформацию, типично модернистских категорий. Так, именно в свете переходности необходимо рассматривать мироощущение автора-героя и осмысление им пустотности своего существования.

Мировосприятие Вен. Ерофеева трактуется, как правило, в связи с маргинализацией существования героя на периферии социально-иерархизованного и идеологически-сакрализованного мира. Иначе говоря, существование в социально-чуждом пространстве вызывает реакцию отчуждения и, соответственно, позицию отверженного, маргинала. Отсюда показательный символ Кремля, к которому герой никогда не попадает, и противопоставление – Кремль / Курский вокзал. Более того – социальная отчужденность перерастает в экзистенциальное ощущение пустотности бытия, абсолютного одиночества и в жизни, и в мире с последующим выходом в иное пространство, созданное алкоголем. А социальная пустота определяет традиционный литературный типаж героя – юродивый.

Думается, однако, что текстовая ситуация не укладывается в рамки предложенной интерпретации и не исчерпывается ею. Ни социальный, ни романтический конфликт не способен объяснить уникальное растворение героя в мире, отождествление себя с окружающей пустотой, органичное существование в эклектичном пространстве, наконец, двусмысленность финала. Прежде всего, стоит обратить внимание на деформацию романтического типажа героя. Маргинальность субъекта формулируется исключительно на уровне читательского восприятия, складываясь из стереотипного набора соответствующих характеристик персонажа: пьяный, безработный, бездомный, интеллектуальный, тонко чувствующий. Противопоставленность агрессивному миру также домысливается воспринимающим сознанием на основе прошлого читательского и культурологического опыта. Тогда как сам герой ничего подобного не испытывает: существование «на обочине» социального никак им не отрефлектировано, возникающее непонимание со сто-

роны внешнего мира трактуется как досадное недоразумение, превратное толкование, «свинство», но не выходит за рамки частного случая. Более того, подлинное переживание дискомфорта обусловлено исключительно внутренними и притом отнюдь не экзистенциальными причинами – долей выпитого / невыпитого. Вероятно, здесь стоит говорить о нейтрализации базового компонента романтического сознания – конфликта с миром.

Заданная нейтрализация сопровождается рядом дублирующих, сначала мелких, затем все более серьезных, деформаций. Трансформируется ситуация двоимирия и, соответственно, деформируется типично романтический прием выхода в иное пространство: движение совершается не от абстракции – к абстракции (мир внешний – мир внутренний), как это предполагается, а от абстракции к предмету. Так, разработка символики Кремля происходит не столько за счет снижения (обесценивания), сколько за счет демонстрации симулятивности знакового объекта. Ерофееву важно не уничтожить Кремль и соответствующий символический ряд, а продемонстрировать его неединственность, неабсолютность; не заменить одну, дискредитировавшую себя, идею другой, более совершенной, а размыть идеологичность (или идеоцентричность) текста вообще, переведя его в предметный план. Потому Кремль и, следовательно, вносимый им сакральный смысл подается в контексте мнимости, неподлинности: существование спорно, если объект нельзя ни найти, ни увидеть (в пределе – прикоснуться, ощутить как физическое тело). Кремль-фикция подменяется вполне реальным (наличествующим) Курским вокзалом. Символика размывается, хотя, наверное, еще присутствует на уровне коннотаций: Курский вокзал в данном случае может выступать символом периферии или будничности. Но если Курский вокзал может выполнять функцию Кремля, встает вопрос о центре мира, по крайней мере, для героя: Кремль не значим, он не является ни точкой отсчета (ср.: Курский вокзал – начало движения в Петушки), ни целью (Петушки). Перевод Кремля в разряд симулятивных объектов не столько уничтожает,

сколько размывает структуру, демонстрируя смещение центра или его вариативное местоположение.

Закономерно, в положении мнимой оппозиционности оказывается сама противопоставленность Кремль / Курский вокзал. Утверждается не смена маркированности и замещение одного объекта другим (разрушение сакральности обыденностью), напротив – подчеркивается сохранение обоих объектов (не случайно в конце произведения герой попадает к Кремлю), но при равноправном и интерпретационном их использовании. На размывание оппозиционности работает и последующее «заговаривание» читателя, рассеивающее внимание, размывающее свойственные явлению признаки путем последовательного отступления от сути предмета. Заговаривание – естественный способ освобождения от серьезности, фиксированности на смысле и смыслоуловлении. А потому Ерофеев прибегает не только к заговариванию-каталогизации, умножающему возможные содержательные ряды, но к заговариванию-забалтыванию, демонстрирующему не отсутствие, а пустотность смысла. За перечислением напитков, их множества, разнообразия, высоты градуса, качества и проч. теряется исходная проблема недостижения Кремля с ее всевозможными коннотациями. Если в мнимой оппозиции мнимый или вовсе отсутствует, естественным образом должна сниматься сама ситуация бинарности. Но этого не происходит: пустующий компонент настойчиво заполняется и восстанавливается, а потому бинарность сохраняется, однако не в качестве противопоставленности, а как симуляция целостности. Двоичность должна поддерживаться, иначе единственный оставшийся элемент неминуемо абсолютизируется и ничего не изменится – вариативность создать не удастся. Примером такой парадоксальной бинарности может служить пара: Кремля нет – напитки есть<sup>162</sup>. Очевидно, что напитки не противостоят Кремлю, поскольку

---

<sup>162</sup> Потом тот же прием будет использован В. Пелевиным в романе «Чапаев и Пустота», где рассуждения о форме и содержании завершатся фразой: «Воска нет, а самогона еще полбутылки» (См: Пелевин В. Чапаев и Пустота. М.: "Вагриус", 1996. С. 355).

они его, собственно, и проявляют в сознании героя. С другой стороны, не вступают в оппозицию и наличие / отсутствие, поскольку здесь это одно и то же: наличие напитков замещает пустоту отсутствия Кремля и тем самым позволяет это отсутствие пережить. Отсутствие смысла, его мнимость заменяется конкретным процессом, в данном случае – процессом питья. При этом путь к Кремлю рассматривается не в качестве метафорического приращения (которым в маргинальном контексте следует пренебречь), а вполне реальным приемом-способом попадания на Курский вокзал: «я все-таки пошел в центр, <...> все равно ведь, думаю, <...> попаду прямо на Курский вокзал»<sup>163</sup>.

Деформация канона романтического мировосприятия сказывается и на типаже героя, точнее – на соответствии заданному образу. Думается, в постмодернистской ситуации мы имеем дело не столько с типажом, сколько с маской юродивого. Выбор роли, маска подается как прием, и прием этот характерно обнажается. Подобно тому, как это происходит в тамбуре поезда: «Может, я играл бессмертную драму “Отелло, мавр венецианский”? Играл в одиночку и сразу во всех ролях? Я, например, изменил себе, своим убеждениям: вернее, я стал подозревать себя в измене самому себе и своим убеждениям; я себе нашептал про себя – о, такое нашептал! – и вот я, возлюбивший себя за муки, как самого себя, – я принялся себя душить. Схватил себя за горло и душу. Да мало ли что я там делал?..» (27). Всегда есть зазор между героем и взятой им на себя ролью, наблюдение со стороны и некоторый контроль. Дистанцируясь, он пытается отрефлексировать свою нормальность: «Я в своем уме, а они все не в своем – или наоборот: они все в своем, а я один не в своем?» (156) и, в принципе, всегда отличает логику от абсурда (просит его не путать). Именно такого рода дистанция позволяет наличие самоиронии. При этом автором-героем всегда осознается литературность

---

<sup>163</sup> Ерофеев Вен. Москва – Петушки. М.: "Вагриус", 1999. С. 6. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

ситуации, собственное попадание в текст культуры, ее сюжет (««мировая скорбь» – не фикция, пущенная в оборот старыми литераторами, потому что я сам ношу ее в себе и знаю, что это такое ...» (51)).

Осознавая попадание в литературный штамп, Ерофеев получает возможность сознательно им пользоваться, утрируя это попадание. Тщательно соблюдаются все необходимые условия, создан антураж: герой странен, чудаковат, пьян и неряшлив, потерян во времени и пространстве и т.п. Поскольку феномен юродивости в культуре характеризуется именно через *отсутствие* нормативных признаков (не-умный, без-умный, не-здоровый, не-нормальный, не-обычный), для Ерофеева маска юродивого становится приемом, работающим на утверждение ненормативности как естественности, нормальности, *присутствия* (то есть возможности). У Венички нет потребности в протесте, вызывающей оказывается форма, а не содержание его поступков. Потому возникает необходимость пересмотра взаимоотношений между формой и содержанием. Чаще всего содержание обесмысливается, стирается, а значение формы гиперболизируется. И здесь, безусловно, появляется потребность в юродивом как создателе абсурдной ситуации с соответствующей дисгармонией между означаемым и означающим. С другой стороны, типаж юродивого идеален в ситуации пустоты, поскольку, как уже было сказано, строится на отсутствующих характеристиках. Однако при столкновении с пустотой герой действует отнюдь не как юродивый, органично принимающий пустоту существования, не осознающий ее. В ерофеевском случае снимается сама проблема притяжения / неприятия, поскольку восприятие пустоты происходит через ее деконструкцию: превращение в форму, заполнение случайными деталями, забалтывание – то есть лишение смысла, а следовательно, давления и опасности. Пустота не избегается, поскольку в этом уже нет необходимости – пустота демонстрирует свою мнимость и симулятивность. Как, собственно, симулятивен и сам персонаж: отождествление его с автором – первый признак не-

самостоятельности, но далее – чем больше герой претендует на реальность, тем более он растворяется за описаниями происходящего, перечнем событий, фантазий и количества спиртного, становясь овеществлением метонимии. «Я» героя заменяется антуражем и теряется за событиями.

Срабатывает и другой распространенный постмодернистский прием – совмещение автокоммуникативности с внешней адресованностью. Речь идет об обращении к отсутствующему или несуществующему адресату как своеобразном замещении лирического дневника. Это дает двоякий эффект: во-первых, осуществляется стирание границ между реальностью и вымыслом (проговаривание-обращение к адресату превращается в текстовый сюжет); во-вторых – бытие-небытие героя, воспринимаемое как принцип, переносится на существование и восприятие мира в целом и далее – художественного текста. А соотнесение названных эффектов в свою очередь заканчивается неразличением мира и текста.

Попадание в текст неоднократно моделируется и Ерофеевым-автором, и Ерофеевым-героем: Веничка, рассказывая или фантазируя, в свою очередь становясь повествователем, создает сюжет некой истории, в которой выступает в качестве действующего лица, персонажа, в определенной степени отстраненного от себя как фигуры рассказчика. Возникает самодостаточная наррация, бесконечно умножающая и расщепляющая героя, размывающая очертания субъекта и его местоположение в связке автор-герой. Имя «Ерофеев» соотносится как минимум с двумя авторами и двумя героями, последние бесконечно отсылают друг к другу, но не предусматривают восстановления исходного означаемого – Венедикта Ерофеева, реально создавшего произведение. Такого рода игра означаящих, самоценная и лишенная конечной цели, опустошает исходную предзаданность типажа героя и авторских установок. Создается типично постмодернистская модель пустоты: автор рассказывает о герое, отождествляя его с собой, но не отождествляясь с ним; герой в этом повествовании становится автором-2 и рассказывает ис-

торию о некоем герое-2, который, являясь им самим, вместе с тем таковым не является и действует вполне самостоятельно; герой-2, умирая в рассказе автора-2, тем самым убивает автора-2, являющегося, по сути, и героем-2, и самим героем... И так до бесконечности, поскольку герой, он же и автор, и автор-2, не умирает, если продолжает рассказывать и о себе, и саму историю<sup>164</sup>.

Субъектная опустошенность героя отзывается в пустотности адресата. Существование любого адресата как опустошенного знака демонстрируется введением в текст адресата мнимого. Например, подразумеваемого или предполагаемого собеседника Венички. Ни минуты не сомневаясь в существовании такового, герой выстраивает соответствующую систему взаимоотношений, реализуясь и оформляясь в ней как субъект. Однако отсутствие подлинного адресата (он выдуман, слишком абстрактен, не способен к общению, не слышит и т.д.) ставит под сомнение наличие ситуации диалога и шире – существование говорящего. Мнимость и собственная пустота адресата очень важна. Из пустоты вырастает желаемый адресат, в ней же он навсегда исчезает. Адресатом может стать сама пустота или кажимость, что иллюстрируется, например, разговорами с ангелами, в наличии которых герой то абсолютно уверен, то относит эту уверенность на счет замутненности собственного сознания.

Замутненность сознания, в свою очередь, соотносится с пустотой забвения, или провалом в памяти. Причем такого рода эффекты всегда сопровождаются тоской (грустью) героя: «черноусый ... опять обращался только ко мне: Разрешите спросить: отчего это в глазах у вас столько грусти?.. Разве можно грустить, имея такие познания! Можно подумать – вы с утра ниче-

---

<sup>164</sup> Более сложная модель приводится в книге Вяч. Курицына «Русский литературный постмодернизм» в связи с идеями Л. Фидлера о стирании границ и многослойности постмодернистского текста (См: Курицын В. Русский литературный постмодернизм // <http://www.guelman.ru/slava/postmod/> А также: Фидлер Л. Пересекайте границы, засыпайте рвы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М., 1993. С. 462–518).

го не пили! – Я даже обиделся: как то есть, ничего! И разве это грусть? Это просто замутненность глаз... Я просто немного поддал...» (103). Грусть-тоска как экзистенциальное состояние распадается на составляющие: грустит отчего (почему) и от чего (из-за чего). Возникновение такого рода двусмысленности разрушает идеальность тоски: это не абстрактная тоска по недостижимому совершенству, а физическая дисгармония от недостатка (излишества) выпитого. Перевод в физический план не ставит под вопрос ценность грусти, но делает ее телесно ощущаемой, а потому, быть может, еще более острой. Овеществление абстракций и метафор дает возможность бесконечные разговоры-размышления о жизни заменить ее реальным проживанием-переживанием.

Подобное овеществление или заполнение вещами распространяется на все проявления пустоты. Так, пустота выпадения из жизни, провалы в памяти (алкогольное забвение) восстанавливаются по количеству выпитого и с помощью новых возлияний, тщательно каталогизированных: «А потом – потом я с усилием припоминал и накапливал факты, а, накопив, сопоставлял. А сопоставив, начинал опять восстанавливать напряжением памяти и со всепроникающим анализом. А потом переходил от созерцания к абстракции: другими словами, вдумчиво опохмелялся, и, наконец, узнавал, куда же все-таки девалась пятница» (69). Ироничное травестирование категорий (абстрактное – конкретное) и деконструкция мифологем (процесс рождения из пустоты происходит не в воде, а в водке) создают условия для альтернативного восприятия нормы. Серьезность подхода («всепроникающий анализ» ситуации) не соотносится с качеством воспоминания, его принципиальной ценностью, напротив – содержание воспоминания размывается, заменяясь сначала воспоминанием о вхождении в забвение, а затем – физическим наполнением забвения (процесс воспоминания = процессу погружения в забвение = компонентному составу забвения). Воспоминание наполняется в буквальном смысле: коктейлем напитков. То же самое происходит с «содер-

жанием» пятницы. Таким образом, течение жизни, ее факт становятся самодостаточными, приобретают самоценность, заменяют смысл существования или стремление к таковому смыслу. Отсюда – нагромождение деталей и «примет» жизни, умножение, подробность описаний ее составляющих, компонентов. Процесс воспоминания подается как жизнь-процесс: «Так когда же вчера ты купил свои гостинцы? После охотничьей? Нет. После охотничьей мне было не до гостинцев. Между первым и вторым стаканом охотничьей? Тоже нет. Между ними была пауза в тридцать секунд, а я не сверхчеловек, чтобы в тридцать секунд что-нибудь успеть. Да сверхчеловек и свалился бы после первого стакана охотничьей, так и не выпив второго... Так когда же? Боже милостивый, сколько в мире тайн! Непроницаемая завеса тайн! До кориандровой или между пивом и альб-де-дессертом?» (11).

Фиксация процесса, своеобразное топтание на месте, вызываемое перечислениями и каталогами, создают эффект приостановки времени, его уникального улавливания с последующей демонстрацией. С этой точки зрения алкоголизм героя – очень важный момент. Так, по мнению Ж. Делеза<sup>165</sup>, именно алкоголизм порождает ситуацию «необычайной приостановки настоящего», в которой человек, утрачивая хронологическое представление о времени, komponует некое воображаемое прошлое, которое подает как настоящее (в лингвистике это время характеризуется как сложное прошлое совершенного вида: «я бывало напьюсь»), и переживает один момент в другом<sup>166</sup>. Думается, что алкогольное опьянение, равно как и другие способы достижения измененного состояния сознания востребованы литературой, поскольку представляют собой наиболее доступное средство иллюстрации

---

<sup>165</sup> Делез Ж. Логика смысла. Перевод с франц. Я.Я. Свирского. М.: "Раритет"; Екатеринбург: "Деловая книга", 1998. С. 210.

<sup>166</sup> Делез оговаривается, что «алкоголь-эффект может быть вызван и другими событиями, но совсем по-иному, например: потерей денег, любви, родины или успеха. Их действие не зависит от алкоголя, но напоминает способ его воздействия» (там же, с.212). Добавим, что сходные эффекты достигаются в современной литературе введением других «нестандартных» персонажей: безумного, человека-животного, как ни странно – филолога.

специфики современного восприятия мира. Размытость, текучесть, диссоциация, зыбкость и многовариантность, переживаемые пьяным как нечто естественное, получают своеобразную легитимацию, право на возможность существования вообще, независимо от состояния, в котором находится человек, – некое потенциальное допущение в жизнь. Точно так же, через знакомство с алкогольным эффектом совмещения времен, вводится представление о синтетическом «сегодня», удерживающим в своей орбите и прошлое, и будущее.

Размывание времени и пространства, их напластование обеспечивает дезориентацию героя. Однако это отнюдь не социальная дезориентация, точнее – менее всего дезориентация социальная. Дело в другом: пустотность окружающего чужого пространства становится однажды характеристикой самого Венички: пустотны, псевдореальны, псевдозначительны поступки, жесты, монологи героя, события, с ним связанные. Так, в истории бригадирства Венички пустота работы, которую он должен выполнять, ее бессмысленность и закольцованность, захватывает самого героя. Более того – он эту пустоту утрирует, выводит на поверхность: первое нововведение бригадира связано с упрощением движения по кольцу, сокращением этапов-стадий движения. Поскольку форма становится определяющей и является единственным знаком наличия-существования, то сохранение формы позволяет любые упрощения содержания. Как следствие, работа в целом (содержание) может быть подменена внешним смыслом – графиком (формой). В результате незначительных подмен сначала содержание, а потом и форма становятся мнимыми. Графики обретают самостоятельность, они выполняют функцию выражения, однако это выражение утрачивает соотнесенность с исходным заданием: они выражают не результаты работы, а специфику человеческой природы («эти линии выбалтывали все, что только можно выболтать о человеке и о человеческом сердце...» (42)). Основание утрачено, отодравшаяся форма может означать теперь что угодно – пустота, заполняясь

конкретно-вещественным содержанием, предстает полем движения свободных означающих.

То же самое происходит в эпизоде исследования икоты. Пустота вновь облекается в форму некой конструкции: теперь научного исследования. Счет «иков» условно структурирует пустоту, точно так, как подсчет количества, качества и стоимости выпитого, – и с той же степенью бессмысленности. Но бессмысленность такого рода подсчетов обнажает подделку смысла, причем дважды: сначала обесмысливает научное исследование, потом – наполненность жизни. Ни то, ни другое не является правдой, а потому неоправданно. Изучение икоты позволяет Ерофееву продемонстрировать особенности современного существования мира. Так, ставя под сомнение принцип регулярности икоты («нет ни малейшего намека на регулярность? Не так ли беспорядочно чередуются в жизни человечества его катастрофы? Закон – он выше всех нас. Икота – выше всякого закона. И как поразила вас недавно внезапность ее начала, так поразит вас ее конец, который вы, как смерть, не предскажете и не предотвратите» (76)), он выходит на асистемность и алогичность, а в конечном итоге – хаос и эклектичность эпохи, в которой живет Веничка. И нарушение героем общественных норм и установок перестает быть нарушением, а предстает (как мы задним числом понимаем) уловлением витая. Как опустошенные прифронтальные «ики» представляют бессмысленное содержание, так пустотные жесты героя и опустошенные события, с ним происходящие, начинают наполняться сомнительными ценностями: сортами и видами напитков. Сомнительность обыгрывается, поскольку состоит не в противопоставлении: ценности (духовные) / алкогольные напитки, а в качестве указанных напитков – все они низкосортные. Важна подмена оппозиций: высокое / низкое – разноразные (разнообразные) / низкосортные. Последний вариант не является в прямом смысле оппозицией, поскольку не имеет общего основания для со-противопоставления. Собствен-

но, уже факт видоизменения, подмены, размывания исходных для подобного текста оппозиций (как будто заданных в начале – Кремль / Курский вокзал, социальное / бытовое) свидетельствует о наличии иных авторских установок. Потому и социальная, и даже экзистенциальная тоска пародируется самим героем («О, эта утренняя ноша в сердце! О, иллюзорность бедствия! О, непоправимость! Чего в ней больше, в этой ноше, которую еще никто не назвал по имени? Чего в ней больше: паралича или тошноты? <...> О, тщета! О, эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа – время от рассвета до открытия магазинов!» (7-8)). Тоска – та же пустота, пока не обретет конкретное наполнение. И искомое наполнение в очередной раз гиперболизируется, причем преувеличивается как потребность, поиск, так и степень-широта наполнения.

Трансформируется восприятие собственно термина «наполнение»: переносное значение – «содержание-суть» возвращается к исконному – «содержание-содержимое». Однако овеществление происходит не только путем перевода абстракции в вещь, но и путем обретения формы. Так, в форму переходит процесс-состояние: «я только что подсчитал, что с улицы Чехова и до этого подъезда я выпил еще на *шесть рублей* – а что и где я пил? И в какой последовательности? Во благо ли себе я пил или во зло? Никто этого не знает, и никогда теперь не узнает <...> проснулся утром в чьем-то неведомом подъезде (оказывается, сел я вчера на ступеньку в подъезде, по счету снизу *сороковую*) ...» (6-7). Пустота обретает форму – 6 рублей или 40 ступенек, но утрачивает содержание. Точнее говоря, форма приобретает функции содержания и самостоятельно диктует интерпретацию: подсчет уравнивает, гармонизирует, упорядочивает, создает иллюзию уверенности. Соответственно, именно вторжение непредусмотренных смысловых моментов оказывается первостепенным: чужой подъезд («неведомый» – незнакомый, неизвестный, случайный – непреодолимый с точки зрения исконной семантической нагрузки) одомашнивается, переводится в план родного

(изученного) подсчетом ступенек. Здесь мы имеем дело не столько с уничтожением содержания, сколько с мнимостью семантических приоритетов: первостепенны не утрата денег и не страх чужого подъезда, а семантика узнавания, связанная со счетом. Далее обозначенная симулятивность содержания, а следовательно, смыслов, дублируется абсолютной бессмыслицей: «Не знаем же мы вот до сих пор: царь Борис убил царевича Димитрия или же наоборот?» (6). Ощущение тревоги и, возможно, опасность надвигающейся пустоты снимается доведением ее до абсурда.

Пустота семантически воспринимается в контексте исходной оппозиции есть / нет (наличие / отсутствие). Следовательно, в принципе, пустотны все маркированные отрицательно члены оппозиций: отсутствие, темнота, ночь, ирреальное, женское, безумное и т.д. Этот факт, однако, не исключает наличия смысла, поскольку само «не» уже семантизировано. Имея в виду описанные выше семантические сдвиги, стоит ожидать в ерофеевском тексте деформации соотношения наличие / отсутствие. Прежде всего стоит подчеркнуть, что на умножении фактов отсутствия – присутствия строится текст. Мир состоит из отсутствий-пустот («О, пустопорожность!»), отсутствие характеризует элементы окружающего мира или необходимые качества человека в этом мире (Кремль, работа, дом, память – явления в данном случае отсутствующие). Присутствие, соответственно, наоборот – связано с наличием «заместителей» отсутствующих элементов (вокзалы-станции, ступени, графики замещают Кремль, работу, дом, память). Оппозиционность в данном случае разрушается простой сменой маркированности: положительное (но на деле отсутствующее) подменяется отрицательным (но реально присутствующим). Путаница приводит к оценочной и смысловой относительности. Также самое поразительное проявление оценочности: «Сыз-мальства почти, от молодых ногтей, любимым словом моим было “дерзание”, и – бог свидетель – как я дерзал! Если вы так дерзнете – вас хватит конд-

рашка или паралич...» (69). Двусмысленность и мнимость дерзания ставят под сомнение его наличие (в прямом смысле «дерзания» не было), но изменение оценочности, а соответственно, семантической наполненности, позволяет признать его существование.

Интересен в плане нейтрализации оппозиции оксюморон, например: «магазины у нас работают до девяти, а Елисейский – тот даже до одиннадцати, и если ты не подонок, ты всегда сумеешь к вечеру подняться до чего-нибудь, до какой-нибудь пустяшной бездны...» (23). Сочетая несочетаемое и осуществляя невозможное, Ерофеев не столько наслаждается игрой слов (хотя и это, очевидно, тоже), сколько, выдавая низкое за высокое, отсутствующее за реальное, расшатывает закреплённость оппозиционных полюсов и последовательно стирает между ними различия. Оксюморонны не только лексические элементы, описывающие ситуацию, парадоксальна и двойственна ситуация вообще: опьянение может привести к бездне, но это движение вверх – до бездны нужно подняться. Зыбкость «положения» бездны, по сути, соотносится с семантической и оценочной неопределённостью глубины и смысла. «Бездна смыслов», ассоциативно возникающая в рассматриваемом отрывке, появляется как результат обналичивания отсутствия: смысла в фразе нет, как нет пока еще и бездны, но есть буквальная бездна смыслов.

Как видим, отношения наличия / отсутствия в тексте Ерофеева достаточно сложные. Их не всегда можно разрешить сменой знаков, подменой полюсов или последовательным устранением границ. Так, неизменно отсутствует алкоголь при его постоянном и повсеместном присутствии (употреблении). Очевидно, важен момент неразличения присутствия-отсутствия. Слияние исходно противопоставленных категорий начинает принципиально менять мир, а главное – его восприятие. Потому нелепыми будут казаться диктуемые стереотипами ожидания или общепринятые представления. Отсюда – их утрирование, деконструирование: «о, если бы весь мир, если бы

каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив и был бы также ни в чем не уверен: ни в себе, ни в *серьезности* (курсив мой – Е.Т.) своего места под небом – как хорошо было бы! Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! – всеобщее малодушие. Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы мне прежде показали уголок, где не всегда есть место подвигам» (14-15). Под сомнение поставлены не столько «энтузиасты» и «подвиги», сколько однозначность, закреплённость и клишированность, характеризующая опыт человечества, – собственно, это и называется автором серьёзностью. Ее абсолютная ценность и приоритетность связывается с отсутствием выбора и предзаданностью любого движения – как поведенческого, так и мыслительного.

По Ерофееву, ценность явления вариативна и ситуативна, поскольку определяется контекстом. Для усвоения этого положения вводятся парадоксальные, но чрезвычайно демонстративные иллюстрации, например: отсутствие швов на чулках вносит дисгармонию в отношения героя с миром («Я вслед этой женщине посмотрел с отвращением. В особенности на белые чулки безо всякого шва; шов бы меня смирил, может быть, разгрузил бы душу и совесть... (14)). Очевидно, что точно также наличие шва могло бы вызвать подобные переживания. Дело не в шве, его наличии или отсутствии, как не в пустых глазах «моего народа», полных отсутствия всякого смысла, которые вселяют законное чувство гордости, потому что не продадут: «ничего не продадут и ничего не купят» (27). Ирония возникает на границе отсутствия-присутствия, возникновения-исчезновения и призвана проблематизировать любое суждение. В принципе, способы создания эффекта проблематизации и размывания ценностности суждения в ерофеевском тексте не отличаются от общепостмодернистских: это и погружение в бесконечные уточнения, пояснения, использование автоопровержений и комментариев, обсуждения точности употребленного слова (выражения) и его смысла; и утрирование, ироничное травестирование, обыгрывание смысла; и транс-

формация (часто пародийная деконструкция) общеизвестных цитат, крылатых слов и т.п. Важно другое – использование приема хотя и обнажено, но не самоценно; у ерофеевской деконструкции есть своя цель – создание ситуации относительности: относительности истин, суждений, восприятия.

В ситуацию относительности попадает пустота, и именно здесь она утрачивает свою социальную или какую-либо иную маркированность: бездна как глубина смыслов и алкогольное забвение; «пустые глаза моего народа», свидетельствующие о «полном отсутствии всякого смысла» и об искренности, бескорыстии и беспечности, бесхитростности и безразличии; пустота главы «Серп и Молот – Карачарово» как авторский замысел и результат автоцензуры. Далее относительность приводит к доминированию ассоциативных и интерпретационных значений, взаимозаменяемых означающих, утративших источник. Пустота оказывается постоянно наполненной, но наполнение это невозможно зафиксировать и остановить, это процесс, подобный заполнению гостиничных номеров.

Следующим шагом реализации пустоты становится экспликация феномена «незнания». По Ж. Делезу<sup>167</sup>, обозначенный феномен, отличая современную эпоху в целом, характеризуется наличием следующих составляющих: антидогматизм, отказ от претензий на обладание истиной, плюрализм дискурсов, недоверие к метаповествованиям. Результатом становится устранение различий между видимостью и реальностью; сосуществование множества «случайных», но при этом равноценных картин мира; функционирование знания как дискурса равноправных паралогизмов. В этой ситуации философу, как считает Р. Рорти, остается играть роль «информированного дилетанта, полиграмматика, сократического посредника между различными дискурсами»<sup>168</sup>. Нам в данном случае интересно не столько попа-

---

<sup>167</sup> Делез Ж. Платон и симулякр // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск: "Водолей", 1998. С. 225-241.

<sup>168</sup> Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск: Изд-во Новосибирского университета, 1997. С. 235.

дание Ерофеева в контекст постмодернистской мысли, сколько гениальное интуитивное ее изображение. Переводя категориальные признаки в качества-характеристики героя, Ерофеев предлагает как раз искомый образ философа-дилетанта, подчеркнуто необразованного – не знающего истин – героя. Очевидно, что незнание героя, или пустота его сознания, становится определяющим фактором. Определяющим и восприятие героем происходящего с ним (шире – мира в целом), и интерпретацию читателем самого текста.

Как незнание героя подается неотрефлектированность им попадания путешествия из Москвы в Петушки в интертекстуальное пространство путешествий, созданных художественной литературой. Зато этот факт отлично осознается читателем, ожидания и стереотипы которого и опустошает Ерофеев. Не случайно пустое путешествие в Петушки – не вполне достоверное, не достигшее цели – дублируется непосредственно в тексте путешествием героя по Европе, еще менее реальным и еще более бессмысленным. Умножение пустоты сопровождается преодолением границ. Как всегда в случае с пустотой, речь идет о границах максимально конкретных, а потому преувеличенно значительных – границах государственных. Однако от реального Венички государственные границы настолько далеки, что воспринимаются как нечто фантастическое или потустороннее. Потому их легко преодолеть, и потому же в читательском сознании это выглядит как нарушение правил, объясняемое только опьянением. Пока все то, что возможно в мире Ерофеева, с реальной точки зрения выглядит абсурдным. Иначе говоря, ерофеевское пространство строится как пространство абсурда. Но важен следующий момент: ни героем, ни автором эта абсурдность не обозначается, напротив, всячески подчеркивается нормальность такого рода существования и происходящих событий. Следовательно, мир героя и внешний мир не столько противопоставляются с точки зрения нормальности / абсурдности, сколько сливаются: оба абсурдны, только ни мир, ни Ерофеев этого не замечают. Замечает это только читатель. Именно для него пересечение границ актуа-

лизируется как проблема, тогда как Веничка это уже давно и ненамеренно (не акцентируя на этом внимание) сделал, овеществив метафору. Показателен в этом смысле диалог:

– Позвольте, – прервал меня черноусый, – меня поражает ваш размах, нет, я верю вам, как родному, меня поражает та легкость, с какой вы преодолевали все государственные границы.

– Да что же тут такого поразительного! И какие еще границы?! Граница нужна для того, чтобы не перепутать нации. У нас, например, стоит пограничник и твердо знает, что граница эта – не фикция и не эмблема, потому что по одну сторону границы говорят на русском и больше пьют, а по другую – меньше пьют и говорят на нерусском. А там? Какие там могут быть границы, если все одинаково пьют и говорят не по-русски! Там, может быть, и рады бы куда-нибудь поставить пограничника, да просто некуда поставить (128-129).

Абсурдность культивируется героем-автором, он ее отлично осознает, но получает удовольствие от использования и нагромождения абсурдных ситуаций, обнажая прием. А использование приема в свою очередь дает двоякий эффект: размывание исходных ценностей, с одной стороны, оборачивается утверждением абсурда как возможного варианта существования мира – с другой. Таким способом Ерофеев осуществляет свой вариант деконструкции.

Он заменяет историю географией: путешествие как перелистывание энциклопедии русской жизни – путешествием по каталогу названий станций, путешествие-смысл – путешествием-процессом с необязательным финалом. В отличие от истории, в географии нет культа закономерности и культа начал, здесь главенствует среда, или контекст<sup>169</sup>. Поэтому история

---

<sup>169</sup> О преимущественной роли географии по сравнению с историей говорят, размышляя о специфике научного и философского описания современности, Ж. Делез и Ф. Гваттари: «География не просто дает материю переменных местностей для истории как формы. Подобно пейзажу, она оказывается не только географией природы и человека, но и гео-

как хранилище смыслов также подвергается опустошению. Исторические факты и закономерности подменяются историями альковными, причем в эпизоде с контролером географически, или топографически, локализованными. Здесь ход мировой истории ставится в зависимость от близости станции «Орехово-Зуево», на которой контролеру Семенычу нужно выходить. Остановка на станции (в географической точке) обрывает историческое повествование Венички и означает наступление конца Истории. Так в противопоставлении всемогущества истории и вторичности географии Ерофеев делает выбор в пользу географического – случайного и вариативного – видения мира.

Другим способом опустошения истории становится симуляция ее знаковых событий. Например, виртуальное восстание, участие в котором герой переживает как реальное событие, может быть рассмотрено как скрупулезное воспроизведение ритуала при полном отсутствии содержания. Ритуал в данном случае не что иное, как чистая форма, по сути, подменяющая содержание: тезисы, восстание, интервенция, декреты, пленум представляются как самоценная деятельность, интересующая участников как процесс, но бессмысленная и нерезультативная (Пленум «был расширенным и октябрьским. <...> все четыре наших пленума были октябрьскими и расширенными» (147)). Симулятивность событий поддерживается предварительным выпадением героя из реальности – в беспмятство, хронологический и пространственный провал. Однако и то и другое ощущается гиперреально, поскольку переполнено деталями, фактами, происшествиями: подробно описывается «продолжающееся» путешествие в Петушки и «мероприятия» пер-

---

графией ума. Она отрывает историю от культа закономерности, давая проявиться фактору ни к чему не сводимой случайности. Она отрывает историю от культа первоначал, утверждая могущество "среды" <...> Она отрывает ее от структур, заменяя их начертанием линий, устремленных в бесконечность... Наконец, она отрывает историю от нее самой, открывая становления, которые не принадлежат истории, даже если в нее и вливаются» (Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? Перевод с франц. С.Н. Зенкина. М.; СПб.: "Алетейя", 1998. С. 124).

вых послереволюционных дней. Перечисления и каталогизация как раз и призваны подчеркнуть достоверность симуляции, размывая представления о подлинности и неподлинности.

Пустота обнаженной формы создает интересный эффект: снижение исторического факта, его утрирование, травестирирование, переводение в бытовой план – только одна сторона происходящего. Вместе с тем использование стилизации, наполнение оксюморонным содержанием, создание своеобразного ремейка выводят ситуацию за пределы оценочности и прямой пародийности. В тексте создаются вариативные смысловые, ценностные, исторические, наконец, собственно нарративные ряды – ряды параллельных сюжетных линий. Актуализируется не столько сомнение, сколько версионность и последующая равноправность потенциальных версий. Описание содержания декретов («передвинуть стрелку часов на два часа вперед или на полтора назад, все равно, лишь бы передвинуть. Потом: слово “черт” надо принудить снова писать через “о”, а какую-нибудь букву вообще упразднить, только надо подумать, какую. И, наконец, заставить тетю Машу в Андреевском открывать магазин в пять тридцать, а не в девять...» (148)) – содержания в должной степени алогичного и случайного – играет в тексте свою специфическую роль. Оно некоторым образом оправдывает и объясняет расщепление повествовательных линий, столь же внешне алогичное и случайное: герой одновременно и едет в Петушки, и едет из Петушков, и участвует в революционных событиях, и разговаривает с княгиней, Сфинксом и т.д. Хотя Веничка и переживает эту диссоциированность, для текста, напротив, важно ее сохранение. Имманентное текстовое движение состоит в непрерывном выведении на поверхность пустых мест и последующем их заполнении, заполнении в большинстве случаев мнимом, а потому не уничтожающем пустоту и не реализующем ее потенциал, и, соответственно, вновь нуждающемся в наполнении. История путешествия Венички, вытесняя жанровую и мотивную предзаданность, подменяя гоголевское «вся Россия ска-

жется в ней» перечнем рецептов, по сути, не совершает революций, а лишь трансформирует, или деконструирует, канон. Ведь представленная ситуация – это не что иное, как демонстрация современного мироощущения, отличающаяся от гоголевской лишь тем, что «весь мир скажется в ней». Другое дело, что это мироощущение соответствует уже другому миру – эклектичному, хаотичному, симулятивному, не имеющему границ и т.д.

Доказательством того факта, что для самостоятельного существования текста актуальна равноценность разнонаправленных движений героя, служит сохранение в названиях глав исходного вектора путешествия: каждая следующая станция (глава) формально означает приближение к Петушкам. И только читательская интерпретация фиксирует момент поворота – возвращения в Москву, как пытается потом определить смысл произошедшего в финале поэмы. Тогда как для текста принципиальна открывающаяся многозначность, или манифестация мысли, которая «никак не оттачивалась, а растекалась, как пиво по столу...» (159). Вероятно, с определенного момента размывание границ между реальным и вероятным в пространстве сюжета переносится на неразличение границ сюжета в тексте и текста как самодостаточной реальности.

В самом деле, последующие события, связанные с размыванием действительности, могут соотноситься как с размывающимся сознанием героя, так и с оформлением текстового пространства, в котором происходящее – только вариант возможного. Отсюда – множество деталей, намеков, манков, только часть из которых срабатывает и сцепляется в действие. Необходимо создать такое пространство, в котором все, что происходит с человеком, – лишь частный случай, стечение обстоятельств. А интерпретация свершившегося, соответственно, – лишь версия.

Версий может быть много, потому и подбрасываются факультативные персонажи, при определенном раскладе могущие сыграть свою роль: графиня и камердинер, Минин и Пожарский; предлагаются новые маски для ге-

роя: школьник, старший лейтенант, милая странница, потенциально образующие свои сюжеты; апробируются даже дополнительные варианты пустоты: тьма, отсутствие пассажиров в вагонах, несущийся в никуда пустой поезд, дума героя. Построение многоплановой текстовой реальности происходит по уже отработанному механизму мнимого заполнения пустоты, или заполнения пустоты пустотой. В качестве «пустотных заполнителей» используется как нагромождение деталей, пространственно-временные сдвиги, так и нарочитые алогизмы. Как псевдологические построения выступают загадки Сфинкса, соотнесенность направления движения с написанным на двери тамбура словом, мудрое замечание камердинера: «в этом вагоне тебя зачем было будить, потому что ты спал в том» (176) и т.д.

Поливариантность текста закрепляется таким показательным фактом, как продолжение повествования из ситуации смерти. Это своего рода «репортаж с петлей на шее», точнее – с шилом в горле, который, по сути, становится свидетельством неокончателности ситуации. Неокончателность, в свою очередь, также порождает версии. Исходя из продолжающегося существования героя (он существует, если говорит), можно трактовать происходящее как своего рода инициацию: умирание в одном статусе для возрождения-перехода в другой, своеобразное вхождение в иной мир – мир не-сознания («с тех пор я не приходил в сознание» (200)). Однако дело отнюдь не в трактовке или объяснении, равно как и не в их достоверности. Речь идет об осознании смысловой множественности, при которой происходящее если и имеет обоснование в действительности, то интерпретационное, всегда как некое допущение (банально: все объясняется степенью опьянения героя), но не конечный смысл. Создается пресловутая постмодернистская ситуация чистой симуляции, чистой событийности вне какой бы то ни было соотнесенности с означиванием.

### **3. А. Битов «Пушкинский дом»:**

#### ***кольцо как прием, концепт и способ существования текста***

В связи с принципиальной деидеологизацией текста, свойственной постмодернистскому дискурсу, и отрицанием репрезентации в ее классическом понимании как последовательного движения к постижению и выявлению смысла, утрачивается смыслостремительный вектор, текст освобождается от диктата Идеи, а потому его изучение переносится из сферы фиксированного значения в пространство несамотождественности, или вариативности. В этой связи кольцо, одна из древнейших форм организации художественного произведения, в постмодернистской ситуации приобретает особое влияние, хотя и подвергается вместе с тем глубинным трансформациям, или предзаданности, определяющей существование как мира, так и текста, приходит «остаток от обозначаемого», непознаваемое, неопределяемое. Объективность замещается субъективностью, уникальность – множественностью подобий, установка творческого движения на новизну уступает место «открытию открытого». Текст перестает быть подмошкой для воплощения, он становится местом нескончаемых превращений. Утверждается ценность присутствия текста, переход в пространство его событийности и телесности, интерес к явлению, предмету, вещи как к некой самодостаточности. Форма теряет смысл, воцаряется открытая анти-форма. Примером могут служить трансформации и мутации, происходящие сегодня в сфере жанрово-родовых отношений. В этом контексте кольцо, будучи одновременно и приемом, и формой литературного текста, реализует новые возможности сразу в двух своих ипостасях. С одной стороны – утрируется в качестве приема, переставая работать на общий замысел, но обретая самостоятельность и вырастая в собственный текст. А с другой стороны, превращаясь в антиформу, деконструирует прежние формально-содержательные связи, выступая в качестве неде-

лимого единства формы-содержания (произведение строится как кольцевой сюжет, но собственная жизнь кольца оказывается содержанием). Так или иначе, традиционное движение по кругу с конечной целью выхода в точке замыкания на новый (истинный) уровень знания сегодня представляет собой кольцо сказки «про белого бычка» с отсутствующим входом и выходом. Точки входа-выхода, обозначающие обретение, откровение, устранены, потому что обесценен сам поиск таковых. Вопрос ставится иначе: не зачем существует, а как существует текст. Акцент переносится на незавершенность, процессуальность, бесконечную генеративность текста. И именно кольцо создает для этого пространство. Возникает новый тип замкнутости, концентрированности на самости в пустоте отсутствия Абсолюта, на неисчерпаемой множественности потенциальных возможностей. Безостановочное движение текста по кругу парадоксальным образом снимает собственно проблему замкнутости, поскольку, игнорируя смысл, освобождает от давления оппозиционностей: замкнутое / открытое, пустое / наполненное, чужое / свое. Бинарность сменяется неразличением. Кольцо перестает быть формой, приемом и т.п., становясь способом существования текста.

Рассматриваемая нами ситуация проявляется уже в ранних текстах отечественного постмодернизма, в частности, в романе А. Битова «Пушкинский дом». Указание на жанровую принадлежность не случайно, здесь возникает один из вариантов кольца, по которому движется произведение. Замкнутость круга образуется последовательной индикацией жанровых признаков и неизбежно сопутствующей столь же последовательной их симуляцией. Условности жанра воспринимаются как власть метатекста, а потому нуждаются если не в разрушении, то в деконструкции. Потому, если, например, в случае с поэмой Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» субъективация повествования, диктуемая спецификой жанра, утрируется маргинализацией самого субъекта, то в «Пушкинском доме» объективность романной нарративной структуры подменяется симуляцией описываемой реальности.

Более того, первостепенные жанровые показатели замещаются окраинными, внешними, случайными: глобальность проблематики – объемом, исторический фон – позднейшим комментарием, пространственно-временная протяженность – хронологическим алогизмом, разветвленность сюжетных линий – вариантами и дубликатами одного несвершившегося сюжета, иерархия действующих лиц – условно обозначенным главным героем и его многочисленными отражениями и т.д. Появление подобных второстепенных, замещающих, или, в терминологии Ж. Дерриды, дополнительных признаков, свидетельствует о наличии пустот в сложившейся системе, в данном случае – системе жанров. Вспоминая рассуждения Дерриды, заметим, что сама структура дополнения такова, что предполагает возможность в свою очередь быть дополненной, то есть неизбежно порождает перспективу бесконечного появления все новых дополнений к уже имеющемуся. В результате мы получаем в исследуемых текстах непрекращающийся процесс реконструкции исходного жанра, одновременно восстанавливающий первичные характеристики и трансформирующий их, акцентируя периферийные. Круговорот неостановим, поскольку, являясь исходным материалом, традиционная жанровая система не может быть отвергнута, а каждое новое дополнение является традицией для последующего. Вне этого кольца постмодернистский текст существовать не может, лишь закольцованность обеспечивает неразличение прежде противопоставленных новации и традиции, а он по определению не может быть ни новым, ни в полном смысле традиционным.

Очевидно, что литературный жанр сегодня оказывается под влиянием общей тенденции распада денотативных отношений, теряя связь со своим происхождением, превращается из знака в след, означая не столько само явление, сколько его отсутствие. Отсутствие оформляется пустотой кольца, создается пространство наполнения. Таким образом, именно в ситуации постмодернистского круга цитирование жанра обеспечивает вечную «память о его прошлом существовании», а пустотность денотата – возможность насы-

щения новым. Парадоксально, но роман остается романом, не являясь таковым. Впрочем, у этого парадокса есть и другая сторона. Номинация «роман» в современном контексте воспринимается не столько как индикация жанра, сколько как *название* текста. О сходных процессах писал Ж. Делез, анализируя парадоксы Л. Кэрролла. Рыцарь объявляет Алисе название песни, которую собирается спеть: «Заглавие этой песни называется Пуговицы для сюртуков»<sup>170</sup>. В нашем случае можно сказать, что у произведения есть *название* (*заглавие*) – «роман», которое в свою очередь *называется* – «Пушкинский дом». Мы имеем дело с двумя взаимообусловленными типами имен: названием и заглавием. Кольцо, здесь образовавшееся, отнюдь не абсурдно, а пустота бессмыслицы на поверку чрезвычайно интерпретационно насыщена. Поскольку имя утрачивает свою соотнесенность с называемым объектом, возможны любые подмены, и имя жанра метонимически поглощает произведение целиком. Использование формы «роман» в качестве именной диктуется потребностью назвать смысл, содержание текста в целом, сформулировать его отношения с реальностью. Называя произведение романом, мы неизбежно вкладываем в это название вполне определенное содержание, четко обозначенный уровень проблематики, принцип наррации и т.д. Мы точно знаем, что имеется в виду, когда говорится о романе, наименование формы одновременно становится именем содержания. Иными словами, определяя некое содержание как романное, мы тем самым дифференцируем его от содержания, например, поэмого или басенного – именно от содержания, а не столько от формы. Имя «роман» означает теперь не «тип изображения», а «то, про что рассказывается».

С этой точки зрения всякий заголовок второстепенен, если не излишен. В лучшем случае он выполняет различительную функцию. В нашей ситуации именование текста Романом было бы вполне оправдано, поскольку речь идет о судьбе жанра, точнее, жанр рассказывает историю своего совре-

---

<sup>170</sup> Делез Ж. Логика смысла. С. 49-50.

менного существования, выступая едва ли не главным героем (к слову сказать, именно так поступает В. Сорокин в «Романе»). Потребность озаглавить название обнажает лакуны, провалы смысла, нестыковки ожидаемого и происходящего, некую недостаточность, которую, собственно, и должен заполнить заголовок. Показательно, что заголовок во многом случаен (заметим, что автор сознательно посвящает читателя в подробности выбора<sup>171</sup>) и отмечен довольно сильным самостоятельным влиянием на текст, поскольку Пушкинский дом – это явление с собственной структурой, значением и существованием. В результате перед нами произведение, одновременно называемое Романом и Пушкинским домом. Заголовок вступает в собственные отношения с названием, что чрезвычайно оживляет текст. Жанр перестает существовать вне текста, на уровне формы, лишь характеризуя произведение, теперь он выступает равноправным элементом содержания. Сюжет героя потому и не свершается, что в центре повествования оказываются совершенно иные сюжеты, в привычном понимании – посторонние: становление романа как события и оформление пространства Пушкинского дома как некоего объекта. Потому можно сказать, что сутью происходящего в произведении является история взаимоотношения имени, заголовка и названия. Таким образом, текстовое движение устремляется не вовне, а внутрь, то есть в круг собственного существования, а движение жанра по кольцу не приводит к деформациям, обеспечивая состояние продуктивного диалога с самой собой.

Замыкание круга собственно текстового пространства совершается вполне традиционным путем использования рамки, или кольцевой композиции. Начало и конец произведения либо территориально, либо хронологически совпадают. Однако здесь тоже все не так просто. Прием сначала обнажается, демонстрируется, а затем и вовсе доводится до абсурда, превраща-

---

<sup>171</sup> Ср. ситуацию выбора заголовка в «Школе для дураков» Саши Соколова (См.: Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. М.: "Огонек" – "Вариант", 1990. С. 177. А также с. 241 настоящей работы).

ясь в анти-прием. Так, книга начинается с подзаголовка первой главы – «Пролог, или глава, написанная позже остальных» и фразы: «Где-то, ближе к концу романа, мы уже пытались описать...»<sup>172</sup>, а заканчивается вариантами подмены эпилога, даже не заканчивается в прямом смысле, если иметь в виду приложения и комментарии. Эффект получается соответствующий: кольцо всегда замыкается лишь «как бы», на поверку каждый раз оказываясь другим. Эта подмена должна поставить под сомнение осмысленность происходящего и вообще смысл как ценность. В первую очередь утрачивается смысл возвращения к началу, а следовательно, и его необходимость. Поэтому важно продемонстрировать мнимость этого возвращения, или его симуляцию, или бесконечность возможных вариантов и т.д. Чем подобных примеров больше, тем лучше – случайность становится закономерностью. Поэтому кольца множатся, становясь, по утверждению автора, символом произведения.

Не случайно первые страницы посвящены подробному воссозданию кольца пустоты, именно в нем будет формироваться Роман. Рассмотрим этот момент подробнее: «Где-то, ближе к концу романа, мы уже пытались описать то чистое окно, тот ледяной небесный взор, что смотрел в упор и не мигая седьмого ноября на вышедшие на улицы толпы... Уже тогда казалось, что эта ясность недаром. <...> [Утро] размывалось над вымершим городом и аморфно оплывало тяжкими языками петербургских домов <...> утро дописывало это письмо, адресованное когда-то Петром “назло надменному соседу”, а теперь уже никому не адресованное и никого ни в чем не упрекающее, ничего не просящее, – на город упал ветер. <...> На город спланировал плоский ветер, цвета самолета. Детское слово “Гастелло” – имя ветра...» (5). Пустота принимает самые разные формы, причем, чем дальше, тем все более материальные. Сначала – пустота абсурда: подавать как известный оче-

---

<sup>172</sup> Битов А. Пушкинский дом. М.: "Известия", 1990. С. 5. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

видно скрытый финал, утрируя различие фабулы и сюжета, значит обесмысливать сам факт начинания, настаивая на ином, внесмысловом его значении. Затем тавтологически дублирующаяся, зеркально отраженная друг в друге пустота чистого окна и ледяного небесного взора (чистое, не имеющее собственных черт, отсутствующее, поскольку беспрепятственно пропускающее, окно и равнодушные, прозрачные, ничего не дающие небеса, к тому же с налетом некоторой штампованности). Нарушается традиционная архетипическая конструкция: окно – дверь в иной мир. Здесь, утратив свой символический статус, окно предстает некой предметной реализацией пустоты, как, впрочем, и заледеневший (превращенный в лед – овеществленный) небесный взор. Кстати, в этой исходной роли окно просуществует на протяжении всего произведения: через него Лева увидит Фаину, но, даже открыв окно, не сможет ее окликнуть (соединиться с ней); видимый через окно салют – «свет взорвался в окне» – погаснет «на уровне подоконника, обрезавшего свет в ночь» (286); даже замазка на раме, не покрашенная после совершённого разгрома, не сделает окно другим, видимым.

Окно в данном случае лишь дубликат кольца, обналичивающий его замкнутость: даже разбив стекло, нельзя выйти за его пределы, оно фантастически быстро восстанавливается, пустота регенерируется, а событие так и не свершается. Окно выступает как некая самодостаточность, свободная от дополнительных значений, и в единственной роли – роли декорации. Эта декоративность снимает необходимость влиять на сюжет; какие бы надежды интуитивно не связывали герои с окном, оно остается безучастно. В свою очередь изменения, происходящие с окном, если таковые случаются в романе, затрагивают только его внешний вид, никак не влияя на содержание. Независимо от того, открыто оно или закрыто, из двух половинок стекла состоит или из целого, темнота за ним или свет, окно не меняет ни своей роли, ни своего значения – и то и другое пустотно: постоянно заполняется, но не обретает смысла.

Подобное неразличение воплощено и в «толпе» – такой же декорации, видимой через декоративное окно. Это следующая форма существования пустоты: все и никто; много, но ни одного нельзя выделить. 7 ноября обозначено пустотой толпы, утро 8-го – вымершим городом; первое породило второе – пустота, как уже было замечено, обладает способностью самовоспроизводства. Эта регенерация достигается переходом из пустоты условно модернистской (смысл, сознание, история, экзистенция), символично представленной в метафоре вымершего города, в пустоту постмодернистскую (сама по себе, самодостаточная, облаченная в формы): «языки домов», «утро, пишущее письмо», «ветер-самолет». Пустота абстракции находит вполне конкретное воплощение, метафоры реализуются: возникает некий «назло надменный сосед», а ветер носит имя Гастелло. Переход осуществляется по тому же принципу, что и рассмотренный выше перевод имени жанра в название произведения. Подробное прописывание пустоты, обнаружение ее вещественных отметин позволяет создать соответствующее герою пространство, столь же мнимое, сколь и существование Левы Одоевцева.

Пустота появляется на границе исчезновения-возникновения, а именно в это состояние попадает текст. Закольцованность дает возможность найденное состояние сохранить, а затем исследовать. Последним, собственно, и занимается Битов, намеренно не отпускаая героя, не позволяя ему окончательно ни исчезнуть (умереть), ни возникнуть (свершиться). И то и другое придало бы персонажу осмысленность, он же нужен как чистое «тело» (6); пустота, существующая без смысла; место, предназначенное для возникновения *чего-либо* или от этого *чего-либо* освобожденное. Герой сопротивляется круговороту собственной жизни, поскольку не готов признать собственную пустотность. Для него, а возможно, и для автора, она маркирована однозначно отрицательно, скажем, как вторичность. В этом смысле порождающая способность пустоты сводится к воспроизведению собственных подобию. Движение по кольцу у А. Битова происходит если и не ради истины,

как это было в модернистском тексте, например, у М. Булгакова, то еще и не во имя самого процесса, как сегодня, например, у В. Пелевина. Это первое погружение в вещество пустоты, ощущение ее повсеместности, а потому довольствующееся методичным фиксированием.

Пустота, или кольцо пустоты, бесконечно расширяясь, оказывается формой существования реальности. И здесь мы в первую очередь сталкиваемся с пустотой условно социального плана: история семьи, дяди Диккенса, деда, страны... Именно на этом уровне и пустота, и кольцо выступают в роли своеобразных концептов: Пустота как разрушение, Кольцо как оковы. Этот срез очевиден и содержит массу примеров: родители, как многие, делают вид, что ничего в стране не происходит; дети и учителя говорят пустые слова и испытывают пустые чувства в день смерти Сталина; на экзамене истории Лева, прочитавший только «Краткий курс» получает высший бал, тогда как Митишатъев с его Карамзиным и Соловьевым – «три» и т.д. Впрочем, социальная конкретика сопровождается ощущением экзистенциальной пустоты<sup>173</sup>: бессмысленности, безвыходности, обреченности – пустота как единственно реальная форма жизни. Важно, что «реальная» здесь воспринимается не как истинная, а как возможная (можно жить только так). Поэтому вторым поколением (уже начиная с родителей Левы) сомнительность такой «реальности» не замечается, акцентируются не причины возникновения пустоты и невозможности выйти за ее пределы, а способы жизни в ней. Иначе говоря, в отношении к реальности первичным оказывается не выяснение ее подлинности, а ее обживание, наполнение вещами, симулирующими жизнь. Весьма информативны в этом смысле вещи дяди Диккенса, подаренные-переданные на сохранение Одоевцевым. Неопределенность их семантики (с одной стороны – это знаки дома, но вместе с тем – его отсут-

---

<sup>173</sup> Здесь мы не останавливаемся на рассмотрении этого уровня пустоты, уже отмеченного в современном литературоведении. См., например, детальное исследование его в работах М. Эпштейна о пустоте у И. Кабакова или М. Липовецкого о пустоте у И. Бродского (Эпштейн М. Пустота как прием: Слово и изображение у Ильи Кабакова // Октябрь. 1993. № 10; Липовецкий М. Критерий пустоты // Урал. 2001. № 1).

вия); неустойчивость положения (даны на время / навсегда); непроясненность роли (подарены в знак расположения, благодарности или оставлены вследствие безвыходности, безысходности) – противоположность коннотаций рождает пустоту (ни да ни нет, и то и другое вместе). Пустота существования обозначается несуществующими вещами. Внутри кольца возникает собственное движение, зарождается собственная жизнь.

Естественно, пустота начинает принимать все более личные формы. Например, три образа отца, запомнившиеся Леве (воспринимаемые как его заместители), ни один из которых не являлся собственно отцом, не совпадал бы с представлением отца о себе, да и с оценкой его автором-наблюдателем. Не случайно Битов настаивает на возможности варианта (версии) биографии Левы, ее элементы пустотны, их можно наполнить любым содержанием: «весь Левин сюжет легко свертывается кольцами» (160). В этой ситуации мы имеем дело с пустотностью биографии как жанра. Вообще, биография в XX веке попадает в кольцо собственной условности: это либо житнетворчество; либо «делание жизни с кого-то», подражание, например; либо неподлинность, выдавание себя за другого; либо двойная жизнь, продиктованная двойными стандартами; либо игра в биографию и т.д. Так или иначе, биография оказывается, в первую очередь, своеобразной повествовательной, или языковой, игрой. История Левы Одоевцева – убедительная иллюстрация этого. Она существует только как череда «сказываний», не превращаясь в последовательность событий. Лучше всех это чувствует сам герой, будучи филологом и не имея возможности вывести из сферы языка (закончить и напечатать) ни одну из своих легендарных работ. Ж. Делез назвал бы происходящее театром не-представления. Подобная несвершающаяся репрезентация, по его мнению, отделяет сцену от зрителя неким барьером – эмоциональным, звуковым, семантическим. Нет необходимости верить или не верить игре актеров, их неподлинность не только самоочевидна, но и первостепенна. В свою очередь выведение биографи-

ческого не-события на первый план оказывается своеобразной манифестацией отсутствия смысла. В этом контексте пустота элементов биографии принципиальна, она позволяет сформировать новое восприятие собственной субъективности, переживание собственного тела как отчужденного, стороннего. Биография в этом случае создается историей тела, а не разума. Как следствие, произведение насыщается разнообразными манипуляциями с телом героя, заставляющими его обратиться к собственной физичности, освободившись от власти сознания, которое обманывает. Чем больше версий биографии, чем разнообразнее наполнение ее элементов, тем менее значима ее содержательная сторона, но тем больше шансов на ее самостоятельность, проявленность, физическое проживание.

В свое время У. Куайн предложил своеобразный тест на существование: предметы существуют, если их можно сосчитать<sup>174</sup>. Элементы Левиной биографии наличествуют, поскольку перечисляются, но вместе с тем они отсутствуют, ибо не совершаются, не доходят до конца; вероятно, их можно *посчитать*, но вряд ли возможно *сосчитать*, то есть учесть. Они подлинно пустотны: одновременно и есть и нет – некое отсутствие с потенцией к наличию. В этом смысле весь роман – диалог пустот. Можно было бы назвать их симулякрами, но ни у героя, ни у автора еще не прошла фаза тоски по подлинности, мир мнимостей еще оценивается и оценивается как негативный или, по крайней мере, болезненный. В мнимости (симулякре) очевидно стерта оппозиционность, пустота прагматична и даже прекрасна именно в своей амбивалентности, в вечном потенциальном присутствии оборотной стороны: рождения, обретения, насыщения. Для героя эта вторая фаза еще не наступила, или он ее утратил, не успев. Но обрести как оксюморон подается совмещение практически во всех персонажах черт максимально несовместимых, уживается то, что раньше неминуемо взорвало бы личность. Дело не в том, что личности нет. А в том,

---

<sup>174</sup> Куайн У. О том, что есть // Даугава. 1989. № 11.



ка, «им лестно быть причастными» (214), подчеркивает автор, они не рефлектируют по поводу собственной «призрачности». Мир застывает в виде конструкции – бессмысленной, но наличествующей, формы без содержания, самодостаточной пустоты: «Смысла не больше и в нашем ребусе: Кто – Лева? Кто – Фаина? Кто – Митишатъев?» (218).

Отсутствие смысла – основной предмет рефлексий Левы, герой занимается построением разного рода систем, стремясь его уловить, но, вопреки ожиданиям, схватывает и обналичивает пустоту: он оказывается всеми, а любой (или даже все вместе) – им самим. Связи, которые выстраивает сбитый с толку персонаж, бесконечно множатся, причем в основном за счет потенциально возможных, а реальность исчезает – парадокс, мучающий Леву. «НЕОПОЗНАНЫ НА СТРАШНОМ СУДЕ», – такова реплика Господа, завершающая его рассуждения (218. Выделено А. Битовым). Вообще, сегодня кажется, что главной деформации в романе подвергается условно «структуралистский» тип сознания, и деформация эта осуществляется, по-видимому, не столько по воле автора, сколько как знамение времени. Привязанная к конкретике 1960-х, ремарка Битова: «так математично думал филолог Лева Одоевцев» – в современном контексте выглядит большим, нежели простая ирония. Для героя разрушение условий денотации, существование пустых знаков, безусловная и нескончаемая взаимозаменяемость, равно как и утрата смысла, свидетельствуют о крушении мира, о безвыходности пустоты. Столкновение с пустотой вызывает ужас и отчаяние. Очевидно, и у автора тоже, поскольку ни герой, ни автор еще не сосредоточивают внимание на том факте, что проблемы Левиного существования находятся не только в социальной или экзистенциальной плоскостях: он не может существовать отнюдь не как личность, а как тип сознания. В этом смысле книга Битова представляет уникальное явление, зафиксировавшее эту переходную стадию от пустоты-бездны (абсолютного начала и абсолютного конца) к пустоте-вещи и пустоте-телу. Здесь страх и отчаяние героя сопровождается перево-

дом их в статус и форму текстового элемента, как пустота экзистенции замещается обналичиванием и умножением колец и кругов.

Так, безвыходные, кольцевые отношения связывают Лева со всеми персонажами: ни с одним из них он не может ни расстаться, ни соединиться. Здесь важно его восприятие, ведь герой смотрит на друзей, близких, знакомых, но никогда не видит их в прямом смысле. **Видение** как узнавание заменяется отражением (узнаванием в другом себя), непроницаемостью (отрицанием другого как чужого, нежеланием видеть), мифологизацией (видением желаемого, а не действительного). Иначе говоря, Лева, создавая для себя образы-знаки других людей, никогда не имеет в виду истинность обозначения, его денотация – это всегда подмена. А его денотат всегда пуст. Другое дело, что и означаемое может быть пустым (например, Фаина и пустотность ее разговора на французском, в котором она ни слова не понимает, но умеет сделать вид, что разговор поддерживает). Поэтому созерцание у героя приобретает особую форму: смотрение не мимо другого и не внутрь себя (потому что герой уверен в направлении зрения), но созерцание ~~в этом смысле~~ отношения с Фаиной – это не просто хождение по кругу, а именно погружение в пустоту. К традиционным характеристикам пустоты как отсутствия, бездарности, равнодушия, воплощенным в Фаине, добавляется пустота – непонимание, незнание чего-то важного, не**видение** и не**ведение** (опустошается давний прием мелодрамы – утаивание, сокрытие) и, наконец, пустота как смотрение сквозь, наделение другими, подменными смыслами, неадекватность. В результате Лева не видит, не знает, не понимает и, главное, не хочет всего этого в Фаине. Не случайно Фаина никогда не существует сама по себе, но только как бы глазами героя. Именно «как бы» (автор сам на этом настаивает): этими глазами Лева смотрит через Фаину на себя, на свои «как бы» ощущения. Возможно, именно Лева и порождает Фаину. Так, на вечеринке герой фиксирует свое раздвоение: «В нем мельком, ощущением, проскочила мысль, что Фаина не находится ни в той, ни в

другой из этих разъединенных частей; ее не было, следовательно, и когда эти части были только что вместе – тем более не было, даже, быть может, не могло и быть... значит, Фаина и есть сам факт раздвоения, сам разрыв, та *пустота*, что разделяет две части. Она – абстракция, ее и нет – так почему же она реальна, если вся помещается в разрыве?...» (159. Курсив мой – Е.Т.). Попытка идентификации героем Другого (человека, явления, абстракции) – определение его границ в пустоте – происходит по одному, уже установленному правилу: через овеществление, опредмечивание безымянного. Парадокс заключается в том, что новообретенный объект сам оказывается пустотой. Сформулировать отношение к происходящему Лева не может. Пустота как разрыв, абстракция, возможность выхода в Иное или провала в бездну устойчивость Левиного мира не колеблет, в смятение приводит неожиданная реальность, вещественность пустоты, физическое столкновение с ней.

Апофеозом вещественного воплощения пустоты становится материализация самого приема: кольцо выступает в роли действующего лица. Сначала юный Лева впервые видит трамвайное кольцо (в пустоте пустыря!) и понимает, что это не метафора, как ему всегда казалось, а трамвайные пути на самом деле образуют кольцо, и оно существует. Здесь впервые нарушается стройность его мифологического сознания, жизнь оказывается полной не глубинных тайных смыслов, а банальной конкретики. Затем – история с кольцом Фаины, точнее, история о кольце, потому что, как автор настаивает, речь пойдет «действительно о кольце, о самом обыкновенном обручальном кольце (“желтого металла”, как выразился бы следователь), о круглом дутом колечке, которое носила на своем пальце Фаина. Только о кольце» (141). Такого рода пристальность в описании кольца, а затем его происхождения и судьбы образует самостоятельный сюжет, где Лева – всего лишь персонаж. Кольцо проживает собственную жизнь, меняет хозяев, свой статус и ипостаси существования, уходит и возвращается, становится объектом повествования, но, подобно Левиным историям, так и не свершается как событие. Фак-

ты его биографии неустойчивы, как взаимозаменяемы элементы историй о герое. Кольцо существует в уже известном нам пограничном состоянии: наличие ↔ утрата, дарение ↔ кража, дорогое ↔ дешевое, новое ↔ старое, мнимое ↔ подлинное и т.д. Причем, сколь бы разнообразны ни были движения кольца внутри сюжета, оно никогда не выйдет за пределы обозначенных границ, так до конца романа и не получив возможности однозначно определить свой статус. Показателен разговор Левы и Фаины, произошедший много позже, «когда все, так сказать, быльем поросло» (172): «Слушай, Фаина, сколько стоило твое бывшее кольцо? Скажи правду...» – «Почему бывшее? Всегда это и было. Оно стоит пятьсот рублей» (173). Бесконечная череда подмен делает обоюдный обман неразличимым: он знает, что кольцо действительно то же самое, а она истинную цену – 50 рублей, причем каждый знает об осведомленности оппонента. Пустота обмана. Однако последовательно проигранный ритуал эту пустоту превращает в наполнение: «Примечательно, что после истории с кольцом у них был, пожалуй, самый продолжительный и мирный период их отношений» (173).

Воспоминание об истории с кольцом рождается у Левы в трамвае: «перед тем, как в д р у г у в и д е т ь кольцо [на руке Фаины], Лева долго смотрел на рельсы, убегающие из-под вагона в этот пустырь...» (172. Разрядка А. Битова). Ассоциативная связанность, закольцованность двух колец в настоящем (на руке Фаины и кольца трамвая), умноженная на двойное воспоминание о прошлом (о самой истории с кольцом Фаины и о первом знакомстве с трамвайным кольцом), переводит обе данности в разряд бессмысленных и самоочевидных. И прошлое, и настоящее предметно закреплены, но от этого не становятся более достоверными, поскольку фиксирующие их предметы пустотны. Пустота как вещество поддерживается воспоминанием как субстанцией: вещество пустоты как бы наполняет форму-«реальность», которой как бы нет, ведь воспоминание мнимо. Реальность существует, но исключительно в виде ассоциаций и воспоминаний, а потому

ускользает, рассыпается, означающее существует без означаемого: кольцо не значит ничего, потому что значит что угодно. Связь между кольцами оказывается вполне случайной, что и демонстрируется последующим утрированием и опрофаныванием ситуации: «“Нет, оно стоит пятьдесят”, – настойчиво сказал Лева. “Ну да, – сказала она, – в новом масштабе цен оно стоит пятьдесят”» (173). Итак, кольцо, как пузырь, лопается, оставляя белый лист: не свершается событие, не изменяются герои, не завершается сюжет.

Думается, что это имеет все-таки определенный «смысл», правда, не «глубинный», а окраинный, но оттого не менее ценный. Важен момент взрыва. Но не символика взрыва, а физика взрыва. Так дети готовы долго надувать воздушные шары ради секундного эффекта от укола иглой. А лопнувший шарик в известной сказке Милна-Заходера – ценнее целого. Не потому, что символизирует внимание и участие, проявляющееся даже в самых нелепых формах, а потому, что демонстрирует свое неожиданное физическое состояние, разнообразя тем самым и собственные отношения с миром (помещается в горшок, что при позитивной целостности шарика и наполненности горшка не было бы возможным никогда), и реакцию окружающих (шарик не только «входит», что при определенных условиях все-таки можно представить, но и «выходит»; и что совсем не требует комментария – полисемантическое уточнение «замечательно выходит»).

Многочисленные формы колец и проявления пустотности, как эскизы, рассыпанные по тексту, совмещаются в последних историях о Леве, или кульминационной части Романа, или вероятной финальной точке Пушкинского дома. Здесь разные формы существования текста утрачивают симметрию и пересекаются. Внешне – это замкнутое кольцо пространства, кольцо обязанности, кольцо отношений, кольцо творчества (возвращение к недописанным работам в надежде их завершить). Внутренне – кольцо биографии (мнимая смерть), кольцо возвращений сюжета (мнимый роман), кольцо литературной традиции (мнимая история).

История трех праздничных дней в жизни Пушкинского дома – это торжество пустоты. Впрочем, все начинается с самого музея, ведь именно его пространство описывается как исходная пустота в начале произведения. Пустые залы при очевидном множестве экспонатов, мнимое присутствие в музее выходного дня, пустотность собственно экспонатов (псевдонаучные диссертации, разлетающиеся из шкафа, пустотелая маска Пушкина<sup>175</sup> и т.п.), печать всеобщей однородности, почему и разрушения окажутся впоследствии не замеченными<sup>176</sup>. Пустота демонстрирует множественность собственных проявлений и активно подчеркивает их вариативность.

Это пустота – неподлинность: Лева не может быть естественным ни с Бланком, ни с Митишатъевым. Пустота – бессмысленность: разговоры, ведущиеся в музее, стереотипны, нелогичны, бесцельны, тавтологичны и т.п. Слово оказывается пустым – обманывающим, либо ничего не означающим. Этот эффект усиливается устранением субъекта говорения: лица стерты, голос не имеет автора. Иногда Битов пытается фиксировать имя говорящего, но делает это очевидно непоследовательно, а затем и вовсе допускает абсолютную взаимозаменяемость, участвовать в разговоре может даже в принципе отсутствующий персонаж. Не только сам процесс говорения, но и наблюдение за беседующими подается как пустой, или пустотный, акт, не соотносимый с определенным референтом.

Как следствие, возникает пустота невидения, неслышания, незамечания. Люди приходят и уходят незаметно, «за всем не уследишь», – констатирует Лева (280). Сначала он «помнил входы – и не помнил выходов», потом и входы стираются. Момент не фиксируется, люди как будто подменяют друг друга, ничего не знача сами по себе. Количество (наполненность)

---

<sup>175</sup> Ср. использование в сходной ситуации бюста Аристотеля у В. Пелевина в романе «Чапаев и Пустота». См.: Пелевин В. Чапаев и Пустота. М.: "Вагриус", 1996. С. 140.

<sup>176</sup> Здесь мы не останавливаемся на сомнительности музея как дискурса, а соответственно, разрушении Пушкинского дома как разрушении метавлияния Литературы. См. об этом: Липовецкий М. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография. Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. С. 121-156.

меняется, но ни компоненты, ни их состав не имеют значения. Чуть позже и существование Левы ставится под сомнение: то ли мертв, то ли жив. И его действия (уход, возвращение) так же не заметны для других, как никто не заметил следов ночного разрушения, свежей краски и пр. Пустота оборачивается сомнением в реальности: если в начале вечера Лева уверен в своем реальном существовании, но сомневается в существовании других, то к концу вечера, а еще более к концу праздников, эти различия стираются. Устранению различий способствует неиссякаемая порождающая энергия пустоты: вдруг проявляют себя персонажи, которых в музее на самом деле нет (Фаина, Любаша); приходят чужие, незнакомые, случайные люди (зять вахтерши, некто с золотым зубом, «другие два человека», вообще не индивидуализированные). Но и это событием не становится, появление возможно, но не абсолютно. Мнимо возникающие персонажи родственны всем присутствующим в общей нереальности и парадоксальным образом предельно реальны.

Текст обрабатывает новую мифореальность. С той только разницей, что в мифе пустота, рождая мир, наделяет его значением, выпускает в жизнь, генерирует движение – ситуации, развитие... Тогда как в тексте пустота «варится в собственном соку», ничего не выпуская за собственные пределы, все оставляя в стадии «как бы». В мифе вымышленное и реальное неразличимы в пользу реального (позитивного, существующего); здесь – неразличение важно само по себе. Там жизнь и смерть образуют замкнутое единство, бесконечный процесс превращений. Здесь – вместе-присутствие, они не сменяют друг друга, а наличествуют одновременно, в результате – не имеют значения. Ни жизни, ни смерти нет, полная внесемантическая пустота.

Интересным вариантом псевдомифологической пустоты оказывается опьянение героев, не различающее достижение определенного физического состояния (алкогольное опьянение) и субъективную реакцию на реальность

(опьянение жизнью). Обыгрывание подобного неразличения более известно по другому произведению этого периода – поэме Вен. Ерофеева «Москва-Петушки». Здесь отметим только одно показательное совпадение: в романе Битова пустота опьянения вызывает появление привидевшихся станций (281).

Таким образом, пустота обозначает себя собственными средствами: вдруг становится наглядна и слышима, тогда как реальность напротив – невидима и неслышима. Лева часто не слышит, что именно говорят, хотя знает: люди говорят; не видит, что происходит, хотя знает: что-то происходит. «Что? Я не слышал... – говорил Лева с митишасьевской улыбочкой на лице. Она плавала в бесформенных уже чертах, как клетка в супе» (282). Неразличение предметов и звуков свидетельствует о невозможности дифференцировать себя и Другого. Более того, человека становится трудно отделить от пустоты, поскольку он оказывается всего лишь ее формой или пустой оболочкой. Тогда как пустота вполне успешно овеществляется и олицетворяется: «клетка в супе», «пауза приплыла и уплыла» (283), «вспухла темнота», «сумерк полз по залу», «свет взорвался в окне» (286) и т.п. Пустотность самоощущения начинает распространяться на восприятие мира и литературы. В свете своей новой пустотности Лева трактует Лермонтова: «кремнистый путь блестит» – «это пейзаж без деталей», «осенняя пустота» (287), снимая семантическую вариативность эпитета «кремнистый», очевидно, имея в виду больше собственные рефлексии, чем текст Лермонтова. В пустоте замыкаются прошлое и настоящее. Не только история и литература, но и более частное «народное гуляние». «Что такое народное гулянье?» – задумывается Лева (288) и приходит к выводу, что в современном ему виде это – форма без содержания. И так, варианты колец неисчислимы, равно как и варианты их интерпретаций, потому со всей очевидностью можно утверждать, что «кольцо» давно вышло за пределы формально используемого приема и даже преодо-

лело свою символическую роль в произведении. Сегодня оно, в первую очередь, соотносится с обнаружением форм пустотности и, с другой стороны, представляет уникальный способ существования текста.

#### ***4. Саша Соколов «Школа для дураков»:***

##### ***серийность не-события в постмодернистском тексте***

Понятие серии в постмодернизме представляет собой некую двусмысленность. С одной стороны, серийность с ее бесконечными возможностями продолжения и дублирования оборачивается механистичностью, подобность как необходимое условие – неиндивидуальностью, а копирование – неподлинностью. С другой стороны, длительность, способность к продолжению обещает отсутствие конца, бесконечное развитие; наличие множества родственных элементов обеспечивает взаимосвязанность и взаимообусловленность; отсутствие строгой причинно-следственной зависимости делает возможным движение не только поступательное (вперед), но потенциально – в любом направлении и, в частности, назад, причем не только к предыдущему, но и через него, к любому объекту до и после. Очевидно одно: приведенные ряды сходятся в идее ~~вечности~~ ~~вечности~~ образование серий вызывает утрату времени, по крайней мере, в его реальном измерении. Взамен предлагается некое бесконечное время, в котором настоящее одновременно предстает как прошлое и будущее и вместе с тем никогда не наступает, поскольку находится в вечном процессе становления. Помимо собственно временного неразличения здесь принципиальна подмена времени пространством: в самом деле, множащиеся подобия (серии) требуют бесконечного места существования. Поскольку процесс дубликации не остановим, пространство не может ни ограничиться, ни замкнуться. Дабы не выходить в «дурную бесконечность», текст предла-

гает обозначить это новое существование в виде некоего «сектора пустоты»<sup>177</sup>, в котором движение совмещается с отсутствием такового, линейность заменяется кольцом. Любая последующая серия отсылает как к появлению новых серий, так и к памяти о первой. Причем эта ситуация будет сохраняться даже в отдельно взятом случайном блоке серий, равно как и при исключении одного из блоков серийного движения. Обозначение конечного члена серии невозможно, ибо оно неминуемо обернется уничтожением первоначального элемента (исходного субъекта или объекта). Тогда как нескончаемая серийность позволяет своеобразную игру в смерть, репетицию смерти. С любым итогом: как заклинание смерти (в результате – бессмертие), так и переводение смерти в вещь, то есть снятие оппозиции смерть / жизнь. Отсюда принципиальная невозможность завершения судьбы, сюжета, произведения.

Механистическая по своей природе, серийность переводит любой копирующийся объект в вещь. А последняя, будучи освобождена от личностных отношений со своим образцом, легко принимает на себя воздействие обстоятельств новой серии, обретая новые функции, применение, даже семантическое наполнение. То есть условная идеальность вещи (соответствие идеальному образцу) остается позади как бесполезное, или бессмысленное, желание абсолютного подобия. Однако и новая реальность не может быть реальностью в полном смысле слова: дубликат никогда не может быть настоящим. Такое подвешенное состояние копированной вещи, соотносимое с симуляцией, и позволяет говорить о принципиальной несобытийности происходящих с вещью событий. Они не могут происходить в полной мере, потому что она сама в этом смысле не существует. Введение термина «не-событие» в контексте данного раздела обусловлено необходимостью понятийного разведения «события» как свершивше-

---

<sup>177</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Перевод с франц. и вступ. статья С.Н. Зенкина. М.: "Добросвет", 2000. С. 127.

гося, явленного факта и «не-события» как некой неокончателности и перманентной свершаемости. Такая оговорка необходима, поскольку в постмодернистском дискурсе закрепился один термин – «событие», понимаемый именно как нефинальное становление. В частности Ж. Делез, обосновавший это понятие, настаивает на мерцании как специфическом свойстве события, представляющем собой бесконечное коммунисцирование сингулярностей на линии Эона – некоего пустующего настоящего, непрерывно заполняющегося исчезающим прошлым и возникающим будущим. В этом смысле событие Делеза бестелесно, оно всегда находится в стадии оформления, являясь тождеством формы и пустоты. Событие не может быть рассмотрено как объект денотации, поскольку оказывается чистым выражением, причем выражением потенциальным – это то, что может быть выражено. С точки зрения принадлежности к настоящему, событие – всегда ненастоящее, всегда либо то, что уже в прошлом, либо то, что вот-вот произойдет<sup>178</sup>. Именно в этом смысле далее в работе будет употребляться термин «не-событие», обеспечивающий, как представляется, необходимую сумму коннотаций и предотвращающий возможную путаницу при текстовом анализе.

Итак, серийность ведет к симуляции реальности. Можно говорить о нескольких вариантах этого явления:

- бесконечное копирование оригинала и копирование копии;
- актуализация отдельно взятой серии с последующим перераспределением серийной иерархии в целом (случайная серия оказывается главной и первой);
- эффект отражения (копия отражается в оригинале до бесконечности, возникающие погрешности стирают первоначальную иерархию);
- движение серий в обратном направлении;
- случайное взаимодействие серий;

---

<sup>178</sup> Подробно об этом см. раздел «Концепция Жюль Делеза: смысл-событие, разрывы референции, ризома» настоящей работы, с. 49-53.

- неразличение границ серии, образующее поток тавтологии.

Очевидно, всех вариантов предусмотреть нельзя. Но, так или иначе, симуляция реальности в тексте выливается в конструктивный принцип – предотвращение совершающегося события, иначе говоря, установления смысла. В данном случае событие – нечто очевидно осуществившееся, соответствие означаемого и означающего, фиксация идеи. Из событий складывается сюжет, история. Соответственно, не-событие – не свершается, не имеет финала, законченности, однозначности; возможно, это анти-событие с противоположным эффектом, само себя отрицающее или абсурдное, а также мнимое событие. Основные компоненты не-события будут обозначаться таким образом: отсутствие, неполнота, незавершенность, бессмысленность, ложность, мнимость, нелогичность и т.п. Добавим, что не-событие в тексте имеет эффект как само по себе, так и в сумме: как череда нереализующихся событий. Не-событие как текстовый элемент формируется достаточно стандартно. Основательно прописываются начальные стадии (компоненты) его сюжета: мотивы-причины, завязка, обстоятельства развития, но на выходе – отсутствие финала, смысла события, его участия в тексте. Как вариант – множество разнородных событий, не связанных между собой, своеобразный каскад начал, бесконечное начало, поскольку ни одно из начинаний не реализуется, не сбывается. Текст предстает чередой невозможностей. Можно предположить и приемы создания подобного эффекта не-события:

- заговаривание, отвлечение внимания от события, с последующим растворением в событийном потоке или уходом в сторону;
- ассоциативное расщепление события на разных этапах его становления, разветвление «структуры» события;
- «передерживание» ситуации (или фразы), топтание на месте, насыщение излишними подробностями – мнимое улавливание
- замещение обсуждаемого события другим, подмена, метонимическое

«сокрытие»;

- клонирование событий и историй, умножение версий и вариантов события;
- обман, ложь о событии, искажение фактов события;
- нарушение логики повествования и причинно-следственных связей, обрыв наррации;
- временное неразличение, подмена настоящего прошлым или будущим, напластование времен, временные скачки и т.п.;
- неразличение реальности и вымысла, а соответственно, сомнительность категории «было»;
- неразличение автора и героя, размывание категории «автор», невозможность установления авторства и т.д.

В романе Саши Соколова «Школа для дураков»<sup>179</sup> не-события организуются в серии, поскольку принципиально важен следующий момент: не свершаясь, вместе с тем они никогда не заканчиваются, а следовательно, не исчезают, откликаются друг в друге, получая дополнительные возможности для существования. Для существования, но не для развития, поскольку эти отклики-отражения ничего не добавляют с точки зрения развития образа или сюжета. Здесь неокончателность существенна не столько с точки зрения отсутствия финала, сколько в смысле отсутствия однозначности. Именно версияность, двусмысленность, образующаяся в пустом секторе неразвивающейся серии, обеспечивает возможность образования серии новой. Таким образом, основной исследовательский интерес, очевидно, сосредоточивается на изучении момента перехода между сериями, который и позволяет объяснить парадокс существования не-события, не имеющего собственной жизни, но бесконечно генерирующего жизнь новую. Именно в этом контексте возникает разговор о трансформациях, причем не только о знаменитых

---

<sup>179</sup> Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. М.: "Огонек" – "Вариант", 1990. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

соколовских метаморфозах (превращениях), но и изменениях другого рода: например, развитию потенциальных (случайных, второстепенных) сторон и возможностей.

В произведении два главных Не-События, которые, собственно, и образуют серии: не-путешествие в Край Одинокого Козодоя и не-завершение (а возможно, не-написание) книги. Очевидно, что эти две линии серий отражаются друг в друге, а каждая цепочка в свою очередь распадается на ряд серий-звеньев. Так, *не-путешествие* в Край Одинокого Козодоя дублируется *не-жизнью* учителя Норвегова (не-смертью, отсутствием в действительности, подменой Насылающим Ветер и даже почтальоном Михеевым-Медведевым), *не-достижением* Веты Акатовой (можно усложнять: несуществованием учительницы в принципе, подменой Розой Ветровой и т.д.), *не-побегом* от реальности в мир дач.

Уже в первой главе книги серийность не-события оформляется как принцип произведения в целом. Рассмотрим возникающие серии и механизм их взаимодействия. Первую серию можно условно именовать как серию ТАМ. ТАМ – это прежде всего пространство, некий мир героя, которым он подменяет реальность. Серия ТАМ может также восприниматься как серия Свободы, противопоставленная серии Давления (последняя, собственно, и включает в себя реальность: отец, школа, доктор Заузе и др.). Особого внимания заслуживает определение координат места действия: пристанционный пруд, станция, дачный поселок, река. ТАМ-существование обозначается как принадлежность к месту. Не случайно и мечта об иной жизни связана с достижением конкретного пространства – Края Одинокого Козодоя, а определение собственной сущности – с отстранением от себя и приданием себе некой формы (Ученик Такой-то, Те Кто Пришли) или овеществлением (нимфея – речная лилия). Таким образом, неопределимое личностное стремится к уловлению и фиксации в предмете. Проблема заключается в том, что означаемое и означающее не обра-

зуют соответствия: пруд пристанционный или околостанционный? («...там, на пристанционном пруду. На пристанционном? Но это неверно, стилистическая ошибка, Водокачка непременно бы поправила, пристанционным называют буфет или газетный киоск, но не пруд, пруд может быть околостанционным. Ну, назови его околостанционным, разве в этом дело» (11)). Зыбкость формулировок оборачивается зыбкостью существования, а в пределе – полной подменой реального видимым. Так, у героя нет уверенности в существовании реки, но есть своя логика: река называлась, значит, существовала. То же самое с осмыслением станции: ее названия не рассмотреть издали, но «она называлась». Реальность симулируется, а потому изображается как гиперреальность: она насыщается множеством случайных, но представляемых важными, предметов и явлений, фактов и подробностей – все это должно стать свидетельством достоверности.

Вместе с тем скрупулезное прорисовывание деталей требует времени и оборачивается неким «топтанием» повествования на месте, его ретардацией. Создающийся эффект своеобразного заговаривания реальности (или читателя) и, как следствие, удерживание первой серии образует ее избыток. Поэтому любой фрагмент может и переполнить «чашу» серии, и взорвать ее, и стать источником новой серии. А лейтмотивом повторяющееся «все равно» уравнивает эти фрагменты в правах. Так, из наличествующей-отсутствующей реки рождается Край Одинокого Козодоя (серия КОК), из купленной-проданной дачи – ощущение собственной ущербности (серия давления), наконец, хрестоматийно: из ветки железной дороги – Вета Акатова (серия ВА) и т.д.

Интересно, что новая серия может возникать не только из случайных, но все-таки ключевых, фрагментов. Избыток способен переносить акцент с главного на периферию, актуализировать побочные элементы. Например, Павлов-ученый в серии ТАМ превращается в Павлова-велосипедиста через второстепенный предмет – звонок («звонок на руле, как на опытах» (13)).

Далее, поскольку значения имеют не имена, а предметы, наличие велосипеда служит достаточным поводом для уравнивания Павлова и Михеева (Павлов – велосипедист, Михеев – велосипедист, значит, Павлов – Михеев), а возможно, и Медведева (все фамилии «условные, даже если настоящие» (14)). Михеев-Медведев имеет и другое имя – Насылающий Ветер. Как бы в оппозицию предложен ветрогон Норвегов. Однако двусмысленность определения «ветрогон» и мифичность Михеева (под именем Насылающий Ветер его в поселке «н е з н а л и. Никто даже не видел этого человека, его, возможно, и не существовало вовсе» – разрядка Саши Соколова (15)) приводят к неразличению коннотативных нюансов глаголов «насылать» и «гнать» (ветер). Так ложная оппозиционность позволяет отождествить ветрогона Норвегова и насылающего ветер Михеева («найти почтальона Михеева, спросить Павла Норвегова»<sup>180</sup>), несмотря на серьезный факт различия профессий: Норвегов – учитель, а Михеев – почтальон. Подобная одновременность различения-неразличения служит основанием для дальнейшего двойственного восприятия героя: и в статусе «Я», и в статусе «Мы». Принципиальным представляется равноправное существование этих «форм» ученика, вне соотнесенности с как будто реальным физическим заболеванием. Текстовая ситуация строится на сформировавшейся амбивалентности и сопротивляется предпочтению одного из вариантов. А конкретное неразличение Михеева и Норвегова позволяет обозначить переход серии ТАМ (где действует Михеев) к серии КОК (образованной существованием Норвегова).

Именно двусмысленность, или равноправность смыслов, обеспечивает одновременное существование, параллельное развитие двух возможностей.

---

<sup>180</sup> Совпадают и характеристики Норвегова и Михеева в легенде о Насылающем: «одни утверждали, будто он молод и мудр, другие – будто стар и глуп, третьи настаивали на том, что он средних лет, но неразвит и необразован, четвертые – что стар и умен. Находились и пятые, заявлявшие, что Насылающий молод и дряхл, дурак – но гениален. Говорили, будто он появляется в один из самых солнечных и теплых дней лета, едет на велосипеде, свистит в ореховый свисток и только и делает, что насылает ветер на ту местность, по которой едет» (15).

В этом варианте новые серии не расходятся в стороны, как в случае с «ключевыми фрагментами», а выстраиваются в последовательные звенья одной цепочки. Серии ТАМ и КОК оформляются параллельно, что, собственно, и объясняет неиссякаемость каждой из них: параллельность не позволяет столкнуться, пересечься и, следовательно, пресечься. Теперь избыточность каждой серии будет переливаться в параллельную и тем самым поддерживать существование обеих. Так, уже знакомое нам перенасыщение серии ТАМ: предметами мира, вариантами смысла этих предметов, ассоциативными разветвлениями, неразличением отрезков речи, а значит, фрагментов мира – в своем избытке дает абсолютное неразличение-слияние. Предметы серии ТАМ обретают статус сакральных вещей-понятий, необходимых для своеобразного освящения нового пространства («билеты» – «Леты», «цветы» – «ц Вета»), и, становясь двусмысленными, одновременно получают собственные сюжеты в соответствующих подсериях КОК (за Летой живут учитель Павел Норвегов и учительница Вета Акатова).

И наоборот, наличие некоторых статичных объектов в серии КОК имеет значение только для серии ТАМ. Например, наличие дома у Норвегова или у отца Веты Аркадьевны, аксиоматичное и потому пустое в серии КОК, инициирует развитие сюжета путешествия в серии ТАМ: достижение этих домов становится основной целью героя<sup>181</sup>. В этом смысле учитель более живой (учительница более реальная), чем отец героя, который дом продал, а потому, возможно, вовсе не живет на даче, не существует в пространстве развивающейся серии. Он здесь всего лишь выдуманный персонаж. Показательно, что неразличение вымышленного и реального, постулируемое и героем, и автором, по-своему трансформирует оппозиционность живое / мертвое, ставя под сомнение маркированность ее членов: живой отец представлен несуществующим (или несущественным), умерший Норвегов –

---

<sup>181</sup> Не говоря уже о том, что на периферии серии ТАМ начинается оформление новых интертекстуальных серий Путешествия и Двоемирия, так или иначе воздействующих если не на происходящее в тексте, то на читательское восприятие.

абсолютно реальным (значимым). Эта исходная подмена будет положена в основу внутрисерийных процессов: серия КОК будет умножать свидетельства подлинности Норвегова, а потому так и не сможет зафиксировать точку его смерти; серия ТАМ – вытеснять подлинного отца, замещая его дубликатами (прокурор, пенсионер, читатель газет и т.п.).

Вытеснение отца связано с реакцией на серию давления, постоянно всплывающую в серии ТАМ, но столь же постоянно и тщательно подавляемую. Она неизменно присутствует в бессознательной реакции героя на мир: «горн мыс труби головы», «ведьма Тиберген пляшет в прихожей» (17) и т.п. События в этой серии никогда не совершаются потому, что они враждебны герою, их совершение в первую очередь означало бы разрушение его мира. Поэтому здесь чаще всего используется нейтрализация событий: переводом в неопасный мифологический вариант, родственной герою (Трахтенберг – Тинберген); изменением статуса страшных событий (сомнением в их реальности или обозначением себя как взрослого, инженера); откровенным убеганием в другие серии.

Бегство, как правило, осуществляется с помощью велосипеда. Велосипед здесь, выступая простой и очевидной деталью дачного быта («без велосипеда на даче нечего делать» (50)), вместе с тем играет весьма существенную роль, выступая и проводником между сериями, и средством перевода в новую серию, и центром серии собственной. Внешне пустой и случайный элемент текста, он попадает в контекст переправы на лодке через реку под названием Лета, переправы с той же целью – выхода в другое пространство. Кроме того, велосипед – один из символов Норвегова и соотносится с «велосипедностью» как жизненной позицией учителя. Составляющими такой позиции являются велосипедная скорость («не поддаваться унынию, ... жить на полной велосипедной скорости, загорать и купаться, ловить бабочек и стрекоз... Что же еще...» (22)) и нежелание мириться с несовершенством мира («я когда-нибудь так крутану ваш скрипучий ленивый эллипсоид, что

реки ваши потекут вспять, вы забудете ваши фальшивые книжки и газетенки, вас будет тошнить от собственных голосов, фамилий и званий...» (23)). Предмет-деталь, разрастаясь до символа, замещает персонаж. Не случайно герой, занимаясь самоидентификацией или пытаясь стать достойным учеником своего учителя, прибегает к велосипеду как атрибутике. Велосипед для него – символ полноты и подлинности жизни, средство достижения идеального пространства, знак противопоставленности давлению мира. Дин-дон, бим-бом, тик-так, тук-тук, скрип-скряп – любимые звуки летящего по дачной тропинке велосипеда – оформляют мир героя. Именно на велосипедах катаются они с Ветой Аркадьевной в фантазиях героя.

При этом явно недостаточно быть просто любителем велосипедных прогулок, как, например, ученый Павлов, важно быть, по-норвеговски, «велосипедистом-человеком», «веломашинистом-гражданином»: «непримиримость с окружающей действительностью, стойкость в борьбе с лицемерием и ханжеством, негибкая воля, твердость в достижении поставленной цели, исключительная принципиальность и честность в отношениях с товарищами – эти и многие другие замечательные качества ставили тебя вне обычного ряда велосипедистов» (53). Не случайно, когда ученик приходит к некоему Начальнику Такому-то, чтобы «спросить и получить правдивый ответ», он звонит велосипедным звонком, опосредованно воспроизводя жест Норвегова.

Анализируя это внешне абсолютно логичное построение и как будто свершающиеся события, невозможно, однако, удержаться от ассоциации: изобретать велосипед. Ассоциация, возможно, сомнительная, но вполне уместная в свете характерно соколовского овеществления метафор. Велосипед «изобретается» (вводится в жизненное пространство) Норвеговым и затем учеником как средство выражения своих отношений с миром. Но воздействие интертекста неминуемо: попытка бегства от мира на велосипеде напоминает изобретение велосипеда, в идиоматическом смысле – осознание

в качестве принципиального нового явления, на самом деле ставшего вполне традиционным, – романтического двоемирия. Иначе говоря, предлагается еще один символ для обозначения известной ситуации, и так уже перенасыщенной обозначениями. Более того, это символ несамостоятельный, семантически он расщепляется на два соотнесения: через движение перевода – с лодкой и через движение взывания – с колоколом. Не будучи ни насущно необходимым, ни самостоятельным, умножая череду означающих, новый знак не столько поддерживает исходную романтическую категорию, сколько размывает ее.

Зыбкость и, возможно, провокативность велосипеда подтверждается рядом ситуаций. Так, велосипедный звонок присутствует в опытах Павлова, но используется здесь явно не с целью «прозвонить» миру о его несовершенстве. Тем более, что Павлов катается на велосипеде бесцельно, ради удовольствия, а не исполняя работу или «обязанности гражданина», как Насылающий ветер. Возникают сомнения в самом определении «серьезной» и «полезной» деятельности. Что можно называть таковой: исследования Павлова или кручение педалей Михеева-Норвегова? Сомнение в результативности деятельности последнего косвенно демонстрирует Начальник Такой-то, говоря: «...работаем с превышением графика не беспокойтесь заходите заглядывайте проверяйте *звоните велосипедным звонком в любое время* посмотрим бечевку почитаем японских поэтов Николаев Семен знает их наизусть и вообще умница много читает» (43. Курсив мой – Е.Т.). Враждебный мир, оказывается, пользуется теми же «технологиями», что и Ученик-Норвегов, заговаривая, затуманивая, расщепляя, подменяя понятия, стирая знаки препинания как границы между ними. Тот факт, что делается это с другой целью, уже не имеет значения. Герои оказываются вписанными в чужое и чуждое пространство, оно говорит на их языке, оно становится ими, и наоборот. Звонить звонком бесполезно не потому, что ничего нельзя изменить, а потому, что звон растворился в потоке означающих: звонить –

значит, работать с превышением графика не беспокоиться заходить заглядывать проверять посмотреть бечевку почитать японских поэтов знать их наизусть; звонок – это график бечевка японские поэты Николаев Семен умница... Повсеместная слитность и безграничность – не о ней ли мечтает Насылающий Ветер.

Ситуация дублируется неоднократным обращением ученика к задачке про велосипедиста, выехавшего из пункта А в пункт Б. Задачка с ее бесчисленными вариантами и непрекращающимся использованием школой и репетитором кажется герою бессмысленной, однако при этом также бесконечно вплетается в ход размышлений о себе. Выяснить ее статус невозможно, настолько противоречивы характеристики задачи: она и агрессивна, и естественна, и тупа, и наполнена бездной смыслов, и банальна, и оригинальна. Ученик одновременно находится в нескольких позициях по отношению к задачке: он ее решает, избегает решения, убегает от задачи, как от школы; мыслит себя ее автором, в качестве действующего лица едет в ней на велосипеде; оформляет жизнь по типу задачи, находя везде велосипедиста и пункты А и Б. Наконец, попадает в ситуацию неразличения нереальности задачи и неподлинности жизни, когда начинает заниматься с репетитором. Деятельность последнего максимально насыщена, он чем только не занимается, однако не занимается в прямом смысле математикой с учеником. Ситуация занятия, как правило, стандартна: «посмотрите и Рыбкина, он на полке, это разборник, разборник задач, рекомендую такой-то номер, исключительно любопытно, едет велосипедист, представляете? добирается из пункта в пункт, интереснейшая ситуация, жара стоит невозможная, я заждался, ни копейки во всем доме, соседи все на юге, занять положительно не у кого, в общем, я побежал, устраивайтесь, занимайтесь чем придется, только не лазайте в холодильник, там все равно ничего нет – пусто, итак, за пивом, за пивом и еще раз за пивом, чтобы не было мучительно больно» (96).

Последняя фраза отсылает к поэме «Москва-Петушки», причем не только связывая варианты задачи и частотность их возникновения в жизни Ученика с Веничкиными рецептами существования, но и вводя через Ерофеева элемент сомнительности в романтический жест вообще. Потерявшее устойчивость основание не может в свою очередь служить гарантом романтической позиции конкретных героев, они вынуждены постоянно умножать свидетельства своего выбора и потому находятся в ситуации непрерывного позиционирования себя. По существу, персонажи никак не могут состояться в качестве романтических героев, поскольку оформление в каком-либо однозначном статусе здесь в принципе невозможно.

Сакраментальная фраза – «чтобы не было мучительно больно» – возникает в тексте еще раз, теперь как будто в исходном значении, соотнесенном с определением смысла жизни. Однако серьезность ситуации подрывается нарочитой пустотой, бессмысленностью совершающихся во имя этого высокого смысла действий: «я никогда не брошу кричать в бочки и буду заполнять криком своим пустоту пустых помещений, покуда не заполню их все, чтобы не было мучительно больно...» (118). Причем пустой крик, заполняющий вселенскую пустоту, возникает на пустом месте – случайно, ситуативно, неожиданно для самого героя: «я пришел к вам не для того, чтобы кричать в бочку». Он пришел к Акатову просить руки его дочери. Парадоксальным образом воспроизводится классическая грибоедовская ситуация: герой приехал свататься, но отвлекся на пустые бочки, на метание бисера. С той только разницей, что факультативная, применительно к тексту Грибоедова, интерпретация у Саши Соколова становится первичной. Нельзя обойти вниманием и тот факт, что соколовский герой – ребенок, и ему просто нравится кричать в пустые бочки, это доставляет удовольствие. Так последовательное размывание исходного значения ставит его под сомнение, заменяя попытку установления смысла осознанием неизбежной неоднозначности.

Наконец, свидетельством некоторой «усталости» романтического мироощущения и, соответственно, велосипедной его версии становится появление в последней части книги старого, уставшего велосипеда и такого же велосипедиста Михеева. Являющий собой «идеал почтальоновелосипедиста», он почему-то теперь рассматривается как «монолит, раб, намертво примурованный к седлу», и жесты его – это движение руки, свидетельствующей о благодати, дарующей и смиряющей – жест миротворца. Михеев уже не насылает ветер, а пребывает в иллюзии ветренности: «он просто обманывает себя сейчас, ему просто надоела эта жара, эти письма, этот *velociped*, эти безразлично-вежливые адресаты <...> он, Михеев, хочет обнадёжить себя хоть какой-нибудь переменной в этой знойной, скучной и однообразной для него дачной жизни, которой он, как будто, принадлежит, но в которой почти не участвует...» (174. Курсив мой – Е.Т.). И реальность почти совершенно сливается с иллюзией, чем трезвее и разумнее рассуждает герой, тем относительно происходит: кто-то работает на даче родителей героя («другие, не мы, но, возможно, это были все-таки мы»), при отсутствии ветра развеивается борода почтальона, и «каждый старается не упасть сам, со своего собственного велосипеда» (173). Мнимость, относительность, множественность определений и интерпретаций события не дают ему состояться. И летящий велосипед становится парадоксальным символом несвершаемости и неокончателности, то есть несобытийности.

Закономерно, езда на велосипеде на уровне текста представляет собой своеобразную циркуляцию серий, движение по кругу. Сходным образом серия КОК (с главным героем – отсутствующим Норвеговым) поддерживается за счет постоянного возвращения к исходному: изложению жизненной позиции учителя, его босоногому образу жизни. Очевидно, что рассказы о смерти Павла никогда не закончатся, поскольку его реальная смерть отменит возможное путешествие в КОК. Иначе говоря, некоторые не-события выполняют в тексте охранительную роль. Эта роль состоит как в нейтрал-

зации опасного давления, так и в уклонении от расстановки последних точек. В этом смысле множественность форм существования самого героя тоже спасительна для него: шансы попасть в Край Одинокого Козодоя увеличиваются.

В отличие от отца (или Трахтенберг-Тинберген с подробностями ее семейной и коммунальной жизни, патефоном, украденным краном и проч.) Норвегов не овеществляется, то есть как будто и не нуждается в материализации. Все попытки зафиксировать учителя в предметах оказываются мнимой фиксацией: шляпа с дырочками для проветривания головы; отсутствие обуви и верхней одежды (портретная характеристика состоит из описания вещей, которых «он не носил» (20)); «пустотелый картонный шар» как символ профессии (24). Бесконечно множится сама ситуация повествования о смерти Норвегова: о ней на протяжении всей книги рассказывает герой, слагая несколько самостоятельных историй; о ней рассказывает сам Норвегов с того берега реки, но он же просит сообщить, что именно с ним произошло, поскольку не знает, не осознал этого и надеется услышать от ученика. Возникает эффект зеркального отражения, в котором Норвегов узнает о своей смерти из рассказа ученика о смерти учителя, о которой тот сам ему рассказал. При этом Норвегов выступает одновременно и объектом, и субъектом, и адресатом рассказа, ускользая от какого бы то ни было формального или статусного определения.

Постоянное ускользание Норвегова в пустоту и выпадение за пределы текста (хотя его серия вполне может прочитываться как главная) дает возможность неизменного возвращения к ученику и непрерывного перераспределения главенствующих событий в книге. Устранение Павла, его неоформление ни в жизни, ни в смерти переносит акцент с путешествия *к учителю* на путешествие *героя*. Потому рассказ о Норвегове постоянно растворяется в ассоциативном потоке переживаний Ученика Такого-то. Более того, стремясь в КОК, ученик порой подает себя через учителя (например, отождеств-

ление Веты Акатовой с Розой Ветровой – любимой ученицей Норвегова). Но постепенно, после череды неопределений Павла Норвегова и неидентификаций героя, на первый план выходит собственно *путешествие*.

Личностные не-события стремятся свершиться через события внешние. Именно таким представляется путешествие: последовательностью внешних событий. Как событийный ряд оформляется адрес Норвегова: «стоя над рекой на закате дня, когда умирают укушенные змеей, звонить велосипедным звонком, а лучше – звенеть деревенской косой, приговаривая: коси, коса, пока роса, или: коси-коси, ножка, где твоя дорожка...» (48). Но каноническим событием должна, по всей видимости, являться переправа через реку, неоднократно описанная в тексте. Чтобы переправиться через реку, отделяющую серию ТАМ от серии КОК, нужно устранить время (ведь река называется Лета, а Павел умер). И время стирается (герой даже рассказывает о своих странных отношениях с ним, доставшихся в наследство от бабушки), но первый момент перехода к другой серии может быть утрирован иллюзией точности: например, при встрече с Норвеговым станционные часы показывают 2-15. Симуляция времени приводит к симуляции события: «он умер за *два с лишним* года до нашей с ним встречи на этой самой платформе» (22. Курсив мой – Е.Т.).

Подобным образом может симулироваться не только факт события, но и его логика. Например, выполнение заданий Леонардо<sup>182</sup>, обеспечивающее попадание в КОК. Среди множества в разной степени невыполнимых заданий ученик выбирает одно, «связанное с узнаванием дворником того факта,

---

<sup>182</sup> Ср.: загадки Сфинкса в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки».

С именем Леонардо в романе связывается также формулировка сущности не-события, чрезвычайно близкая рассуждениям Делеза: «во времени ничто находится в прошлом и будущем и ничего не имеет от настоящего, и в природе сближает с невозможным, отчего, по сказанному, не имеет существования, поскольку там, где было бы ничто, должна была бы налицо быть пустота, но тем не менее, – продолжает художник, – при помощи мельниц произведу я ветер в любое время» (26. Разрядка Саши Соколова).

что на улице идет снег» (26). Абсурдность заданий диктует абсурд решений, но ответ ученика подчеркнуто логичен: дворник «легко может узнать о снегопаде по снежинкам на шапках посетителей» (27). Решение найдено, но, будучи симуляцией любых решений в принципе, становится самодостаточным, оборачивается игрой в ребусы и теряет связь со своим назначением (стать пропуском в другую серию). Логика, сосредоточиваясь в пространстве вопросов-ответов, утрачивается в пространстве собственно серии. Поэтому намечающееся событие уже абсолютно нелогично отменяется рассказом о работе ученика дворником в Министерстве Тревог. То есть вместо выхода в новую серию возвращается через серию давления в первую серию. Серия давления вводится узнаваемо, понятия здесь однозначны и в этой однозначности утрированы (окно не предполагает *видения* и знания: министр не смотрит в окно, поэтому не знает, что происходит на улице, а у дворника нет окна, но он хорошо осведомлен о погоде и о происходящем на улице). Таким образом, мы имеем дело не только с переходами между сериями, но и с симуляциями переходов.

Подобные мистификации становятся возможными с появлением в черед разбегающихся и возвращающихся серий магических слов-переводчиков<sup>183</sup> (в смысле «переводить через»), которые становятся устойчивыми и работают в этой функции и в других главах книги. Так, неизменным атрибутом переправы через реку является лодка. В данном случае она выполняет ту же функцию, что и велосипед (и могло бы выполнять окно), не только переносит в другое пространство, но и обозначает саму возможность перехода к другой серии. Такими «волшебными переводчиками» могут выступать не только предметы (ветка, дом), но и звуки (мелодия неработающего патефона, песня птицы Найтингейл), неопределенные определения (тогда-то, такой-то) и даже абстрактные понятия (пустота). В дальнейшем

---

<sup>183</sup> Ср. с эзотерическими словами, описанными Ж. Делезом (Делез Ж. Логика смысла. С. 67.)

только их упоминания будет достаточно для возникновения и развития заданной серии.

Впрочем, упоминания достаточно и для создания мистификации. Причем варианты мистификаций в соколовском тексте разнообразны: это не только уже отмеченные симуляция начала новой серии и подмена новой серии возвращением к старой, но и возникновение в месте перехода от одной серии к другой неожиданной новой, третьей серии. К примеру, события в лодке не обязательно приводят к достижению искомого Края, они также способны стать самодостаточной серией. Исчезновение героя и его превращение в белую лилию происходит именно в лодке. И серия ТАМ вместо того, чтобы перейти в серию КОК, получает новый виток. Этот очередной виток серии связан с болезнью героя (доставшейся от бабушки). Болезнь и создает неразличение времени: условность цифр в календаре, они ничего не обозначают; дни приходят не друг за другом, а «когда <...> вздумается, бывает, что и несколько сразу, а бывает, что день долго не приходит» (27). Наступающая пустота пугает героя, и начинается стремительное ее насыщение, в частности, параллельным использованием нескольких временных форм («недавно (сию минуту, в скором времени) я плыл (плыву, буду плыть)...» (28)). Не случайно и разбивание пустоты на множество подобий: история о «бывшей бабушке», случай «однажды в лодке», музыка без музыкантов. Но нечто подобное мы уже видели: потеря времени сопровождается множащимися, но не развивающимися событиями. Среди копирующихся ситуаций герой обретает новое имя – Нимфея: «Я частично исчез в белую речную лилию» (32). Формулируется новый способ существования: исчезновение (человек исчезает сначала частично – в вальс, например, и ситуация открывает новую серию – серию исчезновения. В идеале она должна связать ученика с учителем, потому что нужно, наконец, стать честным, как Павел, – признать свое исчезновение. Возможно, именно потому, что исчезновение воспринимается как искомое событие, ге-

рой всеми силами пытается его совершить, утвердить. И серия Исчезновения превращается в *серии исчезновений*: размышления о том, может ли иссякнуть река; исчезнувший (украденный) Трахтенберг кран и неиссякающий поток воды в ванной; проходящий, но не имеющий окончания поезд; активно используемый, но никогда не заканчивающийся мел (потому что поселок назывался Мел, он стоял на станции Мел у реки Мел); затяжной, неиссякаемый дождь; наконец, неиссякаемые метаморфозы, происходящие с железнодорожниками в процессе чтения японских классиков... Исчезновение всегда оборачивается возникновением и наоборот, превращаясь в синтетическое исчезновение-возвращение. А поскольку процесс не окончен, его нельзя считать событием – возникает эффект мерцания не-события. И поэтому вместо искомого Края герой оказывается на пороге дома начальника станции. Начинается его новое существование, теперь под именем Те Кто Пришли и, соответственно, новая история, отдаляющая-приближающая Норвегова.

Цикл обычно начинается и заканчивается в серии ТАМ. Можно было бы предположить, что она единственная устойчивая, если бы не однократные напоминания о том, что ее пространственное существование невозможно: отец давно продал дачу. И если бы не тот парадоксальный факт, что эта «основная серия» держится только за счет переключек с другими. И так, причудливое переплетение серий выливается в следующие варианты: расходящиеся серии, цепочки серий, вытеснение одной серии другой, свертывание серии в кольцо (возвращение к началу), симуляция как серии, так и перехода между сериями. Финал первой главы как будто ставит точку в этом движении: герой достигает Края своей мечты. Однако начало третьей главы отменяет это событие («Но Вета не слышит» [шепот стоящего под ее окном ученика] (78)), и очередное не-событие возвращает нас в сериальный поток. Иначе говоря, серии событий, происходящих в книге, с удивительным постоянством оборачиваются серийностью не происходящих событий.

В качестве не-события может рассматриваться сама книга. Окончание ее, а следовательно, установление факта существования весьма зыбко: повествование закончилось не потому, что свершился сюжет или реализовалась идея, а потому, что у автора закончилась бумага. Кроме того, даже это формальное объяснение неокончательно, оно состоялось и потому зафиксировалось, но одновременно и не состоялось: автор и герой вышли (из книги) в магазин за бумагой и превратились в прохожих, став потенциальными героями другой книги и оставив незавершенной эту. Симулируется как целостность книги, так и набор ее формальных компонентов. Окончание повествования ставится в зависимость от желания ученика рассказать еще «две-три истории из своей жизни»; заглавие определяется не столько содержанием, сколько советами героя; содержание, в свою очередь, задним числом подгоняется под заглавие («давайте же на всякий случай заполним еще несколько страниц беседой о чем-нибудь школьном» (177)).

В этом смысле интересно определение роли 2-ой главы («Теперь. Рассказы, написанные на веранде»), как известно, выбивающейся из общей структуры повествования. Совершенно очевидно, что и функциональность, и авторство этой части текста версионно и определяется каждым интерпретатором в соответствии с выстраиваемой концепцией. В нашем случае, исходя из принципиальной неразрешимости проблемы авторства и столь же намеренной симуляции этой ситуации Соколовым, можно говорить об одновременном авторстве или, в равной степени, о несущественности самой постановки вопроса. Не существенно, написана ли глава героем – Учеником Таким-то или Автором (автором-повествователем). В самом деле, что это меняет: болезненный, диссоциированный, предельно субъективный взгляд на здоровый, целостный, объективный? Большой эффект приносит совмещение взглядов: если читатель не уверен, реальное или вымышленное ему предлагается, трезво и объективно ли оно оценивается и т.д., он перестает воспринимать историю мальчика со стороны, а переживает как свою, воз-



тивный автор ситуацию входа-выхода в книгу или из книги, одновременно принадлежащую и не принадлежащую ей. Как ситуация серии одновременно и независима, и «повязана» взаимоотношениями с другими сериями, так персонажи и истории 2-ой главы прочитываются и в контексте «основного сюжета», и абсолютно автономно. В этом состоит особая ценность главы как фрагмента: в возможности элемента стать самостоятельным и влиять на интерпретацию целого или существовать на границе принадлежности-непринадлежности, создавая провокацию, порождая версии. Так же, как книга в целом, 2 глава (потому, возможно, она и вторая – и дубль, и версия, и другая сторона) представляет собой несовершенное, самодостаточное, открытое повествование, вне-результативный процесс порождения серий.

***5. В. Пелевин «Чапаев и Пустота»:  
пустота и виртуальность***

Сегодня принято говорить о метафорическом существовании текста, а беря шире – и действительности, поскольку метафора давно вышла за пределы художественного приема, воплощая современное ощущение-восприятие мира с его неразличением прямого и переносного, реального и вымышленного. Метафора становится реальностью, а реальность – реализовавшейся метафорой. Можно говорить об уникальной жизни Пустоты в постмодернистском произведении и, наоборот, о пустотном существовании современного текста.

Апофеозом телесного существования пустоты в постмодернизме становится персонаж романа В. Пелевина<sup>184</sup> – Петр Пустота и реальная жизнь (приключения) Пустоты. Переосмысливается первостепенная для модер-

---

<sup>184</sup> Пелевин В. Чапаев и Пустота. М.: "Вагриус", 1996. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

низма модель *имя-смысл*, поскольку непосредственно собственное имя (фамилия) не имеет для Петра никакого смысла (значения) и одновременно является его средоточием. Поиски смысла, которыми как будто занимается Петр Пустота, его же уничтожают: и героя, и смысл. С другой стороны, Пустота – это ключевое слово для одного из заглавных персонажей романа – Чапаева. Он в своем роде идеолог Пустоты, ее Учитель и служитель. Чапаев, с точки зрения логики, в заглавной связке – фигура ведущая (Чапаев и ...). Но введение фамилии ученика, которая на звуковом уровне соответствует сущности учения, заставляет по-другому посмотреть на происходящее. Пустота проявляется в Пустоте, влияет на саму себя. Авторская установка провокативна: это не книга об ученичестве, а роман (о) внутренней жизни Пустоты. Не случайно Пелевин говорит о том, что действие его романа происходит в пустоте. Современный мир, по Пелевину, – это воплощенная метафора, осуществленный литературный замысел. Законы искусства переносятся в жизнь и реализуются на таком уровне, что символистам могло только сниться. Как в мифе, пустота в качестве совокупности формы и содержания возникает на страницах текста и сходит с них. Пустота исследует саму себя: фиксирует, обозначает, рассказывает о себе. Она здесь главная героиня. И уже в этот контекст персонажной размытости попадает история субъективности, идентифицирующей себя, – так организуется типично пелевинская ситуация.

У текста два предшественника: эпитафия и предисловие. Эпитафия словами Чингиз Хана озвучивает сказанное выше: «Глядя на лошадиные морды и лица людей, на безбрежный живой поток, поднятый моей волей и мчащийся в никуда по багровой закатной степи, я часто думаю: где Я в этом потоке?» (5). Предисловие извещает о том, что имя «подлинного» автора этой рукописи, созданной в 1-ой половине 20-х годов в одном из монастырей Внутренней Монголии, по многим причинам не может быть названо, печатается она под фамилией редактора. Предисловие сверхсерьезно и потому

насквозь пародийно. Пародируются традиционные в литературе доказательства подлинности текста; пародируется читательское самодовольство интеллектуала, читающего между строк («в двух или трех местах автор пытается скорее непосредственно указать на ум читателя, чем заставить его увидеть очередной сцепленный из слов фантом; к сожалению, эта задача слишком проста, чтобы такие попытки могли увенчаться успехом» (7)); пародируется само серьезное отношение к жанру (жанровое определение – «особый взлет свободной мысли») и к замыслу. Этот прием неоднократно повторяется в тексте: если читатель вооружится разумом, логикой и серьезной сосредоточенностью, скрупулезностью в разборе и сопоставлении фактов, деталей, внутренних текстовых связей и перекличек, – он неминуемо ошибется. Автор, кажется, забавляется этим плутанием усердного читателя. И это «плутание» читателя в поисках смысла образует самостоятельную виртуальную часть сюжета.

Принципиальной становится демонстрация относительности всяческих смыслов и истин. Показательным в этом плане представляется сосуществование двух пространств, в которых происходит действие романа: условно говоря, модернистского и постмодернистского. Формально, это – две эпохи: послереволюционная и постперестроечная, однако речь идет скорее о двух типах сознания, в принципе не зависящих от времени. Собственно, разное восприятие феномена пустоты и является движущей силой ~~Петра~~ Пустоты в рамках модернистского контекста сталкиваются с оппозицией подлинности / неподлинности и, соответственно, с отсутствием выхода, или экзистенциальной безвыходностью. Так, желание постичь Пустоту, прорваться сквозь нее к Истине формирует восприятие героя. Поэтому, казалось бы, частное событие – изменение имени Фон Эрнен на Фанерный, исчезновение пробела становится для Петра почти символом: символом утраты смысла, замены «двери в вечность», бесконечности пустоты – плоскостью однозначности. Поэтому как потеря себя воспринимается отождеств-

ление с Фанерным, жизнь в его квартире и по его документам.

Стремление идентифицировать, назвать Пустоту, дать ей имя приводит в тупик, причем раз за разом, поскольку герой идет по кругу непонимания. Сначала Петр с его антицентонными установками человека начала века сталкивается с искажением Тимуром Тимуровичем цитат из Чернышевского, Бальмонта и других классиков-современников, с парадоксальными трактовками исторических фактов и писательских судеб. Он узнает источники и оглашает их, поправляя доктора, поскольку для Петра это тексты далеко не профанные, в отличие от врача конца века, для которого цитирование – всего лишь один из стереотипов «знания и остроумия». Однако возникает вопрос: что реальнее – знание Петра или мифологизированные стереотипы Тимура Тимуровича? Вопрос серьезный, особенно если учесть тот факт, что последний знает финалы тех историй, начало (и только начало) которых застал Петр. Но вопрос невозможный в сознании героя, потому-то даже и в конце романа, даже как будто постигнув Пустоту, Петр совершает все ту же оплошность: слушая анекдоты о Чапаеве, изначально утрированные и абсурдные по закону жанра вещи, он возмущается и поправляет рассказчиков, пытаясь восстановить реальность и правду. Герой снова и снова, излечиваясь и определяясь, делает выбор и находя доказательства, тем не менее оказывается в пустоте безысходности или недостижимости, которая постоянно преследует его: недостижимо прекрасная петербургская жизнь, недостижимая реальность, недостижимая истина. Постмодернистская интерпретация, напротив, снимает возникшую оппозицию и предлагает не только выход, но принципиально иное отношение к происходящему. Отсюда и свернутость, закольцованность текста, мнимость развязки, порождающая разные варианты пустоты. Если в первом случае мы имели дело с пустотой-безысходностью, «сказкой про белого бычка», отсутствием смысла и новым витком поисков, возвращающим в начало; то во втором – с существованием в новом пустотном пространстве, ко-

торое генерируется кольцом смыкающихся времен, а точнее – вневременностью. При таком подходе «центр тяжести» безболезненно может быть вообще вынесен за текстовые пределы, например, при буддийской интерпретации произведения.

Подобная двойственность вводится изначально, реализуя исходную бинарность пустоты: наличие / отсутствие. Таков подход к Предисловию: соблюдение канонов жанра при последовательной их деконструкции. В результате мы одновременно имеем бесконечную перенасыщенность смыслами, ассоциациями, подтекстами при абсолютном отсутствии сведенного иронией «на нет» текста; при множестве авторов (написавшего, нашедшего, издавшего и т.д.) – отсутствие такового. То же самое происходит, впрочем, и с вариантами названия, и с «чапаевским сюжетом»: эффект мерцающего присутствия (узнавания-неузнавания, сходства-различия) обеспечивается трансформацией и травестированием известных источников. В данном случае важно не столько разрушение стереотипа и опустошение формы, сколько сохранение их в ситуации «как бы», «между», на пороге. Поскольку для постмодернистского текста пустота значима именно как некий разрыв в существовании, зона пустотности, отсутствия смысла, свободы от него, находящаяся вне диктата Абсолюта.

Поэтому интрига текста заключается в движении Петра от поиска пустот и смысла, к которому они выводят, к обращению внутрь пустоты, то есть самого себя, к своей телесности, безотносительно к смыслу и в свободе от его давления. Это порождает общение с пустыми телами, пустыми знаками, пустыми событиями. Те в свою очередь стремятся к самодостаточности, овеществлению (становятся видимыми, слышимыми, осязаемыми) и имеют в тексте автономное значение и собственную жизнь.

Имя – Петр Пустота – должно стать телом, предметом. С этой целью в тексте создаются бесконечные ряды дублирующих или замещающих героя пустот. С первых страниц: это – пустое место от сорванной таблички с име-

нем прежнего хозяина на двери квартиры Фон Эрнена; провал темной прихожей за ней; дребезжащий телефон с отсутствующим, пустующим, но возможным голосом; фамилия человека, с которым говорит Фон Эрнен – Бабаясин, репрезентирующая бессмысленный детский стишок; следы прежней жизни в квартире, ныне не существующие запрещенные газеты; натюрморт пустынности на столе (литровка водки, банка от халвы в форме сердца, три граненых стакана, крестообразный консервный нож и «ведущая в пустоту лесенка из лежащих друг на друге трех кусков черного хлеба» (15)). И если здесь Петр остается сторонним наблюдателем, то на сеансе групповой терапии, проваливаясь в рассказ Марии и отождествляясь с ним (с ней), он попадает в тот же самый, хотя слегка видоизмененный, предметный ряд: таблички, ножи, банки. Вопрос о том, чьим сознанием порождено это совпадение, снимается, поскольку именно отождествление с Марией усложняет идентификацию героя в цепи последующих превращений. Далее во сне Петра границы его тела и сознания совсем размываются: Мария и Шварценеггер меняются местами, а слушание чужого рассказа смешивается с провалом забытья. Возникает эффект проникновения в воспринимаемый объект, будь то другой человек, или «металлическая фигура с условным лицом», или купола церковей (жесть которых напоминает Петру огромный металлический живот американца, тот – беременную Марию, а она-он в свою очередь возвращает эти превращения к Петру и т.д. по кругу). В этой связи окружение Петра, носящего фамилию Пустота и обеспокоенного собственным позиционированием, пустотными предметами далеко не случайно. Предметы движутся навстречу Петру, открываясь ему и впуская внутрь себя, предлагая расширить спектр вероятных отождествлений и таким образом ощутить возможность собственной телесности, своеобразной внутренней вещественности, фактурности.

С той же целью оформления пустоты в осязаемость и наглядность осуществляется утрирование, профанирование самого представления о ней

как абстрактной категории, почти бытовое ее использование: проникновение в пустоту с помощью кокаина; блоковские реминисценции, адаптированные для повседневного употребления и превращенные Марией в штамп; компьютерный подбор фраз а la Терминатор и т.п.

В других случаях пустота фиксируется в предметах-знаках, переходя из сферы несказанного в повседневность. Например, в сеансе вызова Ленина, производимом Чапаевым, лезвие шашки играет роль предмета-посредника между пространствами, замещая разрыв и соединяя границы. Петр не различает ту функцию, которую для него выполняет стальная полоса: он видит в ней, как в зеркале, или с ее помощью переносится в другое пространство. Петр не замечает смещения абстрактного и конкретного «коридора»: сначала он смотрит в «длинный, слабо освещенный коридор», видимо, воспринимая его как символический выход-переход в Иное, а затем видит фигуру человека, идущего по этому коридору, – оживший коридор. Овеществление абстракции ведет к неразличению сакрального и профанного, иллюзорного и реального, а в результате – к улавливанию и фиксации пустоты. Конкретное действие Чапаева проявляет пустоту в потоке экзистенциальных размышлений Петра: учитель размыкает цепь жизнь-поезд-судьба, приказывая отцепить вагоны с ткачами, оставляя их пустоте и изменяя Судьбу. Да и самому Петру удается овеществить абстракцию в разговоре с Чапаевым о форме и содержании (которых нет, как нет ни воска, ни самогона, поскольку они могут принять любую форму), правда, овеществить, руководствуясь неистребимой в нем жаждой реальности: «Воска нет, а самогона еще полбутылки» (355).

Стремление к телесности, фактурности исходит и от самого текста, который становится графичным, визуальным, когда стандартная печать заменяется курсивом. Изменение шрифта не несет типичной смысловой нагрузки – выделение главного в тексте или переход к истории другого персонажа; это знак произошедшего отождествления с Другим, провала внутрь

себя, а для Петра – в Пустоту. А возможно, в пустоты, потому что таких отождествлений несколько и потенциально они бесконечны. То есть куски курсива могут восприниматься как выходы в любую другую историю, судьбу, произведение и т.д. Возможность эта заложена еще и в бесконечных потоках ассоциаций и интертекстуальных прочтений, рождающихся в названных отрывках. В подобном контексте любой ход в судьбе Петра – всегда один из возможных, всего лишь вариант; причем в этой цепи версий ни исходного, ни конечного элемента не существует. Не удивительно, что смысл здесь заменяется процессом, проживанием, свободой в выборе ходов.

Тот факт, что текст становится видимым, фактурно-телесным, позволяет выделенному отрывку отстраниться, абстрагироваться от основного корпуса произведения. Но то же самое возможно и для персонажа, который, перевоплощаясь, начинает иначе видеть себя и обращать внимание на свое изображение. Рефлексии Петра, отождествившего себя с Марией, Сердюком или Володиным, существуют отдельно от него и, вероятно, способны на собственную активность. Впрочем, и тело воспринимается одновременно как собственное и чужое, и даже тело в принципе, без имени. В данном случае сам текст размывает границы индивидуальности героя, превращая его в сделанный, смоделированный персонаж, чтобы таким способом открыть его трансформациям и превращениям. Инобытие героя, попадание в Другого, проживание чужой жизни как своей создают паузы, разрывы, обращающие сознание к собственному времени, вкрапленного в чужую пустоту формирует особое пространство. Оно становится видимым, доступным для тактильных ощущений, как предмет, а не как абстрактный интервал между объектами. Петр неоднократно ловит себя на мысли, что элементы окружающего мира появляются в тот момент, когда на них падает его взгляд, и даже именно этот взгляд создает их, оформляет в пространстве. Мечты о тепле и покое материализуются в конкретном предмете – ванне, хотя на деле между ними

провал во времени: Петр мечтает в 1919 году, а предмет его мечтаний воплощается в конце века; герой, как в ванну, погружается в сон и вдруг осознает, что метафора реализовалась. Провал в пустоту становится толчком для генерации предметов, ситуаций, людей. Даже времен года, поскольку возможны случаи, когда герой засыпает зимой, а просыпается летом.

Восприятие пространства как вещи дополняется ощущением плотности, заполненности пустоты или подмены пространства разросшейся до символа деталью: под балконом «было метров двадцать холодной темной пустоты, в которой крутились снежинки», «пахло в комнате кисло, <...> и еще было много пустых бутылок» (22). Роль такой детали может играть и звук, звуковая насыщенность, которая делает пустоту слышимой: зимняя ночь пронизывается странной, непонятной Петру песней, эта песня заполняет пустоту вагонов, в которых совершенно темно и как будто никого нет; сам Петр летит «вниз головой в <...> пролет пустоты между минорными звуками рояля» (108); Фон Эрнен «поднял руки над головой и потряс ими в воздухе, словно звеня монетами в невидимом мешке» (15). Наконец, пустоту можно увидеть, поскольку «мир – это коллективная визуализация», – говорит барон Юнгерн (283), а Чапаев демонстрирует это, применив свой глиняный пулемет.

Такое мнимое действие или действие-обман весьма характерно для пустотного пространства «как бы», поскольку любой результат не будет окончательным, а может, не будет вовсе. В данном случае пустое (несуществующее или отсутствующее) событие выглядит важнее самого события. Происходит это потому, что событие прочно увязывается с реальностью, именно с точки зрения реальности действие может становиться пустым – бессмысленным или невозможным, то есть не-событием, выходящим за пределы реального. Путаница события и не-события стирает границы между реальным и иллюзорным. Именно стремление разграничить подлинное и нереальное заставляет Петра считать странной связь между зарисованным

им в психиатрической лечебнице пустым углом рисунка и победой, одержанной в бою под станцией Лозовая, равно как связь между ударом по голове бюстом Аристотеля в одном времени и контузией в другом. В восприятии героя эти пары событий и образующиеся между ними отношения выступают как не-события, копии, а не подлинники. Потому избегание пустот и мнимостей становится основным мотивом действий Петра, а ощущение «засасывающей пустоты» вызывает стремление заполнить, завершить рисунок. Но возникает неопределенность в направлении действия: Петр насыщает пустоту, или пустота вовлекает его в себя и порождает события?

Развивая сформировавшуюся неопределенность, текст культивирует подобные не-события, добиваясь эффекта неразличения не только реальности и вымысла, но и форм существования героев, и их причудливого бытия-небытия. Дело не ограничивается стиранием границ между жизненными пространствами Петра. Вариантом пустого события предстает симуляция действия, например, выступление Петра перед ткачами или, как он вдруг понимает, вообще его жизнь в мире искусства. Очевидно симулируются базовые категории: история, искусство, народ. В этом смысле одним из наиболее активных симулякров романа оказываются «ткачи». Утратившие историческую обусловленность, они выступают в роли мифического полка ивановских ткачей, от песни которых – «Мы кузнецы – и дух наш Молох» – веет на Петра чем-то скандинавским, и которые по странной причине ассоциируют себя с кузнецами. Об их существовании постоянно забывает Чапаев, вагон с ткачами даже отцепляют от поезда. Наконец, этот полк участвует только в одном «военном» действии – нападении на баньку, где Петр под руководством Чапаева постигает пустоту, и затем – на броневик, где скрываются герои. Здесь же, кстати, и заканчивается существование ткачей. Глиняный пулемет Чапаева обнаруживает их пустотную природу, реализуя метафору и превращая ткачей как форму в их содержание – пустоту. Образовавшееся неразличение формы и содержания отзывается невозможностью

какой бы то ни было дифференциации возникшего пространства – это бесконечная, явленная пустота.

Симуляция, предъявляющая пустоту, поддерживается и на языковом уровне: невнятность, вербальная неструктурированность речи ткачей как свидетельство их мнимого существования распространяется на ответные жесты вступающих с ними в диалог Фурманова, Чапаева и Петра. Фурманов заикается, Чапаев употребляет слова, не понятные ему самому (он так комментирует употребление странного слова «зарука»: «когда приходится говорить с массой, совершенно не важно, понимаешь ли ты сам произносимые слова» (98)), Петр неожиданно находит с ткачами общий язык, когда читает стихи. Оформляется своеобразное ложное событие, как будто несуществующее, невозможное, но своей эффектностью и очевидной визуальностью, наглядностью не оставляющее сомнений в достоверности. Таковым представляется действие Чапаева, приказывающего отцепить вагоны, которые, как чуть раньше Петр имел возможность удостовериться, вообще не были прицеплены и существовали хотя и в составе поезда, но вне связи с ним; или ряд ложных пониманий Петром сущности чапаевского учения; или прыжок в УРАЛ и ложное исцеление, выписка; или выстрел в мир из ручки – реализовавшаяся буквально, но неосуществившаяся метафизическая события, симуляции и ложные действия последовательно ведут к обесмысливанию события, к развенчанию его приоритета в жизни Петра, к разрушению его привычки объяснять, семиотизировать происходящее. Принцип построения такого рода пустых событий основывается на множественности ракурсов изображаемого, причем ракурсов, не зафиксированных в определенных местах; постоянном смещении центра, от которого исходят или к которому стремятся текстовые движения; подмене или утрате в связке означаемое / означающее. Пустое действие может существовать в своем буквальном проявлении и при этом вовсе не иметь отношения к какому-либо возможному референту. Так, Петр отмечает пустой жест Анны, которая

«подняла ладонь, словно чтобы защитить волосы от ветра, но сразу же опустила – ее стрижка лишала это движение всякого смысла» (105). Но точно такой жест совершает Котовский: «провел растопыренной пятерней над своим черепом, словно откидывая невидимую прядь волос со лба». И если в первом случае Петр делает вывод о существовании в недавнем прошлом другой прически Анны (связывая жест с конкретной причиной и конкретным человеком), то, заметив дублирующий жест, он легко подменяет его другим основанием – общностью и принадлежностью к некоей секте, где бритоголовость является ритуалом. Однако и сам Петр к этому моменту обрит из-за ранения; основание в третий раз легко замещается, и рождается еще одно, теперь уже горькое и банальное, объяснение: «бреемся, чтобы не завшипеть». Количество обритых – пустых голов неисчислимо, особенно, если добавить в этот ряд еще один инвариант – пустотелый бюст Аристотеля, а равно и другие бюсты (формы без содержания). Точно так же нет конца интерпретациям причин этой пустоты голов. В таком контексте становится неважно, кому именно и почему принадлежит бритая, пустая, глупая и т.д. голова. Важнее существование самого пустого действия, которое, не принадлежа никому конкретно и не имея очевидного смысла, вполне самостоятельно и даже обнаруживает ряд мотивов и следствий своего бытования. Подтверждением подлинности существования пустых действий, помимо облечения их в форму и фиксации в знаках, являются повторы, состояния *deja vu* или в предельном варианте – тавтология. Ситуации такого рода постоянны в истории Петра – таким образом демонстрируется не только реальность пустоты, но и приоритет вариаций ее проявления, способов существования над глубинной смысловой наполненностью.

Итак, мы имеем дело с особой ситуацией, когда пустота порождает ряд текстовых трансформаций: неразличение подлинного и мнимого, реального и иллюзорного; смещение частей, перетекание за пределы границ и существование отдельно от целого; овеществление абстракций и первич-

ность процесса, а не цели; параллельность мыслей вместо последовательности; создание симуляций, подобий и их имманентное существование; бесконечность цепи интерпретаций и возможность неверного или глупого толкования (в прямом смысле пустого) и т.д. Подобное состояние стоит определять как виртуальное<sup>185</sup> и говорить о виртуальном существовании текста, а пустоту в новых условиях рассматривать как фигуру виртуальности. Современный текст формирует уникальную эстетику восприятия, при которой читатель, становящийся, впрочем, не столько читающим, сколько воспринимающим и погружающимся в это восприятие, получает возможность ощутить мир изнутри.

Симулятивная реальность, метафорическая реальность, реальность пустоты и виртуальная реальность, видимо, образуют синонимический ряд. Речь, так или иначе, идет об отсутствии основания, чистом воспроизведении вне наличия подлинника – автономной, самодостаточной, длящейся и ежеминутно возникающей реальности, пустой поверхности становления. И с этой точки зрения текст Пелевина может рассматриваться как демонстрация подобной реальности. Как только происходит переход «поиска смысла» из сферы содержательной в сферу выражения, где он становится элементом знаковой игры, с соответствующими знаковыми обмена, взаимными отсылками и пульсацией значений, начинается фаза совершенно иного существования текста. Актуальным становится обнаружение и выведение на поверхность форм и способов этого существования. Как следствие, образуется новый круг прочтения.

Итак, формы и способы существования виртуального мира и, соответственно, виртуального текста. Прежде всего, это мир без оснований или с

---

<sup>185</sup> О виртуальности, виртуальном сознании, виртуализации текста и виртуальности у Пелевина см. исследования Носова Н.А., Иванова Д.В., Персикова Я.М., Розина В.М.; Маньковской Н.Б., Эпштейна М.Н., Курицына В.; Нагорной Н., Фрумкина К. и др., указанные в библиографическом списке.

сомнительными, поскольку они взаимозаменяемы, основаниями. В этом свете различие между временами и пространствами представляется условным и непринципиальным. В самом деле, различие между 1918–1919 и 1996 годами исключительно формальное – это лишь вопрос датировки, которая, как свидетельствует история, очень относительна<sup>186</sup>, как относителен факт подлинного существования рукописи, датированной 1923–1925 гг. А по существу, времена обнаруживают больше сходств, чем различий: общая обстановка нестабильности, смены ценностей, разрушившихся связей и устойчивых представлений; возникновение новых процессов и линий развития; дезориентация и психологический дискомфорт и т.п. То же самое с пространствами – все они обладают очевидной соотнесенностью с психиатрической больницей, не столько по смыслу, сколько по формальным признакам: абсурдность, алогичность, диссоциированность, мнимость и т.п. Если прибегнуть к помощи компьютерной игры как самой простой иллюстрации виртуального пространства, то действие романа можно представить в виде движения по ее коридорам. Где возникновение-невозникновение новых комнат, персонажей, предметов и сюжетных ходов (открытых или закрытых дверей) случайно и одновременно естественно. Временной и пространственный алогизм не ощущается и, значит, не осознается, поскольку утрачена линейность перемещения как во времени, так и в пространстве. Коридоры виртуальны в том смысле, что в равной степени существуют (существенны) и не существуют (несущественны).

Точно так же перемещение Петра Пустоты по коридорам текста образует смысл само по себе, а не применительно к конечному результату. Эти перемещения-путешествия приводят к возникновению-проявлению дополнительных или ранее существовавших факультативно знаков и значений. От

---

<sup>186</sup> Об этом говорит барон Юнгерн: «Знаете, как с Рождеством. У католиков оно в декабре, у православных в январе, а празднуют один и тот же день рождения. Вот и здесь такой же случай. Реформы календаря, ошибки переписчиков – короче, хоть и считается, что это было в январе, на самом деле все было в октябре» (262).

простых каламбуров («Этот твой театр слишком уж начинается с вешалки. Ею же он, я полагаю, и кончается» (15), в том числе ситуативных – Чапаев предлагает сыграть в шашки) до интертекстуальных взаимодействий, обеспечивающих размыкание текста и образование целых серий новых коридоров: «Ни до какой особенной жизни я не доходил, – сказал я. – А уж если вы так ставите вопрос, то дошел вместе с другими»; «Вы, видимо, ждете от меня каких-то адресов и явок, <...> но поверьте, мне совершенно нечем вас обрадовать. Моя история с самого детства – это рассказ о том, как я бегу от людей» (44-45); «Некоторое время Сердюк размышлял, что купить. Портвейна больше не хотелось. После игривого левобережного адажио уместным казалось долгое спокойное анданте – хотелось чего-то простого и безбрежного, как океан из “Клуба путешествий”...» (189). На периферии возникают также элементы, отсылающие к собственным произведениям Пелевина. Так, ассоциации, вызванные картиной Дейнеки «Будущие летчики», включают в интертекст повесть «Омон Ра». А размышления о человеке-поезде, обреченном «вечно тащить за собой из прошлого цепь темных, страшных, не известно от кого доставшихся в наследство вагонов. А бессмысленный грохот этой случайной сцепки надежд, мнений и страхов он называет своей жизнью» (106-107) – соответственно, «Желтую стрелу».

Синтетичное, гибкое время-пространство, находящееся в подвижном состоянии присутствия-отсутствия, – это пространство множества значений, каждое из которых «реально» при определенных условиях и равной степени нереально. Поэтому временные напластования и пространственные метаморфозы в романе можно рассматривать как проявление вариативности виртуальной реальности, ибо такова ее специфика. Как говорит Юнгерн, «в этом месте оба ваших <...> сна одинаково иллюзорны» (266).

Своеобразие виртуального «места» состоит еще и в том, что здесь не различаются пространство действительности и пространство сознания. Собственно, и то и другое – это «место». Сознание в виртуальном контексте

предстает в виде тела или вещества заполнения. Как виртуальное тело – переменная величина, возникающая в момент идентификации виртуального человека с одним из мест виртуального пространства, так виртуальное сознание – некий набор вариантов мыслей, жестов, слов, поступков. Виртуальное сознание, как и виртуальное тело, только отчасти соотнесено с физическим телом и сознанием, принимая их за один из инвариантов. Поэтому бесплодны разговоры и размышления Петра о месте существования сознания, в смысле фиксированности такого места здесь не существует. Не существует по той простой причине, что как вечно возникающее пространство оно всегда ситуативно и всегда многокомпонентно, то есть не оформлено. Поэтому вполне возможно такое умозаключение героя: «именно я <...> и был той возможностью, тем единственным способом, которым все эти психбольницы и гражданские войны приходили в мир» (266).

Основное качество виртуального сознания – его активность. Не случайны бесконечные движения, образования, превращения, трансформации с ним или внутри его происходящие (или им произведенные – здесь ничего нельзя утверждать с точностью). Они продиктованы виртуальной природой этого типа сознания, которая сама по себе уже нескончаемая деятельность, не имеющая ни начала, ни конца. Не имея источника, виртуальное сознание всегда пусто, но, не будучи способным обрести результат, всегда максимально заполнено. Виртуальное сознание характеризуется одновременностью разнонаправленных векторов восприятия, оно обращено сразу к нескольким мирам-пространствам и позиционирует себя в каждом из них. Что, собственно, и происходит со всеми действующими лицами книги Пелевина и отраженным образом – с читателями, входящими в пространство виртуального текста.

Активность, или точнее – порожденная игрой знаков энергия, обращается на создание гиперреальности: умножение фактов и примет деятельности виртуального сознания и самой виртуальности. Отсюда перенасыщен-

ность историями, сюжетными линиями, масками и ролями персонажей, зеркалами и отражениями, предметами и деталями. Это даже не бодрийяровский эффект псевдоподобия и безуспешного доказательства подлинности. Это простое и естественное следствие самостоятельной жизни знаков, или активности самопорождающейся виртуальной реальности. Именно в этом ракурсе стоит рассматривать череду взаимных отражений героев: Петра – Чапаева, Чапаева – Юнгерна, Петра – Марии – Шварценеггера, Петра – Сердюка, Марии – Сердюка – Володина, Петра – Марии – Сердюка – Володина и т.д. И чрезвычайную насыщенность, скрупулезную прописанность наполняющего эти микро-реальности предметно-вещественного ряда, сохраняющего стилистику и атрибутику пространства как интерьера. Именно как тщательно подобранные и вместе с тем легко заменимые декорации существуют здесь пространства (мир поэта-символиста, послереволюционный город, гражданская война, психиатрическая больница, клиповая реальность Марии, сомнительное предпринимательство Сердюка и т.д.). И мнимость их отнюдь не представляется недостатком, это органичная и единственная форма реальности. Если нет другой, то нет оснований для негативных сравнений.

Важно подчеркнуть, что в виртуальном пространстве не возникает проблем с определением статуса симуляции или ее оценкой. Во-первых, она самодостаточна, а потому не нуждается в движениях извне. А во-вторых, безусловно, полезна, поскольку симуляция своей процессуальностью устраняет смерть. Кроме того, симуляция в некотором роде источник удовольствия: стилизация, ею созданная, воспроизводит любой желаемый объект и ситуацию. Несомненно, симуляция как стилизация должна быть очень качественной и в этом смысле гиперреальной, иначе не будет удовольствия. Здесь можно вспомнить разочарование героя «Принца Госплана», достигшего финала игры и увидевшего плохо прорисованную принцессу. И дело не только в доказательстве преимущества процесса перед результатом, но и в

утверждении качества каждого элемента (а значит, его ценности и возможной функциональности), проживании его как реального и единственного.

Взаимоотношения объектов виртуальной реальности – это взаимоотношения образов. Соответственно, в виртуальном пространстве мы имеем дело, во-первых, с актуализацией в образующихся связях механизмов «осуществления образности»: отстранения, ассоциативности, метафоричности и др.; во-вторых – с нейтрализацией дифференцирующих объект и субъект характеристик, в частности – с уравниванием функциональных возможностей предмета и человека; наконец, в-третьих – с замещением логических, психологических или каких-либо иных объективных мотиваций и обоснований взаимодействия объектов-образов механизмами языкового уровня, поскольку виртуальная реальность – это в некотором роде языковая реальность.

В этом смысле вполне адекватным выглядит замещение Портрета Государя фрагментом анатомического атласа в кабинете Тимура Тимуровича – на уровне означающих они равноправны. Необходимость осмысления этого факта существенна только для Петра, для него принципиально назвать происходящее подлинным и точным именем, сделать выбор между «гениальной метафорой» и банальным медицинским пособием. Тогда как в виртуальном контексте описанный жест замещения может в равной степени иметь массу интерпретаций и не иметь их вообще – вполне естественно, что в кабинете врача висит подобный плакат. Превращение схемы абстрактного человеческого строения в изображение Субъекта и последующая десубъективация («все же, видимо, это <...> [было] какое-то медицинское пособие» (45)) – весь этот процесс происходит лишь в сознании Петра и продублирован уже откровенной языковой игрой: над головой врача обязательно должен висеть какой-нибудь Портрет, хотя бы «Карла, уже успевшего украсть кораллы у половины Европы» (44). То, что в представлении Петра выглядит горькой иронией истории, в виртуальном пространстве – органичный ситуативный

выбор, выпавшая комбинация.

Сложная для Петра, для Марии собственная образность легка и естественна: он может увидеть «женщину с широкими мускулистыми плечами, больше похожую на переодетого мужика» (56) и начать смотреть на мир ее глазами; почувствовать запах гари и визуализовать горящие листья, как увидеть себя персонажем тех картин, что, подобно «ясным, светлым, незамысловатым образам» (57), приходили ей-ему в голову. Отождествление Петра с Марией должно продемонстрировать ему и зыбкость собственного образа, и новые возможности существования. То, что герой ощущает как провал в чужой рассказ, в виртуальном мире – форма и способ бытия. То, что в понимании героя экстремально, осуществляется вследствие критических ситуаций (контузия, страх, смерть) или в результате воздействия психотропных средств (кокаин, лекарственные препараты), здесь – норма, не являющаяся результатом или следствием, а представляющая длящийся процесс.

Интересно, что виртуальное пространство не только выстраивается или проявляется в тексте, но и попутно как бы объясняется через известные состояния и эффекты, возникающие при переносе этих состояний в жизнь (оно похоже на провал, забытие, сон). Так, например, металлическое «тело» распятия вызывает в памяти Петра сон о Марии-Шварценеггере, составляя единый образ, на деле состоящий из двух, принадлежащих разным пространственно-временным плоскостям. Реализуясь как *deja vu*, ситуация не удивляет и не настораживает, потому что такого рода видения привычны.

Виртуальные образы создаются при помощи визуализации. Простейшим способом организации подобного эффекта становится введение персонажа в измененную форму сознания с сопутствующими видениями и кинематографичностью. Более сложной оказывается визуализация не спонтанная, а преднамеренная, происходящая как бы при включенном сознании. Например, Володин предстает как образ, проявленный Петром из реально-

сти. Сначала это голое тело без какого бы то ни было фона, потом вырисовывается длинная жилистая рука и кафель, в который она упирается-растает. И только потом возникает место: комната, ванны, холодная вода в них... Реальность вырастает из пустоты, визуализируясь в ней, становясь одним из ее образов. Петр говорит о трагической «невозможности воспринимать реальность в ее полноте» (117). Действительно, подобную реальность нельзя «ухватить» целиком – она всегда представлена в виде своего фрагмента, причем такого фрагмента, через который она все время как бы протекает, бесконечно меняя его наполнение. Однако специфика виртуальности состоит именно в том, что образы реальности существуют лишь в той мере, в какой они увидены-восприняты одним из объектов-субъектов<sup>187</sup>. Возникает неразличение механизма и деятеля, как вообще в виртуальном мире едины машина и пользователь: вместе – субъект, цель, средство и объект. Точно так же использование Чапаевым глиняного пулемета – мизинца будды Анагамы – становится одновременно и знаком пустоты, и средством ее проявления, и способом достижения, и следствием ее существования. В сходном качестве выступают броневик Чапаева и река УРАЛ. Это образ-место-тело-объект, при соприкосновении с которыми виртуальное сознание реализует одну из своих потенциальных моделей, само проявляясь в мир. Реальность, соответственно, становится пространством, средой бытования множества разнородных образов. Она никогда не бывает явленной полностью, всегда представляясь собственным фрагментом, частным случаем визуализации.

---

<sup>187</sup> Показателен диалог Петра и Юнгерна:

– А как увидеть пустоту?

– Увидьте самого себя, – сказал барон. – Извините за невольный каламбур (282).

Однако именно каламбур здесь имеет значение: увидеть самого себя не только в смысле «понять», но увидеть как визуальный образ, растворенный в образном потоке. Важна каламбурная многозначность или существование на границе значений, потому что граница между ними и есть пустота. Ср. другой диалог – Петра и Чапаева:

– Значит ли это, что ... граница между прошлым и будущим и есть дверь в вечность? <...>

– Этот момент, Петька, и есть вечность. А никакая не дверь... (286).

Отсутствие линейности и детерминированности дает виртуальности возможность порождать новые образные ряды и реальности следующего порядка. Так, погружение в УРАЛ соответствует попаданию на новый уровень: «Я увидел то место, где начинался этот поток, – и сразу понял, что это и есть мой настоящий дом» (369-370). Однако новый – не в смысле более высокий (иерархии не существует), а потому уровень параллельный, из которого всегда возможен переход к другим, движение вперед и назад. Не случайно УРАЛ вместе с тем оказывается путем, ведущим в больницу, а выписка из нее оборачивается неминуемой встречей с Чапаевым (причем воспроизводящей встречу первую). В тот же ряд попадает броневик, оформляющий круги виртуального движения: сев в него, все можно начать сначала.

По существу, и фигура Чапаева здесь провокативна, он провоцирует возникновение новых движений и смыслов. Будучи одновременно Учителем-Искусителем-Провокатором, неоднократно попадая в ироничные контексты, Чапаев не столько учит виртуальности, сколько ее демонстрирует, не столько выявляет истину, сколько устраивает презентацию многозначности. Он предстает еще одним своеобразным способом или средством (образом, который может принять герой) путешествия по виртуальности. Существование в виртуальном мире имеет игровой характер: актуализация и угасание вариантов осуществляется здесь необыкновенно легко и быстро, а тот или иной выбор не бывает неправильным, ущербным или трагическим. Спонтанный, фрагментарный и при этом гиперобъективный образ приводит к изменению статуса телесности, сознания, личности. Вещественность тела и сознания, расщепление субъекта и многоипостасная его реализация устраняют из виртуального пространства как представление о формульности смысла, так и представление о смерти как финале, заменяя его кругом вечного умирания-возвращения. Таким образом, жизнь в виртуальности – это вечное путешествие в пустом пространстве беспредельной насыщенности.

## **6. М. Шишкин «Взятие Измаила»:**

### ***пустота и эффект незавершенности в постмодернистском тексте***

Сталкиваясь с эффектом мнимости присутствия, исследовательский интерес в постмодернизме переносится на изучение практики «отсутствия». Пустотность в данном случае воспринимается как самодостаточный феномен, освобожденный от иерархических и системных связей с текстом, знак с расходящейся сетью интерпретаций, отсутствие, жаждущее «дополнительности», одновременно запускающее механизм как саморазрушения, так и самосозидания. Пустота переносится из над-текстового пространства в собственное физическое пространство текста, его тело или поверхность, где деление на творческое (сакральное) и бытовое (профанное) перестает быть существенным, а реальное и нереальное неразличимы. Пустота представляет собой бесконечность нанизывания элементов, обладающих собственной активностью. В этой ситуации сомнительным оказывается понятие «конечности», а эффект незаконченности текста приобретает существенное значение.

Современная литература активно пользуется этим приемом, предлагая ряд вариаций на тему незавершенности текста: комментарии к ранее созданному, а порой отсутствующему, произведению, многократно превышающие объем исходного текста (А. Битов, Д. Галковский, Е. Попов); потенциально открытые «каталоги» Л. Рубинштейна и пустые страницы концептуалистов; движение текста по кольцу с мнимым финалом (Вен. Ерофеев, Саша Соколов, В. Пелевин, С. Гандлевский, А. Слаповский) и другие. В рамки последнего варианта отчасти вписывается и роман М. Шишкина «Взятие Измаила». Уточнение «отчасти» объясняется тем, что незаконченность текста в данном случае связана не только и не столько с мнимой развязкой, но, в первую очередь, заявлена обрывами сюжетной линии (или сюжетных линий) как способом существования текста.

«Взятие Измаила» М. Шишкина<sup>188</sup> представляет собой некую коллекцию (если верить условно «главному» герою) событий, воспоминаний, размышлений, прямо или косвенно связанных с историей жизни молодого адвоката. Последовательное развитие сюжета замещается составлением своеобразного каталога человеческих судеб, а история «героя» – чужими, внешними, уже написанными (бывшими) рассказами. По сути, это не сюжет личной истории, а коллекция внеавторских стилистических практик. Типично постмодернистским образом коллекционирование и каталогизация представляются как действия очевидно мнимые, поскольку отсутствуют единые основания для классификации, они случайны, условны, как условна хронологическая или логическая последовательность перечисления. Кроме того, как любой постмодернистский каталог, каталог Шишкина коллажен по своей природе. Его компоненты могут бесконечно перекраиваться, тасоваться, выстраиваться в новые ряды и образовывать самостоятельные сюжеты. В этом смысле незавершенность фрагментов выглядит вполне органичной в контексте нефиксированности и разомкнутости структуры самого текста. Важно отметить, что бесконечное наложение рассказов, судеб, побочных линий, наматывание «паутины» повествования в конечном итоге этого итога не имеет. Напротив, текст, представленный как асистемное и децентрированное пространство, сориентирован на демонстрацию возможностей функционирования пустого знака. Причем множественность потенциальных означающих, порожденных одним знаком, гиперболизируется умножением самих пустых знаков – появлением все новых и новых историй. Очевидно, что этот процесс неостановимой генерации и рассеивания знаков подчеркивает симулятивность репрезентации, но что особенно важно, указывает на сомнительность потребности в ней. Действительно, смысл если и возникает, то не обусловлен происходящим в тексте или связан с таковым лишь опосредованно, ассоциативно, интерпретационно и т.п., так или иначе – речь

---

<sup>188</sup> Шишкин М. Взятие Измаила. М.: "Вагриус", 2006.

идет о смысловой нестабильности. Соответственно, принципиальным в развитии текста оказывается отнюдь не выяснение и утверждение оснований, концепций и идей, а что-то совершенно другое. Думается, это соотношение и взаимоотношение составляющих текст элементов. Мы имеем дело с чередой незавершенных, недорассказанных, оборванных на полуслове, фрагментарно данных мини-сюжетов. Поскольку множество существующих в произведении эпизодов вопреки логике и традиции не проясняется и не комментируется друг другом, а ряд из них вообще очень условно связан с «основным» сюжетом, зато умышленно подробно детализирует «второстепенные» (почти случайные линии), то их принципиальная бессвязность и алогичность образует пустоту. И в буквальном понимании – пустоту как отсутствие смысла, бессмысленность, и пустоту как промежуток – место одновременного угасания-возникновения, обмена и подмены, взаимного отсыла фрагментов (значений) друг к другу.

Истории строятся как последовательность вполне внятных мотивов, причин и даже этапов, но в событие не превращаются, постепенно или внезапно угасая. Не став событием, фрагмент дезориентируется в пространстве текста, а главным образом, в текстовой иерархии. Не имея определенного статуса и, следовательно, закрепленного места, он утрачивает цель своего существования или, что важнее, начинает новое существование, не ограниченное обозначенной целью. Включение эпизодов и сюжетных линий в произведение, степень их полноты, длительности и проработки – намеренно случайны. Порой повествование обрывается на стадии завязки, порой на подступах к кульминации. Место обрыва всякий раз непредсказуемо: история может снова всплыть или поменять имена действующих лиц, а может и кануть в пустоту.

Именно здесь от противного создается совсем иной, неожиданный эффект. Внешне становясь пустым, обесмысливаясь и обесцениваясь, элемент текста, а в данном случае – мини-сюжет, не имея окончания или отзву-

ка в другом, не свершившись, как будто сворачивается. Но в этом «свертывании», в возвращении назад он обращает внимание к самому себе (своему остатку), обретает самоценность и уже в этой роли отзывается в тексте. Произведение в данном случае перестает быть системой взаимообусловленных компонентов, линейно движущейся к искомому Смыслу, но, утратив стержень, получает возможность бесконечно созидаться, постоянно замещая и заполняя пустоты. Поскольку текст стремится избавиться от осмысленности, бессмысленным или пустым может оказаться любой его участок (элемент). Вставной эпизод в качестве дополнения замещает пустоту-недостаток, но и сам может быть дополнен: пустота и наличие постоянно меняются местами. И этот процесс настолько самостоятелен, насыщен и многоаспектен, что оттягивает собственно развитие сюжета, выводя свою активность на первый план и заменяя собой произведение в целом. Завершение фрагмента: описание его финала, установление роли в структуре произведения или возвращение к «основной» линии – означает завершение процесса новообразования, прекращение собственной жизни элемента и, по сути, его смерть. Поэтому неоконченность и неокончателность частных внутритекстовых историй становится принципиальным условием существования самого текста.

С другой стороны, незавершенное повествование, хотя и не становится в полном смысле историей, оставляет в тексте свои следы. След по определению двойственен: с одной стороны, это знак отсутствующей истории (судьбы), отсутствие наличия, а с другой – отпечаток бывшего, имеющий последствия в контексте, наличие отсутствия. То есть след пустотен, если рассматривать его в свете симультанного возникновения-исчезновения, отсутствия-присутствия. Закономерно, наличествующий след выступает следом прошлого, никогда не имевшего места, а в конечном счете демонстрирует принципиальное отличие истории (судьбы) от самой себя. След обеспечивает возможность вариации и повторения: оставаясь собой, он одно-

временно отличается от самого себя. Такого рода неидентичность и заменяемость следа создает специфическое представление о времени как текущем, сохраняющем последовательность, но вместе с тем – постоянном «сейчас». По утверждению Ж. Дерриды, след не означает присутствие, не является им; это симулякр, иллюзия присутствия, которая в силу своей призрачности не может претендовать на подлинность репрезентации. В этом смысле роман Шишкина, составленный не историями, а их следами (то есть принципиально иллюзорными, не имеющими доказательств подлинности, незавершенными повествованиями), создает эффект специфического современного времени – времени следа, а не присутствия; постоянного возникновения, но не становления; участия, но не влияния и т.д. История-след становится здесь имманентной пустой формой, некой чистой телесностью, фактурностью, материализовавшейся ситуацией «как бы» – единственным возможным способом описания современной ситуации.

Отсутствие развязки в периодически всплывающих и исчезающих историях, многократно усиленное повторением приема, – это не многоточие многозначительно умолкающего автора или умудренного жизнью читателя, которому известны все финалы. Нельзя назвать это и фигурой умолчания, для которой существенно наличие за молчанием вполне определенных ответов, целей, умыслов и т.п. Думается, в романе Шишкина отсутствующие финалы необходимы, кроме прочего, для фиксации своеобразных разрывов или остановок в бесконечном поиске Смысла. Это пауза, обретающая в пустоте собственное значение, едва ли не большее, чем сюжет. Имманентное существование паузы может рассматриваться в качестве полноценной текстовой ситуации, поскольку постмодернистская литература в принципе настроена на уравнивание в правах смыслостремительного движения сюжета, направленного на достижение результата, и телесности элемента, частного компонента текста, обнаруживающей его процессуальность. Причем самодостаточным, как видим, может оказаться не только повествовательный

фрагмент текста (история, мини-сюжет), но и пауза, пробел между ними. Пауза не всегда проявлена графически (конец предложения, абзац) и порой фиксируется лишь обманутым в ожидании продолжения читателем. Это не мостик от эпизода к эпизоду, скорее – область вне смысла. Здесь текст присутствует одномоментно и во всем объеме: от каждой паузы можно читать в любом направлении. Это не традиционное «изображение мира с разных сторон», а реальность, пребывающая в бесконечном возникновении-исчезновении своих элементов.

Параллельные повествования, образующие текст, позволяют безболезненно и совершенно естественно совмещать в рамках одного эпизода разные эпохи, и шире – мифологическое и бытовое. Такого рода письмо перестает дифференцировать вымышленное и подлинное: нельзя сказать с полной уверенностью, Велес и Перун ведут диалог или только смертные люди, играющие чужие роли; действительно ли речь идет о судебном процессе прошлого века или это лишь эффектная речевая стилизация умелого адвоката и т.д. Более того, нет необходимости в таком прояснении, поскольку фантазия в данном случае не исполняет роль комментатора реальности, как это бывает, если фантастическое (вымышленное) используется в качестве приема, создающего двуплановость. В постмодернистском тексте вместе с нейтрализацией оппозиции реальное / нереальное снимается проблема противопоставления планов, ракурсов, полюсов. Поскольку знаковая симуляция повсеместна, постольку невозможно разграничение реальности и знаков реального. Как субъект, так и объект теряют функциональность, становясь пустой формой, открытой для любых функциональных мифов и любых фантазматических проекций, заполняясь любым активным дискурсом. В этом смысле любой из многочисленных эпизодов и фрагментов текста оказывается явлением дискурсивной практики. Соответственно, речь идет уже не о взаимодействии элементов в структуре сюжета, а о полифонии дискурсов или стилистических практик.

Учитывая тот факт, что высказывание всегда в дефиците по отношению к тому, что потенциально возможно как высказывание и, следовательно, количество возможных формулировок бесконечно, а в инвариантном отношении означающее всегда будет превосходить означаемое, можно рассматривать множественность и разноплановость текстовых компонентов вне соотнесения с концепцией произведения, в качестве естественного текстового состояния, представляющего в постмодернистской версии игру знаков. Под игрой знаков в данном случае понимается отнюдь не использование приема ради приема или нарочитое замещение содержательного уровня случайной формой. Игра знаков (или игра структуры) в постмодернистской теории – понятие метафорическое, суммирующее характерные черты, свойственные современной модели репрезентации, с актуализацией в ней генерирующих, процессуальных, нефинальных и самоорганизующих начал. Рассмотрение текста в плане игры знаков позволяет обозначить его существование как неокончательный процесс генерации и взаимодействия означающих, или бесконечное движение. Мисогаморфизм (или «кисоное») письмо достигает здесь апогея: не только ни один уровень текста не может претендовать на первенство и главенство, но и не может завершиться, поскольку нет уверенности в его существовании. Единицы, из которых состоят сюжеты (истории, записи, разговоры) могут принадлежать условно любому автору, то есть произнесены как от первого, так и от третьего лица; могут быть в равной степени реально пережиты и симулированы или смоделированы. Так или иначе, источник голоса никогда не сфокусирован и надолго не задерживается в одном месте. В результате хотя и создается многоголосие, но многоголосие фиктивное, поскольку среди голосов нельзя различить индивидуальные. Поэтому и возникает ощущение, что это один голос, лишь исполняющий разные партии, пересказывающий чужие истории иногда чужим и даже намеренно «непонятным» языком, не имея возможности «нормально» (до конца, логично, по прави-

лам) закончить свою.

Проблема несуществующего героя-автора в данном случае интерпретируется как невозможность завершения или «свершения» персонажа. Отсюда и его отождествление с окружающими: знакомыми и посторонними людьми, прочитанными и услышанными историями человеческих судеб. Подобное существование может расцениваться как своеобразное «возвращение симулякра», не имеющего ни начала, ни конца, ни основания, не являющегося ни подлинником, ни копией; возвращение, представляющее самодостаточное существование вариаций вне соотнесенности с какой бы то ни было результативностью. Истории будут продолжаться до тех пор, пока не прекратится это отождествление с Другим. Невозможность ограничить пространство собственного Я, дифференцировать его от других становится причиной бесконечных подмен, неузнаваний и исчезновений «героя». Уничтожение границ между «своим» и «чужим» порождает пустоту «мнимостей». Подмена и замещение настолько безусловны, что если мнимыми оказываются самые устойчивые, основополагающие категории: пола или родственных связей (нельзя быть уверенным в кровном родстве родителей и детей и т.д.), то, естественно, не может идти речь о самосознании. Существование «героя» пустотно по той причине, что на поверку оказывается несуществованием, мнимым присутствием. Истории не могут завершиться, поскольку всегда есть вероятность, что, во-первых, они реально не существуют, и, во-вторых, являются инвариантами одного сюжета. Пересекаясь только опосредованно, эти несвершающиеся события становятся тавтологическими, то есть пустыми, дублирующими, внешне излишними. Можно констатировать отсутствие качественного перехода в иное состояние, то есть иерархии сюжета, стремящегося к кульминации и развязке. Вместо него – количественное нагнетание прежних и новых завязок противоречий. Как следствие – отсутствие выхода, симулятивная развязка теперь уже основного корпуса произведения. Иначе говоря,

при формально совершённом финальном действии-событии («герой уезжает») срабатывает инерция предыдущих не-событий, несбывшихся финалов. Несущественные прежде, здесь они объединяются в создании искомой пустоты – «герой уезжает в никуда»: «Оглядываюсь и ничего не вижу. Где сошел? Куда попал? Затихает за туманной кашей грохот колес, замирает на рельсах гул. Чувствую – на голове по-прежнему та прокисшая шапка. Провожу рукой по волосам. Ушанка-невидимка. Пялю глаза в туман – проступает только на несколько шагов мокрый асфальт платформы. Шпалы дымятся. И все никак не могу понять – где я?»<sup>189</sup>. В последнем случае пустота предстает именно как «ничто», показательно фиксируются факты отсутствия: не видно, не слышно и что особенно важно – не понятно; опредмечивание реальности не приводит к ее воссозданию, а, напротив, констатирует ускользание. Именно здесь, в «ничто», человек спасается от преследующих его размышлений, от смысла в себе. Поиски смысла заканчиваются его отсутствием, пустотой. На последних страницах произведения так же, как и в предыдущих случаях, история человеческой жизни, лишаясь финала, стирается, отдавая приоритет жесту (поступку), фрагменту личной истории. Отказ от целостности подчеркивает ценность и самодостаточность эпизода, факта жизни, а не системы событий, потому снимается вопрос о завершении или продолжении.

Текст образует кольцо, обращаясь внутрь произведения, к его собственной физике. Первостепенной становится физичность языка, его существование. Текст оказывается интересен своей автономной рефлексивностью, без претензии, а иногда и шанса быть интерпретированным. При этом рассчитанная на восприятие, а не на осознание, мысль, многократно повторяясь, не получает логического развития. Логика не способна структурировать современность, она заменяется стилистикой, тем, что, в принципе, и составляет тело текста. Отсюда своеобразный диалог стилистик, соответствующий

---

<sup>189</sup> Шишкин М. Взятие Измаила. С. 426.

диалогу частей. И если содержательно фрагменты могут быть пустыми (стереотипными, банальными, тавтологическими, неправдоподобными, несбывшимися и т.д.), не имеющими права на метавысказывание, то и языковая ткань текста весьма интересна с точки зрения формирования пустотности.

Использование различных языковых практик (от стилизаций до «чужих» языков) позволяет воссоздать жизнь речи вообще. Именно последняя, а не многочисленные «персонажи», дублирует и во многом проясняет существование «героя» в мире. В постмодернистском сознании всякая речь чревата насилием, тотальностью мышления и, следовательно, смысла. Поэтому для «героя», владеющего словом, разрушение мира превращается в разрушение высказывания (речевого акта): подменой нормативного языка устаревшим, публичного – частным, общедоступного – интеллектуальным или невнятным, родного – иностранным и так далее, вплоть до обрыва повествования (стилистического нуля). Отказав речевому акту в продолжении, «герой» (автор) пресекает свои истории, к слову сказать, почти все так или иначе основанные на насилии (давлении, несвободе и проч.). Если же учесть, что перед нами судьба адвоката, а место действия – в широком смысле – суд, то последовательное прерывание текстового движения и погружение в пустоту читается вполне метафорически как разрывание цепи истории, истории идей и вместе с тем – насилия. Такого рода текст по определению разомкнут в контекст. Но и последний по возможности необходимо освободить от идеецентричности, устранив «метавлияние». Собственно, здесь и всплывают уже в своем новом качестве нереализованные прежде отрывки и мини-сюжеты. Актуализируется их двойственная природа: не становясь событием текста, они автоматически выносятся за его пределы в сферу контекстуальную, но, с другой стороны, их потенциальная открытость позволяет переносить в текстовое пространство теоретически бесконечное количество финалов. Утвердившиеся в

своей принципиальной недосказанности, элементы текста освобождаются от любого типа связанности, в том числе и ассоциативного; поскольку факт умолчания абсолютизируется, в его свете всякие попытки сцепления меркнут. Текст превращается в контекст, и обратно – контекст парадоксальным образом поглощается текстом. Не представляется возможным структурировать ни то, ни другое. Последовательное насыщение текста «мнимостями»: «мнимый» сюжет, «мнимый» финал и «мнимая» автобиография приводит к восприятию контекста как фикции. Его присутствие чисто условно, а потому не деспотично. Достигается это упомянутыми уже обрывами повествования и ассоциаций, невозможностью самоидентификации персонажей, абсурдом реальных исторических фактов, неразличением главного и второстепенного, общего и частного, а также принципиальной невнятностью цитаций, своеобразных следов контекста. И совсем откровенно внешняя пустота (произвольность) контекста обозначена присутствием единственной лекции № 7 без предыдущих, последующих и вообще необходимости такого жанрового оформления. Подобный жест в очередной раз ставит под сомнение завершенность, а в равной степени и реальность повествования.

В этой связи можно говорить также о пустотности формы в целом, поскольку анализируемый текст лишь условно может именоваться романом и скорее представляет собой некую фикцию романа, или последовательную деконструкцию романа как жанра, или историю превращения жанра: лекция превращается в коллекцию, а в метафорическом смысле – ученичество замещается наблюдением или собственно проживанием жизни.

## ***7. Приемы реализации механизма «пустого знака»:***

### ***коллаж, каталог, комментарий***

Вероятно, можно говорить о специфических приемах, используемых в постмодернистском тексте для создания и поддержания эффекта «пустого

знака» или реализации его механизма. Наиболее активным и популярным в смысле демонстрации репрезентативной сомнительности оказывается коллаж. Его фрагментарность и мозаичность, сопровождаемые случайностью возникающих связей и сцеплений, создают условия для подрыва линейности дискурса, нарушения закономерности и причинности. Эклектичность приводит к разрывам наррации, образованию пауз и лакун, которые заполняются новыми значениями и провоцируют многозначность. Речь идет как о многовариантности повествования, повествовательных ходов и стратегий, так и о многоаспектности и полисемантической каждого конкретного сцепления фрагментов и толкования этого сцепления. Смыслообразующее движение в коллаже происходит как внутри текста (между элементами), так и с выходом за его пределы (между элементами текста и интертекста), поскольку хаотичность расположения коллажных фрагментов создает все условия для внедрения любого постороннего компонента. Возникающий эффект множественного и вместе с тем неопределенного прочтения, своеобразного мерцания текста и смысла, собственно, и демонстрирует постмодернистское представление о смысле как «становящемся» явлении.

Коллаж используется практически всеми современными авторами<sup>190</sup>, что свидетельствует о выходе его за рамки художественного приема и приобретении статуса некой «универсальной» характеристики современности наряду с феноменом клипового сознания, имеющего те же корни, что и коллаж. Так или иначе, воспринимающий субъект в данном случае находится исключительно на уровне взаимодействия означающих, поскольку исходный смысл (означаемое) утрачен и однозначному восстановлению не поддается.

Наиболее иллюстративными в этом плане представляются оригинальные тексты-карточки Л. Рубинштейна. Так, соотнесение фрагментов текста

---

<sup>190</sup> См., например, тексты А. Битова, Д. Быкова, Д. Галковского, С. Гандлевского, Вен. Ерофеева, В. Ерофеева, А. Королева, В. Пелевина, Л. Рубинштейна, В. Сорокина, Саши Соколова, М. Шишкина и др. авторов, приведенные в библиографическом списке.

«Это я»<sup>191</sup> демонстрирует образование ситуативных (контекстуальных) смыслов. Первые три карточки, читаемые подряд, могут восприниматься как характеристика лирического героя, возможно, характеристика личностных качеств и поступков: «1. Это я. 2. Это тоже я. 3. И это я». Но уже 4 карточка заставляет кардинально изменить представление о ситуации и даже пространстве действия: «4. Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись: “1952”». Становится очевидно – речь идет о рассматривании фотографий. Простая перестановка порядковых номеров: 1, 4 или 4, 1 изначально задала бы второй вариант прочтения. Однако последовательность просмотра карточек, как известно, случайна.

Включение в текст ряда карточек с библиографическим описанием («81. Говендо Тамара Харитоновна. Некоторые вопросы неконвенциональной поэтики в поздних трудах Джеймса Доуссона // Актуальный лабиринт. Вып. 3. – М., 1992. – С. 12-21») добавляет к уже существующим как минимум два новых направления осмысления происходящего. При сочетании 1-й и 81-й карточек продолжается характеристика героя, в данном случае через знакомство с его интеллектуальными интересами; при сочетании 1, 4 и 81 – к предыдущей добавляется компонент «вторжения»: возможно, библиографическая карточка и характеризует героя, но в контексте фотоальбома она чужеродна. Чужеродность усиливается до ситуации разрушения при сочетании 4-й и 81-й карточек: альбом уступает место картотеке, «родительский» компонент – «интеллектуальному». Заметим, что разрушение может идти в обратном направлении, достаточно лишь поменять карточки местами: 81 и 4 – профессиональное вытесняется личным, частным. Изолированное в пространстве существование карточек как самостоятельных объектов, их случайное рядоположение при перетасовывании и «складывании» текста позволяет реализовать основное свойство такого рода произведения: правиль-

---

<sup>191</sup> Рубинштейн Л. Это я // Рубинштейн Л. Регулярное письмо. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996. С. 140-150.

ная версия или последовательность прочтения отсутствует – исходного текста нет. Отсутствие исходного объекта по уже описанной ранее схеме замещается версиями и интерпретациями. По сути, текст становится чистой интерпретацией: интерпретацией интерпретации, интерпретацией образовавшегося контекста, но никогда не интерпретацией основания. Поэтому описанные «чужеродность» и ситуация «вторжения» с ее разнонаправленными вариантами – лишь частный, возможный, но отнюдь не обязательный случай, возникающий в тексте. Важно продемонстрировать не только равновероятность случаев и равенство шансов для возникновения, но и сосуществование, одновременное присутствие возможных вариантов, замещающих, но никогда не вытесняющих друг друга.

Далее каждая из наметившихся сюжетных линий (условно – индивидуальная, семейная, профессиональная) получает в тексте самостоятельное развитие и, соответственно, вступает в пересечения с другими линиями (для краткости здесь названы не все). Так, 82, 83 и 84-ая карточки представляют собой библиографические описания других статей из указанного в 81-й карточке сборника с характерной формулой «там же». Стереотипный прием библиографического описания в ситуации рубинштейновского текста утрачивает свою функциональность и превращается в пустой знак – голую формулу, выражение, которое ни к чему не отсылает. «Там же» при другом компонентном раскладе может означать: в карточке с описанием художественного текста, если она случайно оказалась предшествующей. А такие тоже присутствуют в «картотеке»: «69. Толпыгин Геннадий Яковлевич. Крещенский зной: Стихотворения и поэмы. – Тула: Приокское кн. изд., 1986», «75. Сарториус Иоахим. Формула колеса: Роман / Пер. с нем. и послесл. В.А. Ривкиной. – М.: Наука, 1984». Упоминание ряда карточек, посвященных описанию как научных, так и художественных текстов, позволяет подтвердить сюжет первых трех карточек, формулируемый как «и это тоже я». При этом фамилии упоминаемых в

69-м и 81-м фрагментах Толпыгина Г.Я. и Говендо Т.Х. встречаются и на отдельных карточках – 36 и 42 соответственно, и таких фамилий предостаточно. Думается, одиноко стоящая фамилия имеет несколько иные коннотации, нежели карточка с публикацией этого автора. А если учесть, что фамилии «посторонних» людей на карточках перемежаются с фамилиями друзей и знакомых, то возникает полное неразличение персонажей, их реальности, близости к автору-герою, причин попадания в его записи. Кроме того, приходится говорить и о неразличении объекта и его наименования. Что зафиксировано на карточке «17. Голубовский Аркадий Львович» – надпись на фотографии; процедура озвучивания имени человека, изображенного на фотографии; имя, обозначающее человека; имя, обозначающее элемент в каталоге; имя, обозначающее автора необходимой книги? Наконец, не ясно, что собирается в каталоге, представленном в тексте: фотографии, библиографические описания или отдельные записи лирического героя; люди или тексты; видимое или существующее? Поскольку ответов на эти вопросы не существует, начинается отождествление письменного текста, устной речи, визуального изображения и физического тела человека. Текст больше не представляет что-либо или кого-либо, а становится собственно представлением, организуется как представление, перформанс. И вновь умножение «сюжетов»: 1) предлагается новый каталог (перечень фамилий); 2) демонстрируется процесс работы – поиска нужных статей или книг; 3) расширяется спектр интересов героя... И так далее, поскольку учесть количество возможных разветвлений невозможно.

Причем, если первые тексты Рубинштейна строились на умножении самого компонентного ряда (при помощи бесконечного переписывания одной фразы, приращения к ней все новых и новых продолжений<sup>192</sup>; перена-

---

<sup>192</sup> «1. Можно чем-нибудь заняться; 2. Можно заняться установлением понятийного единства и потратить на это почти все время; 3. Можно заняться установлением причинно-следственных связей и забыть обо всем остальном...» («Каталог комедийных новшеств» (1976) // Рубинштейн Л. Регулярное письмо. С. 10).

сыщения ряда как будто однородными объектами<sup>193</sup>; мнимой смены ракурсов в описании одного объекта<sup>194</sup> и т.п.), то впоследствии эффект рассеивания в означивании создается более сложными способами – на них мы и остановимся.

Прежде всего, как мы видели, увеличивается количество самих рядов, что позволяет множественность форм выражения довести до гиперболизации: они не только многообразны, но и разнообразны, то есть классифицируются по разным основаниям; не только за своим перечнем «скрывают», нивелируют собственно означаемое, но демонстрируют его заменяемость, мнимость; не только актуализируют план выражения, но представляют его метонимическим выражением текста вообще, поскольку движение и существование текста определяется исключительно взаимодействием пустых фраз, не имеющих ни источника, ни причины.

Далее собираются многочисленные примеры пустых форм – фраз и формул, либо утративших свое означаемое, либо ставших стереотипными, а потому не имеющими значения вне родного контекста. Например, карточки 14 и 29 – «Сидят: » и «Стоят: » соответственно. Отсутствие обозначаемого предмета здесь выражено максимально – отсутствием имен. Стандартная формула перечисления изображенных на фотографии людей может работать только при удачном соседстве названных карточек с другими, образующими сюжет «фотоальбома». При другом раскладе или сами по себе эти фрагменты демонстрируют как пробел в выражении, так и ноль смысла. Другое дело, что их пустота никогда не останется незаполненной, она тут же

---

<sup>193</sup> «12. Здесь написано: "Прохожий. Остановись. Подумай"»; «13. Следующая надпись гласит: "Прохожий. Остановись. Попробуй придумать что-нибудь другое, лучше этого"»; «14. Здесь мы читаем: "Прохожий. Рано или поздно – сам понимаешь... Так что сам понимаешь..."» («Все дальше и дальше» (1984) // Рубинштейн Л. Регулярное письмо. С. 21).

<sup>194</sup> «37. Другой голос: Да нисколько вы мне не помешали, уверяю вас. Сейчас вот только точку поставлю...»; «38. Другой голос: "Облаков несуетная поступь..." Как там дальше. Не помните? Да... Давно это все было...»; «39. Другой голос: ... »; «40. Другой голос: ...»; «41. Другой голос: ...» и т.д. (Там же, с. 24-25).

либо наполнится вариантами смыслов контекстуальных и интертекстуальных, либо метонимически заместится одним из факультативных, ранее не востребованных смыслов самой лексемы. Так, «сидят-стоят» из формульного понятия переводятся в обозначение самого действия: не важно «кто делает» – важно «что делают». Имя замещается действием и представляется через него.

Метонимические переносы создают также и неразличение имени-названия предмета и самого предмета. Например, «16. (И чья-то рука, пишущая что-то на листке бумаги)». О чем идет речь: о назывании того, что изображено на фото, то есть об имени-названии фотографии (возможно, для этого фраза поставлена в скобки), или о появлении в тексте некой «вообще руки», пишущей что-то, поскольку трудно в обычном семейном альбоме рядом с отцом «в пижаме и с тяткой в руке» (карточка 11) представить фотографию «чей-то руки» или надувшихся вен «на руках пожилого рабочего» (карточка 26) – таких фрагментов несколько (16, 18, 20, 22, 24, 26, 28). Двусмысленность особенно показательна в 20-м фрагменте: «(И маленький розовый конверт, выпавший из женской сумочки)», где тождественность имени и предмета реализуется буквально: конверт как своеобразная карточка может быть частью этого каталога вещей, наряду с фотографической и библиографической карточками.

Здесь можно говорить и о ситуации столкновения возможных смыслов при столкновении противопоставленных обозначений. Например, при сопоставлении следующих карточек: «24. (И обрывок фотографии, плывущий по весеннему ручейку)» и «31. И мы видим одинокий листок, оказывающий отчаянное сопротивление ледяному осеннему ветру». Первый фрагмент вкуче с описанными выше вариантами смысла сталкивается с неожиданным отсутствием скобок во втором и обратным действием метонимии: часть возвращается к своему целому; предмет, замещавший действие, – к исходному действию; фотография – к тому, что она изображает. Возникающий эффект

всегда двойствен: это опровержение с последующим новообразованием. Отступая назад, текст отказывается от уже сформировавшихся смыслов, начиная новое движение, образующее смыслы параллельные. Чем больше таких столкновений и последующих отступлений, тем больше текстовых и, соответственно, смысловых вариантов; тем нагляднее преимущество вариативности перед единичностью.

Таким образом, 31-ая карточка как будто прерывает череду сомнительных интерпретаций карточки 24, вводя в текст реальность и ее объекты. Но вместе с тем ее ключевая фраза «мы видим» становится следствием предыдущих неразличений, допускающих одновременное существование в тексте и самого предмета, и его названия, и его изображения. Именно многочисленные неразличения создают условия для **видения** – визуализации, оформления в пространстве. А в этом случае как занимающие свое место в пространстве начинают восприниматься не только сами карточки как бумажные формы, но зафиксированные на них текстовые объекты. Процесс **видения** распадается на составляющие, которые, в зависимости от образующихся сочетанием карточек контекстов, рассматриваются как подготовка к визуализации, создание условий для нее, утверждение в возможности таковой и т.п. Под составляющими имеются в виду карточки с повторяющимся началом «И мы видим» (карточки 31, 34, 37, 40, 43, 46, 49, 52); варианты этого начала с соответствующими коннотативными нюансами «54. И мы различаем...», «56. И тут наконец-то появляется...»; имеющее визуальный эффект действие «и дрожит», в свою очередь представленное многочисленными вариантами дрожащих предметов (карточки 57, 58, 59, 60, 61) и отдельным оттенком действия «62. И слегка подрагивает...». Изображение не просто визуализируется, обретая форму и заполняя место в пространстве, но сами визуализации множатся, постоянно замещаются новыми «формами себя», то есть визуализируются уже даже не предметы, а сами визуализации. Не случайно автору-герою приходится время от времени уточнять: «Это все

я» или «Это тоже я». Собственное идентифицирование и позиционирование все усложняется, поскольку мир, доступный человеку, оказывается бесконечной знаковой интерпретацией.

В виде опустошенной знаковой структуры предстает в коллаже и субъект. Коллажный человек Рубинштейна, собирая из фрагментов свою формулу «это я», может презентовать себя лишь посредством другого (фотографии, библиографической карточки, чужой истории, постороннего объекта и т.д.). Отождествление или идентификация всегда мнимы, а потому этот процесс не свершается и никогда не завершается.

Добавим только три случайные карточки: «43. И мы видим шесть или даже семь ярко-оранжевых таблеток на дрожащей детской ладошке»; «65. (Уходит)»; «117. А это я в трусах и в майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке, и мой сурок со мной» – и количество текстовых движений мгновенно возрастет, причем вне зависимости от законов логики и математических прогрессий. 43-я карточка вводит, в зависимости от желания реципиента, следующие коннотации: детства, памяти; трогательности, незащитности; болезненности, ущербности, одиночества; игры, позирования (если это фотография) и т.д. Привлечение формы ремарки в 65-ой – театрализует и драматизирует действие, одновременно делая его наглядным, живым – с одной стороны, и сыгранным, неподлинным – с другой. А неоднократное повторение самой ремарки (повторяющиеся карточки 65, 68, 71, 74, 80, 89, 93, 95, 97, 102 и последняя – 119) в контексте карточек, организованных как фрагменты диалога, заставляет рассматривать героя в качестве одного из персонажей, индивидуальность и целостность которого имеет компонентный состав: набор ролей, штампов, стереотипных действий и вариантов чужих жизней. 117-ая карточка становится своеобразной иллюстрацией компоновки такого рода субъективности. Она представляет собой некий результат становления фразы в 113-116 карточках путем добавления последующих фрагментов: «А это я» – «А это я в трусах и в майке» – «А это я

в трусах и в майке под одеялом с головой» и т.д. Использование литературной цитаты (на приеме приращения построен известный текст английской детской песенки «Дом, который построил Джек») в сумме с бытовой лексикой и тематикой создает параллельные эффекты закольцованности, непрерывности; возвращения в детство, то есть к себе; нового движения и перспектив; тупиковости и безысходности. Осуществление выбора и создание правильной интерпретации невозможно, как невозможна субъективация: определение границ и фиксированной структуры того, что называется «Я».

Бесконечное нанизывание и рассеивание смыслов в тексте Рубинштейна вместе с тем может быть рассмотрено как перманентное разрушение-созидание, непрекращающееся движение дискурса, которое в какой-то момент само становится предметом и объектом повествования. В этом смысле нарративные фрагменты представляются фрагментами разных языков, а жизнь, или функционирование, языка выводится на поверхность текста. Язык как практика переходит в стадию овеществления, обретения формы, максимумом которой и становится карточка<sup>195</sup>. Метафорическое выражение «языковая форма» переводится в фактурное и осязаемое – карточку как предмет можно взять в руки. И карточка, таким образом, пополняет ряд семиотизированных объектов, составленный надписями (в том числе наскальными) и табличками.

Такого рода «предметы», сами будучи «материальными», обладают свойством не только визуализировать объекты, но и создавать физические формы и ощущения. Известен совет психологов заменять таблички «Выхода нет» вариантом «Выход рядом». Неоднократно встречающиеся у Рубинштейна карточки со словами «И надпись...» позволяют создать физические формы для нематериальных объектов – вопросов, качеств, состояний: «32. И надпись: “При чем тут я? ”»; «38. И надпись: “С тех пор прошло немало лет,

---

<sup>195</sup> Не случайно карточки Рубинштейна часто сравнивают с гербарием. См., например: Берг М. Последние цветы Льва Рубинштейна // Новое литературное обозрение. 1998. № 30.

а ты все тот же, что и был, как некогда сказал поэт, чье даже имя позабыл»»; «53. И надпись: “Терпенье, слава – две сестры, неведомых одна другой. Молчи, скрывайся до поры, пока не вызовут на бой”». Стоит заметить, что устойчивый эффект материализации создается с помощью постепенно формирующегося стереотипа восприятия. Сначала (или при случайном подборе карточек – время от времени) предлагается несколько фрагментов, соединяющих объект-образ и надпись: «9. Рынок в Уфе. Надпись “Рынок в Уфе. 1940 г.”»; «10. Неизвестный. Надпись: “Дорогой Ёлочке на память от М.В., г. Харьков”»; «12. Мама с глухой портнихой Татьяной. Обе в купальниках. Надпись: “Жарко. Лето 54”». В результате сначала слово «надпись», затем любая прямая речь, построенная по тому же принципу («70. Розалия Леонидовна: “Уже поздно. Мне пора”»), наконец – каждая заковыченная фраза как усеченный вариант шаблона («86. “Ну да... ”») запускают механизм материализации или визуализации.

Здесь к описанному действию смысловых ассоциаций подключается поток ассоциаций визуальных, сенсорных и проч., предугадать которые или направить в заданное русло не представляется возможным. Наступает стадия бесконечного знакового взаимодействия, где знаки реагируют только друг на друга, отсылают друг к другу и интерпретируют друг друга. Именно в ситуации такого рода М. Фуко говорит о «зияющем» пространстве знака, всегда открытом, бесконечном, не имеющем никакого реального содержимого, но наполненном некой реактивной игрой. А круг, в который замыкается текст Рубинштейна, поскольку карточки имеют только условный порядковый номер, обеспечивает возможность изучения актуальных для постмодернизма механизмов генерирования, ассимиляции, клиширования и т.д.

Одним из вариантов коллажа, а иногда его синонимом – например, применительно к текстам Рубинштейна, в постмодернизме выступает каталог. Традиционно противопоставленные формы здесь отождествляются, по-

сколькx постмодернистский каталог коллажен по своей природе. Последнее объясняется типичной в современных условиях утратой основания. Каталог, как любая классификация, нуждается в едином и устойчивом объединяющем начале для систематизации своих элементов. В ситуации кризиса «присутствия» и, соответственно, условности, сомнительности, случайности и вариативности основания, или его пустотности, мы имеем дело лишь с версией каталога, одной из возможных (как постоянно сталкиваемся не с сущностью объекта, но лишь с его интерпретацией). Иначе говоря, каталог сегодня не способен классифицировать и систематизировать элементы, это всегда мнимое упорядочивание, симуляция такового. Потому на практике в «список» неизменно попадают внешне не связанные друг с другом и разнородные объекты, причем происходит это как преднамеренно (по воле каталогизатора), так и случайно (без таковой). Последнее свидетельствует об интуитивном, бессознательном восприятии реципиентом-классификатором «витающих в воздухе» тенденций.

Очевидно, что такого рода симуляция системы может быть введена в художественный текст с определенной целью. Чаще всего (и проще всего) она используется для демонстрации равноправия и взаимозаменяемости текстовых объектов или объектов реальности; отсутствия иерархических, системных и линейных связей; множественности и многозначности оснований (причин, условий, источников, ракурсов, смыслов и т.д.) происходящих событий и т.п. Вместе с тем постмодернистский каталог, как правило протяженный и гиперболизированно громоздкий, может создавать эффект «застылиания», замутнения реальности и своеобразного «заговаривания» читателя. Результатом становится расщепление реальности на множество фрагментов, ее зеркальное умножение; сомнение в реальности, ее существовании; создание реальности виртуальной – в одном случае. Своеобразное «укачивание» читателя, введение в транс, в состояние монотонности, по-

гружения в себя, в собственные ассоциации с последующей активизацией читательского участия в тексте – в другом.

Кроме того, длительные и монотонные каталоги притупляют внимание: как известно, более семи разнородных объектов (персонажей, событий, сюжетов, концепций и т.п.) трудно удерживать в сознании. Соответственно, постепенно стираются различия между объектами, их границы, серьезность и значимость. Так череда сменяющихся кадров телевизионных новостей приводит к невозможности дифференциации важного и факультативного, сущностного и формального. Особенно иллюстративны в этом смысле «факты жизни» и «факты смерти». Предельное насыщение теми и другими, равно как и бесконечное чередование, завершается их полным неразличением. Однако не в пользу жизни, как это часто подается: дело не в том, что смерть утрачивает сакральность, а жизнь – моральную ответственность. Речь о том, что и жизнь, и смерть в равной степени лишаются своей универсальности, категориальности, сверхбытийности и т.д.; нейтрализуются не их сущностные различия, а границы между формой и содержанием. И жизнь, и смерть становятся формой, в простейшем варианте – картинкой, изображением. Их можно переставлять местами, komponуя визуальный ряд. Или, переводя в объекты, допускать возможность повторения и воспроизведения: так анекдотом используется вопрос ребенка, увлеченного компьютерными играми: «А сколько у нас жизней на этом уровне», обращенный к отцу, ведущему сына по узкой иранской дороге. Другой эффект, проявляющийся, например, в тексте Д. Галковского «Святочный рассказ № 2»<sup>196</sup>. Рассказ построен на двух каталогах: списке учеников Энской гимназии (класс 1909 года выпуска) и перечне их смертей, заканчивающемся смертью самого каталогизатора. Факты смерти, умноженные количеством умирающих персонажей,

---

<sup>196</sup> Галковский Д. Святочный рассказ № 2 // <http://www.samisdat.com/2/212-sv02.htm>

К слову, сама нумерация святочных рассказов у Д. Галковского (есть также и другие номера) весьма показательна: специфика жанра замещается своеобразием приема.

стираются, остается смерть сама по себе как форма. Ее много, она везде и вместе с тем она не страшная, не болезненная, не трагическая, потому что замещена фразами своеобразной статистики: «Тоттенторт застрелился в 16 лет от несчастной любви. Перед зеркалом. Его труп лежал на полу, в комнате стоял горький запах пороха, в зеркале отражалась подошва ботинка»; «Распилковский (“Пила”) был два раза ранен, погиб под Перемышлем в 1916 году в чине штабс-капитана»; «Смирнов пропал без вести в Восточной Пруссии»; «Иванов-первый погиб под Ригой весной 1917-го. Осколок ударил в живот»; «Инженер-железнодорожник Караулов отступил с Колчаком, оказался в Харбине. Работал на КВЖД, получил советское гражданство. Погиб в лагере в 1937 г.»; «Каракарманов занимался мелкой торговлей, выгодно женился на дочке местного чрезвычайщика и стал процветающим нэпманом. Расстрелян по доносу жены в 1938 году»; «Дворянин Игнатов, по основной специальности юрист, худо-бедно дожил в Энске до 1928 года, в 1928 году бросил семью и под чужой фамилией завербовался на строительство Каракумского канала. Для окончательной очистки документов пошёл добровольцем на фронт и был убит в 1944-м», и так 33 бывших ученика Энской гимназии. И тридцать четвертый – Коля Кисточкин, ребенком убежавший в Америку и проживший совсем иную жизнь. Смерть его как будто другая – на закате жизни, в покое и умиротворении.

Однако речь идет отнюдь не о противопоставлении двух вариантов жизни: одной, похожей на смерть, в стране, история которой – это череда смертей, и другой – некой идеальной жизни в недостижимой Утопии. Напротив, в длинном перечне смертей Коля Кисточкин всего лишь тридцать четвертый. Смерти слишком много, она повсеместна, за этой повсеместностью стираются различия и подробности, пустующее место в списке рано или поздно заполняется, а в классе было 34 человека. Именно монотонность и однообразие каталога превращают его в череду: чем длиннее каталог, тем менее заметны границы между элементами, которые сливаются в хотя и

фрагментарный, но вместе с тем однотипный набор.

Обращение смерти в каталог фактов тем не менее ее не устраняет, как это может показаться на первый взгляд. Смерть перестает восприниматься эмоционально, однако от этого не становится менее значимой. Как чистая форма, она образует новый уровень приятия смерти – не интеллектуализированный, а физический, как данность, а не смысл. В чистом виде остается присутствие смерти, присутствие, наделенное множеством определений и одновременно неопределяемое, его невозможно вычислить или назвать, потому что все прежние слова и понимания не работают: в процессе текстового развития они превращены в шаблоны и банальности. Описывается, о смерти ничего нельзя сказать, не попав в тот или иной каталог «слов о смерти». Или с другой стороны: все, что о ней говорится и в тексте, и в реальности – на самом деле о жизни, о ее смысле или бессмысленности, бессмертии и т.п. Поэтому нужно оставить только смерть, а все остальное устранить, например, сделав ненастоящим. Тогда, витая над декорациями, она станет наглядна и самодостаточна. При таком подходе множество описаний смерти, предложенных текстом, представляется ее симуляцией, тогда как отсутствие разговора о ней позволяет смерти просто быть. И то, что испытывает читатель, не имеет названия, это не страх и не покой, неоднократно проговоренные культурой, это овеществленная пустота, которая позволяет принять реальность, не говоря о ней. Как ни странно, каталог приводит здесь к созданию «целостного» представления об объекте, точнее – даже не представления, а своеобразного «парadoxального» объекта изображения, создаваемая каталогом, скорее должна быть сформулирована как «адекватность», к которой стремится постмодернистский текст в изображении действительности. Каталог или коллаж в качестве художественных приемов более всего способны создать ту текстовую реальность, которая соответствует хаотичности и эклектичности современного мира. Другое дело, что целостно изо-

браженный объект может быть отнюдь не целостным по своей природе, равно как и его прототип в реальности. Здесь и вступает в действие представление об адекватности.

Отдельного рассмотрения заслуживает комментарий, который в постмодернистских условиях полисемантической имеет две области трактовки и применения. Первая восходит к работе М. Фуко «Порядок дискурса» и соотносится с толкованием и интерпретацией, понимаемой как разъяснение и однозначное прочтение<sup>197</sup>. В этом смысле комментарий представляется неким ограничителем движения текста и его восприятия, поскольку, расставляя точки над *i*, препятствует дальнейшей игре знаков и вводит естественную случайность дискурса в заданные рамки. Вторая область скорее прагматическая: здесь речь идет об использовании комментария в качестве текстового приема. Именно в этом смысле мы его рассматриваем как прием создания гипертекстуальности комментарий соотносится именно с коллажем. Поскольку формально комментарий в произведении – это ряд факультативных элементов, дополняющих соответствующие фрагменты текста, его использование приводит к нарушению линейности повествования и возникновению новых знаковых комбинаций. Введение дополнительных фрагментов и их адаптация в тексте осложняется тем, что, наряду с объективно присутствующими ссылками и комментариями, в текст могут проникать неожиданные элементы, вызванные ситуацией разрыва (в момент обращения к комментарию и его поиска) и имеющие, как правило, ассоциативный, а потому непредсказуемый характер. Более того, как это часто бывает в постмодернистской практике, прием обнажается и, соответственно, гиперболизируется, абсолютизируется, становясь порой самодостаточной текстовой реальностью. В случае комментария это выглядит как разрастание единичных ссылок до перекрестных и гиперссылок (ссылка от-

---

<sup>197</sup> Заметим, что в настоящей работе понятие «интерпретация» использовалось в ином смысле, располагаясь в синонимическом ряду: версияльность, вариативность.

правляет к другой ссылке, в которой в свою очередь содержится новая ссылка и т.д.). Как следствие, текст разветвляется, переходя в ризомное состояние. Именно эта ситуация наблюдается в произведениях Д. Галковского «Бесконечный тупик», Е. Попова «Подлинная история “Зеленых музыкантов”» и в несколько меньшей степени в комментариях А. Битова к «Пушкинскому Дому».

Результатом действия в текстовом пространстве коллажа, каталога и комментария становится самостоятельное и самодостаточное «говорение» текста. По Фуко, язык говорит как бы сам собой – без говорящего субъекта и без собеседника. Постмодернистский текст стремится достичь этого состояния, и названные приемы в подобной ситуации представляются весьма удачными путями достижения искомой цели. Эклектичность, неокончателность оформления, множественность означающих в свою очередь приводят к полной десубъективации: растворению, расщеплению, нейтрализации субъекта (человека, героя, персонажа). Лишенный субъективного (личного, авторского) формирующего начала, коллаж во всех его формах оказывается пространством свободного пересечения, взаимопроникновения и контекстуального влияния независимых дискурсивных фрагментов. Постмодернистский текст, равно как и постмодернистский мир, лишенный уверенности в абсолютном присутствии, становится пространством дискурсивных практик, в которых и скрывается субъект. Растворяясь в коллаже, становясь его частью, выступая в качестве парадоксального «пустого знака» или «пустого места», текстовый субъект тем самым воспроизводит ситуацию специфической расщепленности и вторичности человека в современном мире.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Возникновение и оформление понятия «пустой знак» в постмодернизме представляется закономерным и актуальным. Закономерность состоит в «обозначении» указанным понятием тех специфически постмодернистских тенденций, которые характеризуют современность; обобщении и демонстрации происходящих в современном сознании процессов. Актуальность может рассматриваться в практическом плане, поскольку представление о механизмах действия «пустого знака» позволяет выработать соответствующие методики анализа современных текстов и достичь определенной адекватности в понимании их специфики.

Наличие серьезной теоретической базы, разработанной постструктурализмом для обоснования понятия, свидетельствует о его необходимости и продуктивности, а частое обращение к «пустому знаку» или родственным, синонимичным определениям – о его востребованности. Действительно, формульно «пустой знак» выражает те перемены в традиционно понимаемой знаковой структуре, которые необходимо учитывать при любом обращении к современному материалу. «Пустой знак» становится свидетельством:

- утраты знаком репрезентативной функции,
- кризиса метанаррации,
- отсутствия или сомнительности трансцендентального смысла

и проявляется в

- замещении абстракции конкретно-вещественной телесностью,
- актуализации формы, поверхности,
- умножении и расщеплении возникающих смыслов,
- создании эффектов ризомности и процессуальности.

«Пустой знак» может рассматриваться как своего рода квинтэссенция постмодерна, тот магический кристалл, при помощи которого неструктуриро-

ванный и ускользящий постмодернизм не только просвечивается, но и поддается описанию.

В этом смысле развитие и современное использование категориального понятия «пустота» представляется одним из проявлений, хотя и наиболее наглядным и исторически закрепленным, но все же – частным случаем более масштабного процесса трансформаций, охватываемого формулой «пустой знак». Именно под влиянием процессов, вызванных действием последнего, «пустота» в постмодернизме утрачивает статус категории и перемещается последовательно в рамки концепта, артефакта, ситуационности, те изменения, которые происходят с «пустотой» при ее движении из модернистской парадигмы в постмодернистскую, вероятно, не стоит определять как деформации. Речь идет о естественном эволюционном движении, предпосылки и условия которого мы наблюдали. В этом случае нарушения и отклонения существуют и могут быть сформулированы лишь при достаточно близком расположении «старого» и «нового», только так они выглядят противопоставленными. Объясняя происходящее, следует исходить не из сравнения или противопоставления традиции и современности, а из выяснения специфики постмодернистской ситуации, которая делает ставку не на деструкцию, а деконструкцию. Параметры, или признаки, не устраняются, а трансформируются. Подобная трансформация оказывается лишь следствием общего движения постмодерна к поливариантности, нонфинальности и генеративности. Соответственно, пустота переживает не кризис, а новую стадию и форму существования. Специфика этого существования состоит в той возможности, которую обретает пустота: возможности становиться собственно формой, стадией, интерьером, действующим лицом и т.д.

В этом контексте пустое тело вполне может стать персонажем произведения (у В. Сорокина, В. Пелевина, А. Королева, А. Слаповского), пустой знак (тире, многоточие, скобка, абзац, тавтологический жест, пустая страни-

ца) оказаться равноправным элементом текста (в разной степени у И. Бродского, В. Некрасова, Д.А. Пригова, Л. Рубинштейна, В. Кальпиди, С. Бирюкова, И. Ахметьева и др.); пустое (отсутствующее) событие выглядит важнее самого события (у Саши Соколова, В. Пелевина, Ю. Буйды, Б. Кенжеева «Иван Безуглов...»), текст замкнут в круге, подобно «белому бычку» (Саша Соколов «Палисандрия», С. Гандлевский «Чтение», А. Слаповский «Я – не Я»), а центр тяжести переносится вовсе за текстовые пределы.

Пустота в постмодернизме перестает поддерживать оппозицию верх / низ (Абсолют / Бездна, есть / нет). Став вещественной, она представляет собой не цель, а процесс. Следовательно, мы становимся свидетелями теоретически бесконечного рождения разного рода пустот в пространстве текста. Раньше всего распадается прежняя, восходящая к единому смыслу, многозначность: теперь ее существование не тотально, а интерпретационно. А интерпретация в прямом смысле может быть пустой, то есть глупой, неверной, бессмысленной. Утратив связь между своими элементами, пустота оказывается в состоянии «как бы» (одновременно есть-нет, присутствие-отсутствие, возможно-нельзя, истина-ложь), в состоянии, определяемом как симуляционное и виртуальное, поскольку здесь реальное и нереальное не поддается дифференциации. Все это множественное, вариативное и бесконечное существование пустоты в постмодернистском тексте говорит о том, что, потеряв имя и свое метафорическое существование, она обрела подлинную жизнь, хотя, возможно, ее трансформация и функционирование «пустого знака» в художественном тексте и последствия такого рода влияния, стоит обозначить два плана, в которых это функционирование необходимо рассматривать. Имеется в виду широкий, концептуальный, план собственно функционирования и узкий, формальный, план проявления. В первом случае речь идет о реализации, осуществлении общей тенденции (обозначенной терминологи-

чески как феномен «пустого знака») деформации системы репрезентации в современном дискурсе и, соответственно, демонстрации симулятивности какой бы то ни было репрезентации. Во втором – об экспликации, формальном проявлении, «овеществлении» этой тенденции, об обнаружении элементов текста, пустотных по своей природе или текстовой необходимости, их взаимосвязей и способов существования (что терминологически часто обозначается как «пустота»).

Очевидно, планы пересекаются, и более того – второй является следствием первого, но при анализе их разведение необходимо, поскольку в современных условиях ожидать соответствия формы содержанию не приходится. Иначе говоря, исходная тенденция (условно – содержание) находит выражение в массе форм, часто не имеющих отношение к «пустотам». И наоборот – наличие пустотных объектов еще не является основанием для иллюстрации тенденции. Пустой знак не обязательно реализуется в пустоте, а пустота не однозначно эксплицирует пустой знак. Ситуация закономерна: «пустой знак», будучи индикатором репрезентативной неустойчивости, сам оказывается страдающей стороной, попадая в метафорическую и терминологическую зыбкость.

Имея в виду указанную двуплановость, попытаемся смоделировать возможные текстовые ситуации. С одной стороны, в основание классификации моделей будет положена *цель* введения в произведение «пустого знака». С другой – *форма*, которую этот «знак» принимает в тексте. В первую группу, соответственно, входит демонстрация

- разрыва связки означаемое-означающее;
- разрыва в «присутствии»;
- отсутствия исходного, предзаданного смысла;
- смысла как явления «становящегося», процессуального, плюрального;
- бесконечности знаковой интерпретации;

- приоритетности механизма генерирования и смыслопорождения над собственно смыслом;
- симулятивности реальности, субъекта, объекта;
- нивелировки оппозиций и т.п.

Во вторую – формальные проявления заданной тенденции и «объекты», реализующие перечисленные выше цели:

- пустоты;
- поверхности;
- вещи и тела;
- неоформленные консистенции;
- копии, иллюзорности;
- отсутствие, смерть.

Как правило, в тексте наблюдается определенная адекватность целей и форм, их реализующих. Однако, повторимся, это не является обязательным. Так, например, в современном анекдоте, использующем литературную основу, обычно деконструируется предзаданность и некоторая стереотипность смыслов – жизненных законов, литературой сформулированных. В известном анекдоте о Раскольникове, убивающем старушку из-за гривенника, предлагается следующая мотивировка поступка героя: одна старушка – гривенник, десять старушек – рубль... Безусловно, речь идет не о пропаганде аморализма, а о демонстрации зыбкости формулировок и шире говоря – утрате исходного означающего и исходной текстовой идеи. В романе Достоевского убийство процентщицы из-за денег – лишь внешняя, условная причина, в некотором смысле отговорка Раскольникова. Эта мнимость мотивировки и утрируется в анекдоте, где при деконструировании используется и сам факультативный элемент («цена» старушки) и его многозначность (цена как стоимость и как ценность). Обнаружение мнимостей в классическом тексте и выведение их на поверхность, обеспеченное современным умножением означающих, демонстрирует мнимость любой трактовки, обеспечивая

равноправие возможных интерпретаций. Далее можно в новом контексте говорить о цене и ценности героя и его идей.

Несколько иным способом дегероизация Раскольникова достигается в романе Вяч. Пьецуха «Новая московская философия»: через типично постмодернистскую дефокализацию героя, то есть выведение его из центра повествования. Здесь происходит овеществление метафорической фамилии Раскольникова: в новом тексте герой «раскалывается» на несколько персонажей, обладающих тем или иным качеством прототипа, но вместе с тем живущих собственной жизнью.

При анализе использованных примеров можно обратить внимание на показательные «формы» мнимостей и овеществления, однако механизм действия «пустого знака», осуществляющийся через отрыв означающего от того, что он означает, и последующее его рассеивание и умножение, настолько очевиден, что поиск подходящих форм уже излишен.

С другой стороны, возвращаясь к анекдоту вообще, можно определить его как пустотный жанр, отнюдь не имея при этом в виду его постмодернистскую природу и обязательное действие механизмов «пустого знака». Пустотность в данном случае соотносится с качеством обязательных атрибутов анекдота: внешняя, формальная абсурдность, порой глупость; бытовое, несерьезное использование; внутренняя, потаенная глубина смыслов. Такого рода пустота соотносима с пустотой яйца: началом и источником смысла, а потому, формально присутствуя, «пустой знак» не представляет. Для того, чтобы запустить механизм действия «пустого знака», необходимо разрушить в текстовом элементе репрезентативную связку, высвободив означающее, создав ситуацию его бесконечного становления-оформления и взаимодействия со своими вариантами. В результате присутствующий в тексте единственный смысловый вектор заместится смысловым пучком, или говоря иначе – искомым смысловым плюрализмом. Подобная ситуация наблюдается в современной биографии, рассмат-

риваемой в жанровом смысле. Сегодня достаточно трудно создать текст биографии, свободный от культурных и языковых стереотипов. Здесь смерть автора очевидна, поскольку независимо от стремления к индивидуализации он становится заложником жанра и канона. В самом деле, любая версия биографии неизменно сводится к моделированию: либо жизнетворчеству, игре в биографию; либо к подражанию, ориентации на образец; либо к неподлинности, выдаванию себя за другого – так или иначе, каков бы ни был спектр вариантов, это всегда двойная жизнь или биография как жест. В этом смысле биография предстает и как место для реализации «пустого знака» и как форма, которую он принимает.

Процессы, происходящие в жанровой сфере, заставляют говорить о серьезной трансформации жанров. Проявляется это, прежде всего, в очевидном несовпадении формы и содержания или, точнее, несовпадении «литературоведчески» воспитанного читательского ожидания с авторепрезентацией современного текста. Одна поэтическая строчка или свод комментариев, определенные автором как роман (например, романы А. Очеретянского или Д. Галковского), подрывают основы исконной иерархии жанров, вызывая размышления о «кризисе жанра». Однако и здесь мы бы сделали акцент не на деформации и, соответственно, кризисе, а на специфике восприятия «условностей жанра». Именно условность, читаемая в данном случае как каноничность, подвергается деконструкции: условность освобождается от соотнесенности с «условием», «правилом» и «обязательностью», высвобождая первое значение – «относительность».

В тексте эта установка реализуется через последовательную индикацию жанровых признаков, оборачивающуюся их симуляцией. Так, субъективация повествования, диктуемая спецификой жанра, утрируется и деформируется маргинализацией самого субъекта (например, как мы это наблюдали, в поэме Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» и романе Саши Соколова «Школа для дураков»). Но тот же эффект достигается «размножением»

субъекта – увеличением, умножением его форм-ипостасей («Ожидание обезьян» А. Битова, «Я – не Я» А. Слаповского), сомнением его в половой или видовой принадлежности («Жизнь насекомых», «Священная книга оборотня» В. Пелевина), частичной или полной десубъективацией (карточки Л. Рубинштейна; «Очередь», «Лед» В. Сорокина, «Чтение» С. Гандлевского, «[Голово]ломка» А. Гарроса и А. Евдокимова) и др. А отмеченная нами в романе А. Битова «Пушкинский дом» подмена объективности романной нарративной структуры симуляцией описываемой реальности является эффективно используемым современной литературой приемом («Чапаев и Пустота» В. Пелевина, «Орфография», «Эвакуатор» Д. Быкова, «Месяц Аркашон» А. Тургенева (В. Курицына), «Дело об инженерском городе» В. Отрошенко и др.). Кроме того, первостепенные жанровые показатели замещаются факультативными, внешними, случайными: глобальность проблематики – объемом, исторический фон – позднейшим комментарием, пространственно-временная протяженность – хронологическим алогизмом, разветвленность сюжетных линий – вариантами и дубликатами одного несвершившегося сюжета, иерархия действующих лиц – условно обозначенным главным героем и его многочисленными отражениями и т.д.

Становится очевидным, что ситуация, в которой оказался сегодня литературный жанр, обусловлена теми же тенденциями, что вызывают к жизни «пустой знак»: распадением денотативных связей, утратой оснований, превращением канона в след. По сути, жанр становится свидетельством не явления, а его отсутствия. Однако именно отсутствие и пустотность денотата провоцирует наполнение, замещение и новообразование. Соответственно, становится возможной цитация жанров, их контаминация и, наконец, жанровые синтетические образования, созданные не путем изобретения, а с помощью своеобразного приращения. Первый вариант может быть проиллюстрирован проектами Б. Акунина; второй – романами Д. Быкова «Орфография» и А. Червинского «Шишкин Лес»; третий – текстами Б. Кенжеева

«Иван Безуглов: Мещанский роман» и Э. Гера «Дар слова. Сказки по телефону». Немаловажен и следующий момент: жанр в современных условиях перестает существовать вне текста, на уровне формы, лишь характеризуя и классифицируя произведение, – теперь он выступает равноправным элементом содержания.

На том же эффекте подвижности отношений между формой и содержанием работает популярная сегодня литература non-fiction, интерес к которой вызван не столько усталостью от вымысла, сколько актуальным неразличением содержания и формы, реального и вымышленного. Или точнее – отсутствием реального, реального как достоверного и несомненно присутствующего. В современных условиях любой текст становится художественным, в смысле – созданным как произведение, произведенным. Интересным в данном случае оказывается процесс перехода из «как бы жизни» в искусство, обнаружение жизни в искусстве. Ситуация вполне традиционная, с той только разницей, что само «искусство» не поддается сегодня ни определению, ни дифференциации от жизни.

В этом контексте меняется роль традиционно используемого литературой приема демонстрации невымышленности текста, где автор выступает издателем, собирателем, исследователем найденного текста. В отличие от классического, например, пушкинского варианта, ориентированного на поддержание иллюзии подлинности и, соответственно, создание ситуации достоверности, интимности, читательского участия, современные тексты, например, «Чапаев и Пустота», «Священная книга оборотня» В. Пелевина, «Чужие письма» А. Морозова, «Жребий № 241» М. Кураева и др., строятся на обнажении известного приема. И хотя авторы преследуют, безусловно, разные цели, ситуация мнимости, зыбкости здесь оказывается первостепенной. Независимо от того, демонстрируется ли мнимость реальности, как у Пелевина, или мнимость и последующая переоценка ценностей – у Морозова и Кураева, так или иначе принципиальным становится стирание границ и,

соответственно, создание знакового пространства, в котором отсутствует реальное содержимое (в частности, продиктованное авторским голосом), а присутствует возможность создания вариаций смысла.

Таким образом, постмодернистская практика вырабатывает ряд приемов и способов, демонстрирующих возможности «пустого знака» и иллюстрирующих те специфические текстовые явления, которые им определяются. Наиболее часто используемыми являются коллаж, каталог и комментарий (два последних приема часто рассматриваются в контексте первого). Их актуальность объясняется возможностью создания многокомпонентного и многоуровневого текста, свободного от воздействия структуры, а значит, потенциально многозначного. Выведение на первый план случайности или неожиданности сцепления текстовых фрагментов делает коллаж привлекательным в смысле наблюдения за «личной жизнью» текста, в которой взаимоотношения элементов интереснее скрытых за ними смыслов. Словообразным механизмом действия «пустого знака» в тексте становится серийность. Используя такие свойственные современности качества, как неподлинность, мнимость, копирование, дублирование и т.п., серийность создает в тексте эффекты бесконечности и незавершенности, свободы движения и взаимосвязей, перманентной свершаемости и самодостаточной генеративности. Серийность предотвращает окончательность и остановку в образовании смысла. Ведет к симуляции реальности, но при этом стирает границы между вымыслом и реальностью, образуя новые формы проживания и восприятия жизни. Способствует рассеиванию и размыванию субъекта, но предлагает ему массу возможностей и вариантов. Вводя саморазвивающийся механизм, необходимость создать в тексте эффект незавершенности: незавершенности как самого произведения, так и его элементов, будь то сюжетные линии или образ героя. Принципиальная незавершенность или демонстрация невозможности завершения представляется вполне органичной в контексте нефиксированности и разомкнутости струк-

туры современного текста. Незавершающийся «сюжет» рассматривается как несвершающийся, нестановящийся, а потому не результативный, что особенно важно в свете постмодернистской направленности на процессы и процессуальность, а не результаты и результативность. Завершение фрагмента: описание его финала, установление роли в структуре – будет означать завершение процесса новообразования, прекращение собственной жизни элемента и, по сути, его смерть. По той же причине оказывается невозможным самоопределение персонажа, или его самоидентификация. Отказ от целостности подчеркивает ценность и самодостаточность эпизода, факта жизни, а не системы событий, потому снимается вопрос о завершении или продолжении. Текст оказывается интересен своей автономной рефлексивностью, без претензии, а иногда и шанса быть интерпретированным. Кроме того, незавершенность, соотносимая с разомкнутостью и открытостью структуры, создает неразличение границ между текстом и контекстом: текст превращается в контекст, и обратно – контекст парадоксальным образом поглощается текстом.

Современный текст формирует уникальную эстетику восприятия, при которой читатель, становящийся, впрочем, не столько читающим, сколько воспринимающим и погружающимся в это восприятие, получает возможность ощутить мир изнутри. Мы имеем дело с особой ситуацией, порожденной действием «пустого знака» (или пустых знаков), которая описывается следующим набором специфических черт: неразличение подлинного и мнимого, реального и иллюзорного; смещение частей, перетекание за пределы границ и существование отдельно от целого; овеществление абстракций и первичность процесса; параллельность вместо последовательности; создание симуляций, подобий и их имманентное существование; бесконечность цепи интерпретаций и т.д. – ситуацией виртуального существования текста. Виртуальный текст, таким образом, будет представлять собой автономную, самодостаточную, длящуюся и при этом ежесекундно возникающую реаль-

ность, не имеющую основания, – некое чистое воспроизведение безотносительно к подлиннику. Взаимодействие свойственных ей спонтанных, фрагментарных и вместе с тем гиперобъективных образов приводит к изменению статуса телесности, сознания, личности. Возникающая вещественность тела и сознания, равно как расщепление субъекта и многоипостасная его реализация, устраняют из виртуального пространства как представление о формульности смысла, так и представление о смерти как финале, заменяя его кругом вечного умирания-возвращения.

Таким образом, рассмотрение постмодернистской литературной практики с точки зрения действия в ней механизмов «пустого знака» позволяет говорить об определенном соответствии текстовых форм и повествовательных стратегий специфике современного мира, его восприятия и ощущения. Актуализируются явления, демонстрирующие нестабильность с разнообразными формами ее проявления: зыбкость, подвижность, плюральность, различие, неизвестное, паралогия и т.д. И именно нестабильность оказывается востребованной, когда под сомнение ставится «знание», «известное», «базовое».

А выведение на первый план поверхности и, соответственно, интерес к проработке ее деталей, событий, происходящих на ней, определяет специфически постмодернистскую переориентацию с результата деятельности на ее процесс. Именно процесс как ситуация длительности и неокончателности позволяет продемонстрировать множественность, вариативность интерпретаций, мерцание смыслов и т.п. – качества, присущие современному миру. Процессуальность как базовое свойство письма снимает проблему центра, а знаковая игра устраняет структурную иерархию. Отсутствие центра в свою очередь подрывает абсолютность присутствия. Или позволяет сконцентрироваться на самой ситуации неуловления (недостижения) и механизмах этой неуловимости.

Очевидно, что подобные результаты можно было бы наблюдать и в других сферах как художественной, так и иного рода деятельности, однако этот аспект уже стоит отнести к возможным перспективам предложенного исследования. Так или иначе, «пустой знак» выступает своеобразным теоретическим и метафорическим определением современных знаковых отношений и современности в целом, которая, работая на свое воспроизводство и утратив какой бы то ни было смысл вне этого производства, все больше становится похожей на текст, бесконечно генерирующийся и не нуждающийся в каких бы то ни было источниках извне.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Безродный М. Конец цитаты // Новое литературное обозрение. 1996. № 12.
2. Битов А. Пушкинский дом: Роман. М.: Известия, 1990.
3. Битов А. Оглашенные: Роман-странствие. СПб.: Азбука-классика, 2004.
4. Бродский И. Сочинения: В 8 т. СПб: Пушкинский фонд, 1997-2000.
5. Быков Д. Орфография. М.: Вагриус, 2003.
6. Галковский Д. Бесконечный тупик // [http://www.galkovsky\\_ru-.htm](http://www.galkovsky_ru-.htm)
7. Галковский Д. Святочный рассказ № 2 // <http://www.samisdat.com/2/212-sv02.htm>

8. Гандлевский С. Чтение. Одноактная пьеса // Звезда. 1999. № 5.
9. Гандлевский С. НРЗБ. М.: Иностранка; Пушкинская библиотека. 2002.
10. Гаррос А., Евдокимов А. [Голово]ломка. СПб: Лимбус Пресс, 2002.
11. Гер Эр. Дар слова. Сказки по телефону. СПб: Лимбус Пресс, 2001.
12. Ерофеев Вен. Москва-Петушки. М.: Вагриус, 1999.
13. Кенжеев Б. Иван Безуглов: Мещанский роман // Знамя. 1993. № 1-2.
14. Королев А. Голова Гоголя. Роман. Коллажи. М.: XXI век – Согласие, 2000.
15. Кураев М. Жребий № 241. М.: Книжная палата, 1996.
16. Морозов А. Чужие письма. М.: Грантъ, 1998.
17. Отрошенко В. Дело об инженерском городе // Знамя. 2004. № 12.
18. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. и коммент. Е.В. Пастернак, К.М. Поливанова. М.: Художественная литература, 1989-1992.
19. Пелевин В. Жизнь насекомых // Пелевин В. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: ТЕРРА, 1996.
20. Пелевин В. Чапаев и Пустота. М.: Вагриус, 1996.
21. Пелевин В. Generation «П». М.: Вагриус, 1999.
22. Пелевин В. Священная книга оборотня. М.: Эксмо, 2004.
23. Попов Е. Подлинная история «Зеленых музыкантов». М.: Вагриус, 2003.
24. Пьецух В. Новая московская философия // Пьецух В. Я и прочее. М.: Художественная литература, 1990.
25. Рубинштейн Л. Регулярное письмо. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996.
26. Сергеев А. Альбом для марок: Коллекция людей, вещей, слов и отношений (1936-1956) // Дружба народов. 1996. № 7-8.
27. Слаповский А. Я – не Я. Саратов: Изд-во журнала «Волга», 1994.
28. Слаповский А. Анкета. Пыльная зима. М.: АСТ, 2003.
29. Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. М.: Огонек - Вариант, 1990.
30. Соколов Саша. Палисандрия. М.: Глагол, 1992.
31. Сорокин В. Очередь. М.: Ad Marginem, 2002.
32. Сорокин В. Норма. М.: Obscuri Viri и изд-во «Три кита», 1994.
33. Сорокин В. Роман. М.: Ad Marginem, 2002.

34. Сорокин В. Лед. М.: Ad Marginem, 2002.
35. Тургенев А. Месяц Аркашон. СПб.: Амфора, 2004.
36. Цветаева М.И. Сочинения: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М.: ТЕРРА, 1997-1998.
37. Червинский А. Шишкин Лес. СПб.: Амфора, 2004.
38. Шишкин М. Взятие Измаила. М.: Вагриус, 2005.
39. Шишкин М. Венерин волос. М.: Вагриус, 2006.
  
40. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы. Трактаты, статьи, эссе, М.: Изд-во МГУ, 1987.
41. Барт Р. Драма, поэма, роман // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986.
42. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Сост., общая редакция, вступит. статья Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.
43. Барт Р. Критика и истина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты. Статьи. Эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.
44. Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.
45. Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Перевод с франц., сост. и вступит. статья Г.К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000.
46. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.
47. Барт Р. S/Z. Перевод Г.К. Косикова и В.П. Мурат / Общая редакция, вступит. статья Г.К. Косикова. М.: Ad Marginem, 1994.
48. Барт Р. Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1980. Вып. 9.
49. Батай Ж. Внутренний опыт. Пер. С.Л. Фокина. СПб.: АХИОМА / МИФ-РИЛ, 1997.
50. Батай Ж. Гегель, смерть и жертвоприношение // Танатография Эроса. СПб.: Мифрил, 1994.
51. Батай Ж. Литература и зло. М.: Изд-во МГУ, 1994.

52. Бенвенист Э. О субъективности в языке // Бенвенист Э. Общая лингвистика. Благовещенск: Благовещенский Гуманитарный колледж им. Бодуэна де Куртенэ, 1998. (Репринт 1974).
53. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки. ВНИИК. 1989. Вып. 2.
54. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Перевод с франц. Н.В. Сулова. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000.
55. Бодрийяр Ж. Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 10.
56. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Перевод с франц. и вступ. статья С.Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000.
57. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции // Философия эпохи постмодерна. Сб. обзоров и рефератов / Под ред. А. Усмановой. Минск: Красико-принт, 1996.
58. Бодрийяр Ж. Система вещей / Перевод с франц. и вступ. статья С.Н. Зенкина. М.: Рудомино, 1995.
59. Бодрийяр Ж. Три Книги: Америка. Забыть Фуко. Прозрачность зла. Перевод Д. Калугина, Л. Любарской, Е. Марковской. СПб.: Владимир Даль; М.: Добросвет, 2000.
60. Бодрийяр Ж. Фрагменты из книги «О Соблазне» // Иностранная литература. 1994. № 1.
61. Бодрийяр Ж. Фотография, или письмо света. Перевод с англ. А. Меликяна // <http://www.nsys.by:8101/klinamen/dunaev1.html>
62. Гваттари Ф. Язык, сознание и общество (О производстве субъективности) // ЛОГОС. Ленинградские международные чтения по философии культуры. Кн. 1. Ленинград, 1991.
63. [Гваттари Ф.] Машины желания и просто машины: Беседа Михаила Рыклина с Феликсом Гваттари // [http://www.highbook.narod.ru/philos/riclin/guattari\\_machine.htm](http://www.highbook.narod.ru/philos/riclin/guattari_machine.htm)
64. Делез Ж. Логика смысла. Перевод с франц. Я.Я. Свирского. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998.
65. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. Статьи / Перевод с франц., редакция и предисл. Е.Г. Соколова. Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ, 1999. СПб: Алетейя, 1999.
66. Делез Ж. О смерти человека и сверхчеловека // Философия языка в границах и вне границ. Харьков: Око, 1994.
67. Делез Ж. Переговоры. Перевод с франц. В.Ю. Быстрова. СПб: Наука, 2004.

68. Делез Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. 1993. № 5.
69. Делёз Ж. Различие и повторение. Перевод с франц. Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998.
70. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. Перевод с франц. Б.М. Скуратова. / Общая редакция и послесл. В.А. Подороги. М.: Логос, 1997.
71. Делез Ж. Фуко. Перевод с франц. Е.В. Семиной / Вступит. статья И.П. Ильина. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998.
72. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Т. 1: Анти-Эдип. М.: Изд-во АН СССР, 1990.
73. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Т. 2: Тысяча поверхностей // <http://www.filosoft.tsu.ru/rizoma.htm>
74. Делез Ж., Гваттари Ф. Трактат о номадологии // <http://www.hoster.metod.ru:8082/prometa/lib/13/print>
75. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Перевод с франц. и послесл. С.Н. Зенкина М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
76. Деннет Д. Постмодернизм и истина. Почему нам важно понимать это правильно. Перевод Н.С. Юлиной // Вопросы философии. 2001. № 8.
77. Деррида Ж. Автопортрет и другие руины // Художественный журнал. 1995. № 8.
78. Деррида Ж. Вопрос стиля // <http://www.nietzsche.ru/look/derrida.php>
79. Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. Перевод С.Г. Кашиной, Н.В. Суслова. СПб.: Алетейя, 1999.
80. Деррида Ж. О грамματοлогии / Перевод с франц. и вступительная статья Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000.
81. Деррида Ж. Письмо и различие. Перевод с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина / Сост. и общая ред. В. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2000.
82. Деррида Ж. Позиции. Пер. с франц. В. В. Бибикина. Киев: Д. Л., 1996.
83. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие. Перевод с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина / Сост. и общая ред. В. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2000.
84. Деррида Ж. Шпоры: стили Ницше / Предисловие и перевод с франц. А.В. Гараджи // Философские науки. 1991. № 2, 3.

85. Деррида Ж. Эссе об имени. Перевод с франц. Н.А. Шматко. М.: Ин-т эксперимент. социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
86. Деррида Ж. *Differance*. Перевод Е. Гурко. Томск: Водолей, 1999.
87. Деррида Ж. Московские лекции. 1990. Свердловск: Урал. рабочий, 1991.
88. Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М.: РИК Культура. Ad Marginem, 1993.
89. [Деррида Ж.] «Жить в языке»: Архитектура и философия. Интервью Евы Майер с Жаком Дерридой // Родник (Рига). 1992. № 1 (61).
90. [Деррида Ж.] Рана истины или противоборство языков: Интервью Эвелин Гроссман с Жаком Деррида // <http://www.strana-oz.ru/?numid=20&article=962>
91. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. Перевод с англ. А.В. Рябушина, М.В. Хайта. М.: Стройиздат, 1997.
92. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма // Философия эпохи постмодерна. Сб. обзоров и рефератов / Под ред. А. Усмановой. Минск: Красико-принт, 1996.
93. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. / Под ред. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
94. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты. Статьи. Эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987.
95. Кант И. Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994.
96. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хроно-топ. 1993. № 4.
97. Кристева Ю. Дискурс любви // Танатография Эроса. СПб.: Мифрил, 1994.
98. Кристева Ю. Душа и образ // <http://www.philosophy.ru/library/misc/intent/08kristeva.html>
99. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1994. № 5.
100. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда. М.: Логос, 1997.
101. Лакан Ж. Семинары. Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа. М.: Гнозис / Логос, 1998.
102. Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и технике психоанализа. М.: Гнозис / Логос, 1999.

103. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию «Я», открывающуюся нам в психоаналитическом опыте. Перевод А. Абрамовой. М.: EOLIA, 1995.
104. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995.
105. Лиотар Ж.-Ф. Заметки на полях повествований // Комментарии. 1997. № 11.
106. Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1.
107. Лиотар Ж.-Ф. Интеллектуальная мода // <http://www.rema.ru/komment/comm/11/2lyotard.htm>
108. Лиотар Ж.-Ф. Отвечая на вопрос: что такое постмодерн // AD MARGINEM '93. Ежегодник лаборатории постклассических исследований. Ин-т философии Российской АН. М.: Ad Marginem, 1994.
109. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Перевод с франц. Н.А. Шматко. М.; СПб: Алетейя, 1998.
110. Лиотар Ж.-Ф. Эмма / Перевод и комментарии Л. Семеновой, сверка и научная редакция перевода М. Маяцкого // Логос. 1999. № 5.
111. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986.
112. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность // Философия эпохи постмодерна. Сб. обзоров и рефератов / Под ред. А. Усмановой. Минск: Красико-принт, 1996.
113. Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск: Изд-во Новосибирского университета, 1991.
114. Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.
115. Фидлер Л. Пересекайте границы, засыпайте рвы // Философия эпохи постмодерна. Сб. обзоров и рефератов / Под ред. А. Усмановой. Минск: Красико-принт, 1996.
116. Философия эпохи постмодерна. Сборник обзоров и рефератов / Под ред. А. Усмановой. Минск: Красико-принт, 1996.
117. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Перевод с франц., сост. и вступит. статья Г.К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000.
118. Фуко М. Археология знания. Перевод с франц. С. Митина, Д. Стасова / Общ. редакция Бр. Левченко. Киев: Ника-Центр, 1996.

119. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Сост., перевод с франц., коммент. и послесл. С. Табачниковой. Общ. редакция А. Пузыря. М.: Касталь, 1996.
120. Фуко М. Герменевтика субъекта // Социо-Логос. 1991. Вып. 1.
121. Фуко М. Зачем изучать власть: проблема субъекта // Философская и социологическая мысль. 1990. № 9.
122. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб: Университ. книга, 1997.
123. Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс // Кентавр. 1994. № 2.
124. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. Перевод с франц. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой / Вступ. ст. Н.С. Автономовой. М.: Прогресс, 1994.
125. Фуко М. Что такое автор // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. / Сост., перевод с франц., комментарии и послесловие С. Табачниковой. Общая редакция А. Пузыря. М.: Касталь, 1996.
126. Фуко М. Что такое просвещение. Перевод с франц. Е. Городецкого // <http://www.antropolog.ru/doc/library/foucault/aufklarung>
127. Фуко М. Dits et écrits. 1954-1988 (Сказанное и написанное. 1954-1988) / Sous la direction de D.Defert et F.Ewald: en 4 volumes, P., Gallimard, 1994.
128. Фуко М. Theatrum philosophicum Перевод с франц. Я.Я. Свирского // Делёз Ж. Логика смысла, Фуко М. Theatrum philosophicum. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998.
129. Фуко М. Интервью журналу «Ethos». 1983 // <http://www.nsys.by:8101/klinamen/dunaev1.html>
130. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. № 4.
131. Хайдеггер М. Бытие и время: Статьи и выступления. Перевод с нем. М.: Республика, 1993.
132. Хайдеггер М. Ничто и бытие // <http://www.ido.edu.ru/ffec/philos/chrest/g12/hied.html>
133. Хайдеггер М. Язык / Перевод и прим. Б.В. Маркова. Ленинградский Союз ученых ЛО Всесоюзного благотворительного фонда «Интеллект». Философско-культурологическая исследовательская лаборатория «ЭЙ-ДОС». СПб., 1991.
134. Эко У. Внутренние рецензии // [http://www.win.russia.agama.com/r\\_club/journals/inostran/N5-97/ECO.htm](http://www.win.russia.agama.com/r_club/journals/inostran/N5-97/ECO.htm)

135. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1988. № 10.
136. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодернизма. Сб. обзоров и рефератов / Под ред. А. Усмановой. Минск: Красико-принт, 1996.
137. Эко У. От Интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст: из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 // <http://www.inter.net.ru/10/32.html>
138. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998.
139. Абдеев Р.Ф. Философия информационной цивилизации. М.: Владос, 1994.
140. Автономова Н.С. Концепция человека у позднего М. Фуко // Современный человек: цели, ценности, идеалы. М.: ИНИОН, 1988.
141. Адамович М. Этот виртуальный мир. Современная русская проза в Интернете: ее особенности и проблемы // [http://www.magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2000/4/adamov.html](http://www.magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/4/adamov.html)
142. Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева: Сборник научных трудов / Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 7. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001.
143. Аскольдов С. Концепт и слово // Русская словесность: Антология. М.: АCADEMIA, 1997.
144. Бак-Морс С. Деконструкция по Деррида // Ad Marginem '93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований ИФ РАН. М., 1994.
145. Баршт К. Три литературоведения // Звезда. 2000. № 3.
146. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. М.: Academia, 1999.
147. Бене К. Театр без спектакля. М.: ВТПО «Союзтеатр» СТД СССР, 1990.
148. Берг М. Последние цветы Льва Рубинштейна // Новое литературное обозрение. 1998. № 30.
149. Бочарова О., Щукин Я. Политические граффити Москвы // РЖ. Сер. 11. Социология. 1996. № 1.
150. Бугаева Л.Д. Психоделический vs. шизофренический дискурс в прозе XX века // <http://www.cfri.ru/publications/reports/lb.htm>
151. Вайль П., Генис А. Уроки школы для дураков // Литературное обозрение. 1993. № 1, 2.

152. Ванштейн О.Б. Деррида и Платон: деконструкция логоса // Мировое древо. 1992. № 1.
153. Виртуальная реальность в психологии и искусственном интеллекте / Под ред. Д.А. Поспелова. М.: Российская ассоциация искусственного интеллекта, 1998.
154. Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции 11-13 апреля 2000 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000.
155. Войскунский А.Е. Представление о виртуальных реальностях в современном гуманитарном знании // Конференция на портале «Аудиториум»: «Социальные и психологические последствия применения информационных технологий» // <http://www.psynet.carfax.ru/texts/voysk7.htm>
156. Ганжа Р. Машины смысла и избыточность комментария // <http://www.russ.ru/journal/krug/99-02-23/ganzha.htm>
157. Гараджа А.В. Критика метафизики в неоструктурализме (по работам Ж. Дерриды 80-х годов). М., 1989.
158. Гараджа А.В. После времени: Французские философы постсовременности // Иностранная литература. 1994. № 1.
159. Генис А. Треугольник (Авангард, соцреализм, постмодернизм) // Иностранная литература. 1994. № 10.
160. Генис А. Поле чудес. Виктор Пелевин // Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М.: НЛО, 1999.
161. Генис А. Феномен Пелевина // <http://www.svoboda.org/programs/otb/1999/obt.02.shtm>
162. Герменевтика и деконструкция / Под ред. В. Штегмайера, Х. Франка, Б. Маркова СПб., 1999.
163. Гидденс Э. Последствия модернити / Новая постиндустриальная волна на Западе: Антология / Под ред. В.Л. Иноземцева. М.: Academia, 1999.
164. Грякалов А.А., Прозерский В.В. Деконструкция и ее социально-культурный смысл // Художественная культура и искусство. Методологические проблемы. Л.: ЛГИТМиК. 1987.
165. Гурко Е. Тексты деконструкции. Деррида Ж. Differance. Томск: Водолей, 1999.
166. Даниленко В.П. Инволюция в искусстве: постмодернизм в «Русской красавице» В. Ерофеева и «Чапаеве и Пустоте» В. Пелевина // <http://www.islu.ru/danilenko/articles/postmodern.htm>

167. Дацюк С. Вопрос Хайдеггера // [http://www.humans.ru/humans/104752/h\\_print\\_view\\_t](http://www.humans.ru/humans/104752/h_print_view_t)
168. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2004.
169. Джонсон Бартон Д. Саша Соколов: Литературная биография // Глагол. 1992. № 6.
170. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 2000.
171. Дрогалина Ж.А., Налимов В.В. Реальность непроявленного. М.: Мир идей. 1995.
172. Дубровский Д.И. Постмодернистская мода // Вопросы философии. 2001. № 8.
173. Живолупова Н.В. Паломничество в Петушки, или Проблема метафизического бунта в исповеди Венички Ерофеева // Человек. 1992. № 1.
174. Жолковский А. К. Ж/З. Заметка бывшего пред-пост-структуралиста // Литературное обозрение. 1991. № 10.
175. Жолковский А. К. «Блуждающие сны» и другие работы. М.: Наука, 1994.
176. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. 1996. № 3.
177. Затонский Д. Постмодернизм: Гипотезы возникновения // <http://www.infoart.ru/magazine/inostran/n2/zatonsc.htm>
178. Зацепин К.А., Саморуков И.И. Эпистемологический статус концепта // <http://www.ssu.samara.ru/~scriptum/status.doc>
179. Зенкин С. Ролан Барт и проблема отчуждения культуры // Новое литературное обозрение. 1993. № 5.
180. Зенкин С. Жорж Батай. Литература и зло // Новое литературное обозрение. 1995. № 13.
181. Иванов Д.В. Виртуализация общества. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000.
182. Иванов Д.В. Императив виртуализации: Современные теории общественных изменений. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2002.
183. Ильин И.П. Теория знака Ж. Дерриды и её воздействие на современную критику США и Западной Европы. // Семиотика. Коммуникация. Стиль. М., 1983.
184. Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М., 1988.

185. Ильин И. П. Проблема личности в литературе постмодернизма: Теоретические аспекты // Концепция человека в современной литературе, 1980-е годы. М., 1990.
186. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996.
187. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998.
188. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001.
189. Имамичи Т. Моральный кризис и метатехнические проблемы // Вопросы философии. 1995. № 3.
190. Инглегарт Р. Модернизация и постмодернизация // [http://www.ecology.samara.ru/~philosophy/publ/k\\_delez9.html](http://www.ecology.samara.ru/~philosophy/publ/k_delez9.html)
191. Иноземцев В. История и методологические основы постиндустриальной теории // Новая постиндустриальная волна на Западе. Антология. М.: Academia, 1999.
192. Иноземцев В.Л. Современное постиндустриальное общество: природа, противоречия, перспективы. М.: Логос, 2000.
193. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск: Водолей, 1998.
194. История философии: Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002.
195. Кавадеев А. Сокровенный Венедикт // Соло. 1991. № 8.
196. Каган М.С. Философия культуры. СПб.: Петрополис. 1996.
197. Карабчиевский Ю. Точка боли: О романе Андрея Битова «Пушкинский дом» // Новый мир. 1993. № 10.
198. Кастельс М. Становление общества сетевых структур // Новая постиндустриальная волна на Западе / Под ред. В.Л. Иноземцева. М.: Academia, 1999.
199. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М.: ГУ ВШЭ, 2000.
200. Катречко С.Л. Мишель Фуко как исследователь дискурса // [http://www.philosophy.ru/library/ksl/katr\\_012.html](http://www.philosophy.ru/library/ksl/katr_012.html)
201. Керимов Т.Х. Деконструкция индивидуальности // [http://www.usu.ru/philosophy/soc\\_phil/rus/texts/sociemy/1/kerimov.html](http://www.usu.ru/philosophy/soc_phil/rus/texts/sociemy/1/kerimov.html)
202. Клоссовски П. О симулякре в сообщении Жоржа Батая // Комментарии. 1994. № 3.

203. Кнабе Г. Принцип индивидуальности, постмодерн и альтернативный ему образ философии // <http://www.russ.ru/edu/99-05-24/knabe.htm>
204. Козловски П. Культура постмодерна. М.: Республика, 1997.
205. Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина // <http://www.pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>
206. Косиков Г.К. Французская «новая критика» и предмет литературоведения // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественный текст и контекст реальности. М.: Наука, 1977.
207. Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы, М.: Наука, 1984.
208. Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Составление, общ. ред., вступит. статья Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.
209. Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта «S/Z») // Барт Р. S/Z. Перевод Г.К. Косикова и В.П. Мурат / Общая редакция, вступит. статья Г.К. Косикова. М.: Ad Marginem, 1994.
210. Косиков Г.К. От Проппа к Греймасу // Вестник МГУ. Сер. «Филология». 1996. № 1.
211. Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму. М.: Рудомино, 1998.
212. Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Перевод с франц., составление и вступительная статья Г.К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000.
213. Куайн У. О том, что есть // Даугава. 1989. № 11.
214. Кук Ф. Модерн, постмодерн и город // Логос. 2002. № 3, 4.
215. Курицын В. «Странный опыт», или Жизнь в музее: Андрей Битов. Близкое ретро, или Комментарий к общеизвестному // Новый мир. 1989. № 4.
216. Курицын В. Мы поедем с тобою на «А» и на «Ю» («Москва – Петушки» Вен. Ерофеева) // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.
217. Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2.
218. Курицын В. К ситуации постмодернизма // Новое литературное обозрение. 1995. № 11.

219. Курицын В. Группа продленного дня // Пелевин В. Жизнь насекомых. М.: Вагриус, 1999.
220. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000.
221. Левин П. Рвы пересечены, границы засыпаны: Виктор Пелевин. Generation П // <http://www.pelevin.nov.ru/stati/o-levin/1.html>
222. Левин Ю. Комментарий к поэме «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева. Грац: Изд-во Хайнриха Пфандля, 1996.
223. Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом: Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме «Москва – Петушки» и русском постмодернизме // Знамя. 1992. № 8.
224. Липовецкий М. Изживание смерти: Специфика русского постмодернизма // Знамя. 1995. № 8.
225. Липовецкий М. Разгром музея: Поэтика романа А. Битова «Пушкинский дом» // Новое литературное обозрение. 1995. № 11.
226. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Поэтика прозы: Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Екатеринбург, 1996.
227. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1997.
228. Липовецкий М. Паралогия русского постмодернизма // Новое литературное обозрение. 1998. № 2.
229. Липовецкий М. Критерий пустоты // Урал. 2001. № 7.
230. Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя. 2002. № 5.
231. Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уралия») // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство, 1996.
232. Льюиз Д. Истинность в вымысле // Возможные миры и виртуальные реальности / Сост. В. Друк и В. Руднев. М., 1997. Вып. 1.
233. Максимов В. Введение в систему Арто // <http://www.otsebyatina.fromru.com/arto/2>
234. Маньковская Н.Б. «Париж со змеями»: (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФРАН, 1995.
235. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000.
236. Маркова Л.А. Постмодернизм в науке, религии и философии // [http://www.ihtik.lib.ru/ph\\_articles/ihtik\\_pharticle\\_970.htm](http://www.ihtik.lib.ru/ph_articles/ihtik_pharticle_970.htm)

237. Материалы Международной конференции «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий» / Под ред. Н.П. Дворцовой. Тюмень: Вектор-Бук, 2002.
238. Мерзляков А.В. Субъект у Лакана в аспекте проблемы демаркации // [http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book\\_Cogito3/cogito\\_Merz.html](http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book_Cogito3/cogito_Merz.html)
239. Микешина Л.А., Опенков М.Ю. Новые образы познания и реальности. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1997.
240. Михеев А. Вокруг, около и вместо: Триумф комментария // Иностранная литература. 1999. № 5.
241. Муравьев В. С. ПРЕДИСЛОВИЕ, автор которого не знает, зачем нужны предисловия, и пишет нижеследующее по причине инерции отрицания таковых, пространно извиняясь перед мнимым читателем и попутно упоминая о сочинении под названием «Москва – Петушки» // Ерофеев Вен. Москва – Петушки. М.: СП Интербук, 1990.
242. Мэйси Д. О субъекте у Лакана. Перевод с англ. // Логос. 1999. № 5.
243. Мышалова Д.В. Очерки по литературе русского зарубежья. Новосибирск: Наука, 1995.
244. Нагорная Н. А. Сновидения и реальность в постмодернистской прозе В. Пелевина // Филологические науки. 2003. № 2.
245. Найман Е.А. Деконструктивная методология Ж. Деррида // <http://www.ou.tsu.ru/hischool/derrid/index.htm>
246. Найман Е. «Сцена письма» и «метаморфоза истины»: (Ж. Деррида – Ж. Делез) <http://www.philosophy.ru/library/misc/intent/06derrida.html>
247. Некрасов С. Виктор Олегович Пелевин // <http://www.kulichki.rambler.ru/inkwell/>
248. Новая постиндустриальная волна на Западе: Антология / Под ред. В.Л. Иноземцева. М.: Academia, 1999.
249. Носов Н.А. Психологические виртуальные реальности. Москва, Ин-т человека РАН, 1994.
250. Орлицкий Ю.Б. Minimum minimogum: Отсутствие текста как тип текста // Новое литературное обозрение. 1997. № 23.
251. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002.
252. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М.: Советский писатель, 1989.
253. Персиков Я.М. Хвост пчелы: изменение состояния сознания как изменение культурной парадигмы. СПб.: Квантус, 1996.
254. Подорога В. Событие: Бог мертв. Фуко и Ницше // <http://www.screen.ru/vadvad/Komm/podoroga.htm>

255. Постмодернизм и культура: Сборник статей. М.: АН СССР. Институт философии, 1991.
256. Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками. М.: Славянский двор / Русское слово, 1996.
257. Родин А. Среда и событие // Событие и смысл: (Синергетический опыт языка) / РАН. Ин-т философии; Ред.: Л.П. Киященко, П.Д. Тищенко. М.: ИФРАН, 1999.
258. Розин В.М. Технологии виртуальной реальности // Традиционная и современная технология (философско-методологический анализ) / РАН. Институт философии. М., 1999.
259. Романов О. Трансцендентальный эмпиризм Жюль Делеза // [http://www.ecology.samara.ru/~philosophy/publ/k\\_delez9.html](http://www.ecology.samara.ru/~philosophy/publ/k_delez9.html)
260. Романовский Н.В. Интерфейсы социологии и киберпространства // Социологические исследования. 2000. № 1.
261. Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола. 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество. 2001.
262. Руденко Д.И., Загурская Н.В. Пост постмодерн как лингвофилософская проблема // [http://www.dynamics.lg.ua/Book2000/05\\_postpostmodern.htm](http://www.dynamics.lg.ua/Book2000/05_postpostmodern.htm)
263. Рудинеско Э. Жак Лакан: Эскиз жизни – история системы мысли (фрагменты книги). Перевод с франц. // Логос. 1999. № 5.
264. Руднев В.П. Философия русского литературного языка в «Бесконечном тупике» Д.Е. Галковского // Логос. 1993. № 4.
265. Руднев В. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». М.: Гнозис, 1996.
266. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997.
267. Руднев В. Винни Пух и философия обыденного языка. М.: Аграф, 2000.
268. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М.: Аграф, 2000.
269. Рыклин М.К. Мишель Фуко: мыслить литературой // Эстетический логос. М., 1990.
270. Рыклин М. Террорологии. Тарту; М.: Эйдос, 1992.
271. Рыклин М. Де(кон)струкция (в) живописи // Искусство. 1993. № 1.
272. Рыклин М. Сексуальность и власть: антирепрессивная гипотеза Мишеля Фуко // Логос. 1994. № 5.
273. Рыклин М. Искусство как препятствие. М.: Ad Marginem. 1997.

274. Семиотика. Антология. М.: Радуга, 1983.
275. Силичев Д.А. Деррида: деконструкция, или Философия в стиле постмодерн // Философские науки. 1992. № 3.
276. Скалон Н. Р. Библиотека и виртуалистика // <http://www.gpntb.ru/win/inter-events/crimea2003/trud/tom2/222/Doc67.HTML>
277. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Мн.: Ин-т совр. знаний, 2000.
278. Словарь терминов московской концептуальной школы / Составитель и автор предисловия А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999.
279. Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб. Языковой центр СПбГУ, 1995.
280. Смирнов И. Хлам текстов (Мусор, эмоции и философия) // Логос. 1999. № 2 (12).
281. Современная картина мира. Формирование новой парадигмы. М.: Новый век, 1997.
282. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. М.: Интрада, 1996.
283. Сокал А., Брикмон Ж. Интеллектуальные уловки. Критика современной философии постмодерна. Пер. с англ. А. Костиковой и Д. Кралечкина / Предисловие С.П. Капицы. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002.
284. Соколов Саша. [Из беседы с автором] // Соло. 1990. № 1.
285. Сокулер З.А. Э. Гуссерль о геометрической традиции: к смене парадигм в теории познания // <http://www.philosophy.ru/iphras/library/phnauk5/sokuler.htm>
286. Солодухо Н.М. Философия небытия. Казань: Изд-во КГТУ, 2002.
287. Спиридонова Н.Н. Роль стадии зеркала в формировании субъективности // [http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book\\_Cogito3/cogito\\_Spir.html](http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book_Cogito3/cogito_Spir.html)
288. Субботин М. М. Теория и практика нелинейного письма (взгляд сквозь призму грамматики Деррида) // Вопросы философии. 1993. № 3.
289. Тарнас Р. История западного мышления. Перевод с англ. Т.А. Азаровича. М.: Изд. Дом «Крон-Пресс», 1995.
290. Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественный текст и контекст реальности. М.: Наука, 1977.
291. Технологии виртуальной реальности: Тезисы докладов на конференции. М.: ГосНИИАС, 1995.

292. Тираспольский Л., Новиков В. Виртуальная игра в бисер // <http://www.iworld.ru/magazine/index.phtml>
293. Титова М. Читая Лакана: реальное субъекта // <http://www.anthropology.rinet.ru/old/5/titova.html>
294. Тихомирова Е.В. Мотивы немоты, косноязычия и безымянности в книге М. Безродного «Конец Цитаты» // Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново, 2000. Вып. 2.
295. Тихомирова Е.В. Проза русского зарубежья и России в ситуации постмодерна: Монография: В 2 ч. М.: Народный учитель, 2000.
296. Усманова А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск: Пропилеи, 2000.
297. Усовская Э.А. Постмодернизм в культуре XX века. Минск: ТЕТРАСИ-СТЕМС, 2006.
298. Феномен компьютеризации как социологическая проблема // <http://www.soc.ru:8101/publications/pts/divanov.html>
299. Филиппов Л.И. Грамматология Ж. Деррида и литературный авангардизм // Французская философия сегодня. М.: Наука, 1989.
300. Философия и вызов XXI века: Тезисы Всероссийской конференции, посвященной 55-летию философского факультета Санкт-Петербургского Государственного университета. Санкт-Петербург, 1996.
301. Философские основания эстетики постмодернизма. Научно-аналитический обзор. М.: ИНИОН. 1993.
302. Форд С. Беспорядок в вещах: библиотеки искусств, постмодернизм и гипермедиа // <http://www.nsys.by:8101/klinamen/dunaev1.html>
303. Французская философия сегодня. М.: Наука, 1989.
304. Фрумкин К. Эпоха Пелевина // <http://www.kulturolog.narod.ru/pelevin.htm>
305. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностранная литература. 1994. № 11.
306. Художественная культура XX века: модернизм и постмодернизм // [http://www.gumfak.narod.ru/kult\\_html/radugin/ra25.htm](http://www.gumfak.narod.ru/kult_html/radugin/ra25.htm)
307. Художественный мир Венедикта Ерофеева. Саратов: Изд-во Саратов. гос. пед. ин-та, 1995.
308. Цыганов А. Мифология и роман Пелевина «Чапаев и Пустота» // <http://www.pelevin.nov.ru/stati/o-myths/1.html>
309. Шведчикова Т.А. Проблема означаемого и означающего в структурном психоанализе Жака Лакана // [http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book\\_Cogito3/cogito\\_Shved.html](http://www.ppf.uni.udm.ru/RPO/pa/book_Cogito3/cogito_Shved.html)

310. Шапинский В.А., Шапинская Е.М. Постановка и разработка культурной маргинальности теоретиками постмодернизма // Постмодернизм и культура: Сб. статей / АН СССР. М.: Наука, 1991.
311. Шаганян-Вышинский А. Интеллектуалы и власть: детерминация знания в постмодернизме // [http://www.ist.md/index.asp?doc=1\\_3&doctree=1\\_3\\_4\\_5\\_9](http://www.ist.md/index.asp?doc=1_3&doctree=1_3_4_5_9)
312. Шевченко А.А. «Ученое незнание»: скептицизм и постмодернизм // [http://www.philosophy.nsc.ru/journals/humscience/1\\_99/08\\_SHEV.htm](http://www.philosophy.nsc.ru/journals/humscience/1_99/08_SHEV.htm)
313. Штегмайер В. Жак Деррида: деконструкция европейского мышления. Баланс // Герменевтика и деконструкция / Под ред. В. Штегмайера, Х. Франка, Б. Маркова. СПб., 1999.
314. Шубинский В. В эпоху поздней бронзы // Новое литературное обозрение. 2001. № 51.
315. Энциклопедия постмодернизма / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001.
316. Эпштейн М. После будущего: О новом сознании в литературе // Знамя. 1991. № 1.
317. Эпштейн М. Пустота как прием. Слово и изображение у Ильи Кабакова // Октябрь. 1993. № 10.
318. Эпштейн М. После карнавала, или Вечный Веничка // Ерофеев В.В. Оставьте мою душу в покое (Почти всё). М.: Изд-во АО Х. Г. С., 1995.
319. Эпштейн М. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. 1996. № 3.
320. Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8.
321. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Изд-во Р. Элинина, 2000.
322. Эпштейн М. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб: Алетейя, 2001.
323. Эпштейн М. De'but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. 2001. № 5.
324. Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М.: НЛО, 2004.
325. Эткинд А. Новый историзм, русская версия // Новое литературное обозрение. 2001. № 47.
326. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
327. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: Ad Marginem. 1993.

328. Ямпольский М. Темнота и различие (по поводу эссе Жюль Делеза «Платон и Симулякр») // Новое литературное обозрение. 1993. № 5.
329. Ямпольский М. Интернет, или постархивное сознание // Новое литературное обозрение. 1998. № 32 (4).