

Литературные махинации, медиа, письменность

У так называемого полифонического текста есть занимательная побуждение: развиваться, допытываться дописывания на глазах читателя. Который непременно возрастает в правах с повышением – химико-фармакологические метафоры здесь уже привычны – *синтагматического уровня валентности*. Известно, чтение, понятое одновременно и главным образом как письмо, производит с текстом своего рода засекречивание: произведению как единству отсылок и идентификаций не удастся осуществить сборку из-под натиска диаметральной экспансии. До появления компьютера так можно было спекулятивным образом описывать гипотетический опыт текстуального, с распространением нового носителя, делающего возможной бесконечную правку, смещение позиций производящего и воспринимающего утверждается в самой практике письма. Письмо, которое в существе своем есть правка, читательская, внешняя операция, подводит *актуального* писателя к этой принципиальной раздвоенности, и несмотря на то, что затронутость «понуждением» носит проблематический характер (всегда возможно использовать «средство» лишь как средство, ссылаясь на «непосредственную» суверенность сочинительного) опыт из соответствия актуальному будет такой устаревшей перспективе диагонален и прогрессивен. Потому если считать книгу категорией метафизической, а следовательно неистребимой ухищрениями новейшего носителя, не лишним будет вопрос, какова категоричность этой самой книжности в теперешних условиях.

Ожидание дописывания – то, как заявляет о себе, сколь это возможно, *текстовая продуктивность* в обход трем герметичным устоявшимся формам отчуждения текста: помимо акта высказывания, продукта творчества (произведения) и символического субститута в цепи общественных отношений. Ю. Кристева предположила приблизительную топологию продуктивности, выделив ее между двумя крайними абсолютами, *абстракциями* дискурсивной практики: собственно смыслом без языка и телом языка. Задача была, дословно, обратиться к процессу производства знакового объекта в той мере, в какой он не является причиной готового продукта. Или добиться изображаемости сквозь изображенное.

Возможности такого подхода поспособствовал всяческими экспериментами литературный «авангард». Среди устремлений последнего

здесь важны два: открытие третьего измерения текста, каковое стало в значительной мере доступным при уходе от *живописной модели* литературы, от реалистических *двумерных копий*, и второе как следствие, реанимация тела языка. «Всякое литературное описание предполагает определенный *взгляд*. Создается впечатление, что приступая к описанию, повествователь усаживается у окна, причем не столько для того, чтобы лучше видеть, сколько затем, чтобы сама оконная рама упорядочила то, что он видит: зрелище создается проемом... В наше время изобразительные коды разваливаются до основания, уступая место некоему множественному пространству, моделью которого служит уже отнюдь не живопись («полотно»), но, скорее, театр (сценическая площадка), о чем возвещал (или по крайней мере мечтал) Малларме»¹. Реанимация тела не могла быть специфическим изобретением самого «авангарда», но лишь возведением его усилиями *подспудного мотива* (тщательно таимого в «реализме» биения тела языка в его внеположности собственно Смыслу) в *непременное условие* письма.

Искусственный конструкт – собственно смысл, смысл без тела языка – есть форма и свидетельство навязчивой проблематизации «психофизического параллелизма» в направлении языка, точнее насильственной параллелизации, разведения смысла и тела в целях репрессирования последнего. Одним из репрессантов и сложился роман как жанр. Однако наряду с главенствовавшей в эпоху больших жанров тенденцией явно оставались резервные регионы дискурсивности, где тело языка, его культивирование смыслообразованию были более чем угодны: поэтика воплощенного слова, любые тенденции к прочной символизации, сказовая традиция. Психоанализ же и, соответственно, семанализ, возвращают эти параллели к естественной, вновь обретаемой в случае успешной сборки смежности: «... lekton (смысл) как репрезентация оказывается эмблемой утраты (утраты пространства) и смерти (смерти театра как практики); lekton – это субститут пространства, субститут работы; оно [пространство] возникает из нехватки, в недрах которой вызревает не только «трагическое сознание», но и, далее, само стремление восстановить многомерность с помощью смысла, заложенного в языке, вкупе с риторикой (повествование или «бессознательное»)»².

Если текст находится в потенциальном дописывании, каковое организует всегда допустимая читательская (повторюсь, единственная)

¹ Барт Р. S/Z. - М., 2001. С. 72-73.

² Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. - М., 2004. С. 90.

правка, предметом внимания и осторожности становится сама вариативность этого влечения – дописать текст, текст в ожидании. В ожидании чего? Что может подыскать текст, будучи местом встречи читающего/пишущего? Некоторого предмета. В том смысле, в каком говорят о предмете философии, как есть дисциплина философия техники. Так и недалеко говорить о литературе техники, причем отношение такого слова к предмету не есть собственно референциальное. Оно производится не в режиме отсылки, но сюр-реализации предмета. Отношение литературы к предмету как кропотливая *разработка* в теле собственного языка.

Сегодняшний кризис репрезентации, понятый как телесная недостаточность, наводит на подозрение к литературным репрезентантам, которые отметаются как аналоги, а то и продления процесса невротизации. Разница между аналогией и продлением, пожалуй, заключается в порядке критического включения в репрезентант. Если риторизации расценивать как «вторичную выгоду», рационализацию, придание промежуткам слабого усердия статуса общего места, такое описание бессознательной для текста персоны *non grata* будет закрытым, причина «неполадок» – имманентной (позиция Барта). С другой стороны, можно вообще отмести сам литературный репрезентант и целиком списать его на фазу личного препинания, отказав текстуальной экспансии тела в минимальном пороге телесной историчности, ибо: «С невротами не пишут. Невроз, психоз суть не переходы жизни, а состояния, в которые впадаешь, когда процесс прерывается, натывается на препятствие, задерживается»³.

Тогда кратную «истерическую продукцию» (воспользуемся многозначительным выражением Фрейда) сменяет *новая мимикрия*, или «вторичный мимесис» (Барт). Вторичный мимесис – более ответственная «представленность» предмета, опасная, насущная черта литературы, бытующая уже не как повествовательная живописность с разумеющейся верностью аналогии (из-за которой, кстати, постоянно происходит путаница между референтом и означаемым) в градации «реальности». Это скорее текст-скульптура (скульптурно-статуарная модель), текст как театральное пространство, текст-машина или как оптическое распределение. Вторичный мимесис, осваивая наделы классического⁴, разворачивается по пути

³ Делез Ж. Критика и клиника. - СПб., 2002. С. 14.

⁴ Пытливый, но необходимый комментарий. Вторичный мимесис – именно что осваивание классического: из некоторого доверия к неотчуждаемому имуществу реализма – его предмету. Поскольку некоторые ходы Барта кажутся просто невообразимыми, когда он описывает работу самого реалиста уже как «пастиширование», как сам вторичный мимесис на основе живописного кода, в чем,

углубления, де- и ин-формации плоского – не в счет завидная подчас изощренность – снимка вещей. Добавочное измерение, где возводится новая детальность, задает иную значимость в художественных отношениях вещей, значимость сценографии. Текст допускает предмет к своему телу, если угодно, мимикрирует под него, его разделяя: как бы движением в подъеме с переворотом. Мимикрия дает отыскать двойкий, исключаящий смысл словообразовательной операции *разделения*: *делить на* (предметную и текстуальную части при чтении) и *делить с* (текстом его предмет)⁵.

Непременным условием «дележа» является способность слова к случайному обращению своего чистого ничто (вещи-как-ее-нет, прибавляемой в сущностном отсутствии) в сияющую полноту присутствия всего сразу, полночи в полдень. Вот что пишет Бланшо о Малларме (думается, это можно отнести и к другим писателям): «... все его замечания о языке стремятся признать за словом способность делать вещи отсутствующими, вдыхать в них это отсутствие, а затем, оставаясь верными ему, доходить до его предела в торжественном и молчаливом исчезновении... Подлинный поиск и подлинная драма оказываются связанными с другой сферой, где утверждалось чистое отсутствие и где, утверждаясь, это отсутствие уходило от самого себя, становилось присутствующим, оставалось скрытым присутствием бытия и в этом сокрытии оказывалось случаем, тем, что не уничтожалось»⁶. И если говорить о первых напрашивающихся предпочтениях, сам Бланшо в статье из «Пространства литературы» мимоходом обращается к Джакометти, чьи «тростниковые» скульптуры позднего периода почти симпатически навевают о «коварной и тревожной мягкости» (по словам Фуко) писателя, мягкости, испещряющей его тексты, как болезненно-резкая, нежная рябь следов от прикосновений скульптора облекает бедные плотью фигуры.

Кинематографическое по сути, старого образца чтение (представлением) было последовательной сменой отдельно стоящих

конечно, сказывается свойственный его декодирующему предприятию радикализм: знаковый код становится *a priori* любого описания, которому отказано даже в праве на предмет. Последний уже понимается как предзаданный пустой рамой живописного кода. Однако ничто не вынуждает отказывать писателю-реалисту в «чистом» предмете, поскольку живописный код и литературный, сплетающиеся в плоском классическом тексте, суть одна функция, и хоть один из этих кодов должен иметь дело с «реальностью». Какой из, уже не столь важно, ведь классический литературный код не надстраивается поверх живописного, он и есть «живописный». Принадлежность – вопрос не приоритета, но смежения кодов.

⁵ Об этом «разделении» напоминает в своих комментариях В. Е. Липицкий (*Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta. Фигуры Вагнера.* - СПб., 1999. С. 206.)

⁶ Бланшо М. Пространство литературы. - М., 2002. С. 107.

документов мира, смазыванием изображения от одной сцены к другой⁷. Каждая из них может быть сколь угодно импрессионистичной, излюбленной, скольжение взгляда и так подведет их к этой невероятности. Когда же сцена – скорее театральная площадка, а не уличное происшествие-протокол, происходит не смазывание картин, а их провал в повествовательный туннель, за каждым изворотом которого новое сведение вещей⁸. Примерно так затягивает лабиринт Русселя. Само же действие (по разворачиванию в тексте «потенциальной бесконечности») – не что иное, как пластика махинации «сверх всего» (Руссель) гарантированного смыслом. «Махинация» напрашивается в той мере: 1. в какой тело его языка остается механическим (хотя бы в использовании омонимии как демистификации правдоподобия посредством обнаружения его проделок с «естественным дискурсом» – это и исследовала Кристева), 2. в какой *необеспеченными* остаются эффекты сюрреализации. Если последнее и должно печалить, то это из тех горестей и печалей, доставшихся от Кафки, что одолевают просителя, подкупающего привратника закона. Пожалуй, наоборот: допускающая «точка голема» – вот где ведет оживленную организацию вторичный мимесис. Целью эстетической аскезы рациональности и, как следствие, буржуазной легитимации искусства в этом пункте – обеспечить исчислимость, наглядную исчерпанность, меновую стоимость творческого продукта и т.д. Махинация – эмблема «умного» продления пишущего тела в разнообразных синтагматических фигурациях, обманчивых шествиях.

Что есть напряженного и фигуративного в текстуальном разделении, сюрреализации напоминает то свойство самоустраняться, вообще присущее всем медиа, занятым доставкой предметов. Здесь самоустранение

⁷ Как показал Ж. Женетт, литература, понимаемая как изображение, вынуждена ограничиваться повествовательностью, поскольку подражание, достигающее цели, оказывающееся верным, точным, дословным, уже не может быть изображением, а становится самим приведенным в нем предметом, «вываливается» из произведения драматическим образцом, прямой речью, цитатой (Женетт Ж. Фигуры. Т. 1. - М., 1998. С. 283-288.)

⁸ Любопытно, что кино дает иллюстрации и таких текстуальных телодвижений. У Р. Руиса в «Гипотезе похищенной картины» можно шаг за шагом наблюдать, как наррация буквально обходит стороной линейное смазывание картины «вещей», следом избегает замены одной картины другой и вступает в третье измерение. Мы видим одно из полотен, затем ее группа разыгрывается реальными персонажами, а взгляд движется меж воплощенных элементов обстановки, бродит по воспроизведенной картине, исследуя ее *скрытое*, потом, словно опрокидывая важную деталь – например, луч, отраженный в зеркале, – переходит к следующему изображению и так же заснимает грезы его изнанки.

оказывается еще и самоустроением в смысле аккомодации, и у Русселя на то подходящий пассаж, длинный:

Вследствие причуд пробуждающейся памяти, последний [труп пациента] тут же воспроизводил с абсолютной точностью мельчайшие движения, совершенные им на протяжении чем-то особо выделяющихся минут его существования; затем безо всякого роздыха он продолжал до бесконечности ту же неизменную серию действий и жестов, выбранную раз и навсегда. Иллюзия жизни была при этом полной: подвижность взгляда, постоянная работа легких, речь, разнообразные действия, походка – все это было налицо... На протяжении этой исследовательской фазы Кантрель и его помощники вплотную окружали одушевленный труп, все движения которого подстерегались ими с целью оказания необходимой помощи. В действительности, точное повторение мускульного усилия, делавшегося при жизни для поднятия предмета – теперь отсутствующего, – влекло за собой нарушение равновесия, которое, если немедленно не вмешаться, приводило к падению. То же самое происходило и в случае, когда ноги, имея перед собой только ровную почву, принимались подниматься или спускаться по вымышленной лестнице, тут надо было помешать телу упасть как вперед, так и назад. Проворная рука должна была быть наготове, чтобы заменить собой ту несуществующую стену, на которую намеревалось опереться плечо пациента, расположенного подчас усесться в пустоту, если его не подхватить на руки⁹.

Искушает в медиа то, что они приводят к описанной *посмертной достоверности*, заядлому, «проворному» отсутствию без подозрений, их *нескрываемая потусторонность*, как если бы можно было очутиться в непредназначенном зрелище (эдакая «спящая социальный инспектр» Л. Фрейда), опережая воображаемое. Так и пишущий с компьютера и не читающий с листа походит на исследователя лаборатории, работающего в защитных рукавах, вдетых за стеклянную перегородку, через которую он чудесным образом смотрит на себя самого, подергивающего пальцами: комбинировать. Барьер понимания оказывается вынесенным на-позади пишущего, но от того еще менее преодолимым и все же эластичным. Такая письменность, кажется, способна «подтянуть», оправдать инспектирующее социальное тело, неизменно оплывающее при вживлении топкой границы зрелищности.

Порывающая двойственность текста, размещенная в виртуальном промежутке, где тело пишущего продлевается, сдираясь вспять, может быть

⁹ Руссель Р. Locus Solus. / Пер. В. Лапицкого. – Комментарии. – 1995. - №5. С. 122-123.

зафиксирована в артефактических координатах не иначе как предвзято, как нельзя досконально твердить о свободном теле языка, пока тот, что почти неизбежно, поддерживает функцию отсылки. «Авангард» испытывал желание ввериться непредсказуемому, неэкранированному до степени репрезентативной наглядности, потому бес-ценному вниманию не смысла, но тела языка, поддаться-таки добровольной махинации, возможно, заявиться в самой текстовой продуктивности, минуя три вышеназванных формы отчуждения. Как ни странно, сегодня новые носители невольно инкорпорируют в письмо такой способ преодоления объективации. Разобранный, изначально не могущий затвердеть в инерционных периодах текст создает аутентичное пространство текстовой продуктивности. Наличие последней удастся регистрировать на примере форм, стремящихся к абортным, что значит не столько осуществлять пресловутое размыкание того или иного синтагматического сцепления (риторического, порядка слов, ортопедии придаточных предложений), устроить очередной срыв до отвалу, обогащая истерическую кратность, но выродить такой невозможный синтагматический катализатор, который уверенно бы работал с отрицательной скоростью. Писать-читать не представлением, а разделением. Вод ведь вопрос: как тут сложиться новому телу языка? «Грезами осей в растворах» (семиотических?)? Известно достоинство Книги как оберегаемого в чтении пространства, как вероятности вхождения в говоримую телесность, транспозиции в сообщение, которого ожидают. Но что учреждается письменностью, предваряющей вхождение, содержательно его преформирующей, закрытой для себя самой уже исполненным ожиданием: веером раскрытая ненаписанная книга?