

Наталья Фатеева

ИДЕНТИЧНОСТЬ ЛИЧНОСТИ АВТОРА И ВАРИАТИВНОСТЬ ФОРМ ВЫРАЖЕНИЯ В ТЕКСТАХ АВАНГАРДА

Поэт — стихия. Ему любо принимать
разнообразнейшие лики, и в каждом лике
он самотождественен.

К. Бальмонт

Вопрос об идентичности «Я» (personal identity), наверное, центральный в современной философии и психологии. Каковы критерии «идентичности» личности? Это прежде всего физическая пространственно-временная континуальность «тела» и «мозга как носителя сознания» (brain — головной мозг и интеллект), но при этом понятие «идентичности» также включает в себя параметры самосознания (self-consciousness) и непрерывности памяти [Friedman 1992, Fitzgerald 1992]. Итак, понятие идентичности имеет «биологическую» и «социально-психологическую» составляющие — они вместе выводят нас на так называемую «гендерную идентичность» личности, под которой понимается моделирование личностью своей биологической идентичности (выражающейся в разделении на два пола) в соответствии (или несоответствии) с социально обусловленным каноном для лиц разного пола.

В то же время постмодернистские теории, наоборот, отрицают идентичность «Я»: фиксированной идентичности «Я» не существует, речь может идти только о «расщепленном» субъекте (divided self, split subject), и каждый раз происходит реструктурирование индивидуальности (Ж. Деррида, М. Фуко, американские деконструктивисты). Безусловно, в этих теориях прежде всего фигурирует «внутреннее» Я личности, напрямую не соотносимое с его внешним, телесным обликом. Возникает расщепленность на субъекта и объекта, на Я и Другого, между которыми возникает сложная сеть взаимоотношений, ищущая собственно языкового выражения. Очевидно, что новое понимание литературно-языкового творчества как взгляда на самого себя и всю литературу одновременно изнутри и со стороны во многом было инициировано самими же философскими течениями постструктурализма и «новой критики» (Р. Барт, Ю. Кристева, Ж. Бодрийяр, Ж. Делез, философское наследие М.М. Бахтина и др.); в которых (само)критическое умозрение объявляется едва ли не самой органичной формой литературного письма.

Попытаемся назвать те формы языкового выражения, в которых данная «расщепленность» выходит на поверхность, и проследить их эволюцию на протяжении XX века. При этом постараемся определить, насколько стремление к вариативности творческого выражения иррационально, т. е. детерминировано самой структурой человеческой психики (ее бессознательным компонентом), и насколько оно рационально — т. е. активно задается и принимается самим художником слова. Иррациональное и рациональное начала, постоянно сочетаются в сфере художественного эксперимента, балансирующего между «импрессионистичностью» и формализмом, конструктивизмом и деконструктивизмом.

Во-первых, вариативность проявляет себя в стремлении автора попробовать себя в разных формах языкового художественного творчества — поэзии и прозе, которое Р. Якобсон определил как «литературный билингвизм». Острота «двуязычия» в твор-

честве особо ощущается при изучении процессов, происходящих в языке русской литературы первой трети XX в., который по своим радикальным принципам обновления художественного выражения принято называть «авангардом». В это время почти нельзя найти поэта, не стремившегося к прозаической форме выражения. Именно прозаическая форма оказывается необходимой как для разрешения творческих исканий в области поэтического языка (ср. «Разговор о Данте» О. Мандельштама), так и для расширения форм своего художественного выражения, не уместящегося в границах сугубо стихотворного языка (ср. «Египетская марка» О. Мандельштама).

Переход же от одной формы выражения к другой осознается самими авторами как поиски своего нового Я, что проявляет себя в создании переходных форм по оси «стих—проза». Так, неудивительно, что верлибр О. Мандельштама «Нашедший подкову» (1923) появляется именно в период угасания его стихотворной активности и явно указывает на поиски поэтом новых способов выражения как в содержательной, так и формальной области. Об этом же говорят и сами строки стихотворения: *Я сам ошибся, я сбился, спутался в счете <...> Время срезает меня, как монету, И мне уж не хватает меня самого.* Б. Гаспаров [1992, 152] считает, что в данном произведении заявлена «невозможность для поэта сделать однозначный выбор между идеей “конца” и идеей “нового начала”, и это высказывание ученого находит подтверждение в самом строении свободного стиха. А именно: строфы стихотворения создают такую коммуникативную рамку, в которой Я получает возможность перевоплощения в голоса других одушевленных (*Ребенка; Нашедшего подкову; инклюзивного Мы*) и неодушевленных, безличных сущностей (*То, что я сейчас говорю, говорю не я, А вырыто из земли...*).

Это означает, что почти всегда соприкосновение стихотворных и прозаических текстов происходит в сфере метапоэтики, когда в художественный текст, будь то стихотворный или прозаический, сознательно вводится уровень метаописания этого текста, что в принципе ведет к срастанию поэтического и метапоэтического смыслов. Таким образом, при порождении литературных произведений обнаруживается тенденция интертекстуальности вне зависимости от их формального выражения, и «единство серебряного века» [Эткинд, 1989] можно видеть в том, что любой текст в пределе стремится стать «текстом в тексте».

Языковые конструкции «текст в тексте» и «текст о тексте» смещают границы между «своим» и «чужим» текстом, а также субъектом и объектом текстопорождения, что трансформирует сам коммуникативный акт создания новых текстов и основные текстовые категории, делая их «авангардными» по отношению к предшествующему состоянию литературы. Реконструкция «чужих» текстов по вновь порождаемым «своим» фактически становится актом «дешифровки» [Фарыно, 1989] предшествующих текстов и практически оказывается созданием своего нового языка, в котором снимаются оппозиции «язык — мир» и «текст — метатекст». Поэтому особая роль в системе авангарда отводится языковой и поэтической памяти, которая позволяет реконструировать семиотическое целое по его части. Подвергая аналитическому переразложению как «свой», так и «чужой» текст, или сливая в своем творчестве метаязыковой анализ и текстопорождающий синтез, художник слова создает свой новый «образ мира, в слове явленный» (Б. Пастернак).

Иными словами, стремление к «инаковости» по отношению к самому себе и поиски в себе Другого заставляют художника слова выйти за пределы индивидуального языкового сознания в мир уже созданных другими текстов, в бесконечную область межтекстовых цепочек, в которой снимается оппозиция «язык — мир» и смещаются границы между «своими» и «чужими» текстами.

Создание языковых конструкций «текст в тексте» и «текст о тексте» связано с активной установкой автора текста на диалогичность, которая позволяет ему не ограничиваться лишь сферой своего субъективного, индивидуального сознания, а вводить в текст одновременно несколько субъектов высказывания, которые оказываются носителями разных художественных систем. Возникает то, что еще ранее М.М. Бахтин назвал «полифонизмом» текста и определил как соприсутствие в тексте нескольких «голосов». Неудивительно, что сама теория М.М. Бахтина, приведшая к формулированию идеи «неоднородности текста» и наличия нескольких «текстов в тексте» [Лотман, 1981] родилась одновременно с метаязыковыми и метатекстовыми поисками в литературе начала XX века и стала их имплицитным описывающим механизмом (ср. работы Р. Барта, Ю. Кристевой и др.). В этом смысле Ф.М. Достоевский как объект изучения стал для Бахтина скорее катализатором идеи «полифонии» и «диалогизма» слова в романе, а не реальным ее «носителем». Ю. Кристева совершенно справедливо подчеркивала, что полифонический роман XX столетия (Джойс, Пруст, Кафка) кардинально отличается от романов предшествующих эпох, поскольку «реализуется внутри языка» и отличается выявленной установкой на интертекстуальность. Ср. «Сама теория Бахтина (так же, как и теория соссюровских «анаграмм») возникла исторически из этого разрыва. Бахтин смог открыть текстуальный диалогизм в письме Маяковского, Хлебникова, Белого <...> раньше, чем выявить его в истории литературы как принцип всякой подрывной деятельности и всякой «оспаривающей» текстуальной продуктивности» [Kristeva, 1970, 92–93].

Но если авторы начала XX века жили в эпоху конструктивного раскрытия «интертекстуальности» как приема организации текста, то авторы эпохи постмодернизма из интертекстуального измерения уже выходят в «гипертекстуальное», которое обусловлено возможностью существования текста в электронном виде в мультимедийном пространстве.

По мнению Дж.П. Ландоу [Landow, 1992], определения идеального текста Р. Барта, Ю. Кристевой (типа «Всякий текст есть между-текст по отношению к другому тексту» [Барт, 1989, 418] и «Для познающего субъекта интертекстуальность — это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [Kristeva 1969, 443]) как бы предрекают появление понятия «гипертекста». Неудивительно поэтому, что сам термин «гипертекст» появился почти одновременно с термином «интертекстуальность», введенным Ю. Кристевой. «Гипертекст» как понятие был терминологизирован Т. Нельсоном и Д. Энгельгардтом в 1967 году. Под «гипертекстом» стали понимать текст, фрагменты которого снабжены определенной системой выявленных связей с другими текстами и предлагают читателю различные «пути» прочтения (см. [Landow, 1992, 3–4]). Таким образом, каждый текст оказывается включенным во всю систему созданных до него или параллельно с ним текстов, приобретает визуальное многомерное представление и становится «мультисеквенциальным», т. е. читается в любой последовательности¹. Более того, новый текст и исходные, к которым даны отсылки, могут одновременно сосуществовать на экране компьютера. «По существу, гипертекст, в своей законченной форме, предстает перед нами как самодеконструирующийся текст. Если смысл линейного текста — это результат иерархического упорядочения отдельных его смыс-

¹ У. Эко [1998, 6] дает следующее определение гипертекста: «Гипертекст — многомерная сеть, в которой каждая точка или узел самостоятельно увязывается с любой другой точкой или узлом».

ловых фрагментов, то в гипертексте эта иерархия исчезает. В пространстве гипертекстов любой подавляемый голос отсылает к тексту, в котором он является главным. Здесь от классического «различия», когда один из полюсов бинарной оппозиции ставится в преимущественное положение, происходит естественный переход к дерридеанскому «различанию», когда полюса оппозиции принципиально равноправны» [Корнев, 1998, 41]².

Понятно, что такое представление текста, уже самой своей структурой обеспечивает его «децентрацию», и поэтому совершенно естественно, что ориентация на «гипертекстуальное сознание» порождает тексты, созданные по типу словарей, энциклопедий или строение которых можно обозначить как «На ваше усмотрение» (ср. заглавие романа Р. Федермана) или «Сад расходящихся тропок» (ср. название рассказа Х.-А. Борхеса). Такая композиция текста в какой-то мере приравнивает на уровне интерпретации писателя и читателя, поскольку выбор и смена фокуса и пути чтения текста зависят по преимуществу от «потребителя» информации. Возникает и новая, ранее не существовавшая «большая форма» текста, в которой доминируют не внутритекстовые, а межтекстовые отношения и в какой-то мере снимается вопрос об идентичности личности автора (автор или лирический субъект становятся интертекстуальными).

Именно поэтому при создании художественных текстов на бумаге «гипертекстуальность» как раз и таит в себе основные подводные камни. Она позволяет работать лишь в локальном контексте, где многочисленные связи еще обозримы и восприимчивы, но обрекает на неудачу возможность целостного существования большой формы как в прозе, так и в поэзии. Парадоксальным образом экспликация связей между текстами не усиливает его «полифоничность» и «многоголосие», а лишь делает явным, что вновь создаваемый текст вращается вокруг очень ограниченного и замкнутого круга текстов, на который он ссылается. Эффект «множественности текста» (Р. Барт) не возникает, не создается и ожидаемая «когерентность» ставшего линейным гипертекста, заданного лишь соположением предложений и строф. Ср., например, отрывки из текста под названием «Александрийцы» (гл. «Футуризм») В. Сосноры:

пароход современности вез по волге из корсуня с кавказа молодежь с медными щеками в цилиндрах с нарисованными самолетиками на лбу и под чирикание чаек сбрасывали с мачты вниз в набежавшую волну винную в пузырях александрийское бревно с курчавым чучелом на вершине <...>

ничто не мешало этим смехачам ни тупые волны власти ни царь ни полиция ни народ дуреющий на берегу от семечек помидоров и дынь <...>

алексей крученных компас он автор слова заушь и формулы заушный язык и это не эпатаж на самом деле крученных считает что поэт имеет право на язык изобретенный лилия прекрасна но название ее пошло а сама затасканная крученных обновляет называю лилию еуы создает род концертного речетатива с чтением вьюги волчьих когтей верещанья крыльев ласточкоподобных его заушь от древнерусских заклинанья змей и ведьм плясовых стержней марионеток крученных же начинает свой манифест дыр бул щыл убешщур маяковский декларирует есть еще хорошие буквы эр ша ща сравним автор слова о полку игореве боян бо вещей аще кому хотяще и т д

При такой «имплантированной» (С. Корнев) интертекстуальности пропадает главное эстетическое содержание интертекстуального отношения — «несравненная

² См. также [Хартунг, Брейдо, 1996].

радость открытия в сокрытии" (М.Цветаева). Такая «радость узнавания» заложена лишь в авторской «центрации» смысла, когда, по мысли А. Женни [Jenny, 1976, 262], трансформация и ассимиляция множества текстов осуществляется «центрирующим текстом, сохраняющим за собой лидерство смысла». Таким образом, для осуществления реального текстового взаимодействия необходимо, чтобы текст стал «садом сходящихся тропок».

Любое интертекстуальное отношение строится на взаимопроникновении текстов разных временных слоев, и каждый новый слой преобразует старый. В этом смысле отношение между данным текстом и его предтекстом становится подобным тропеическому, и, как считают американские деконструктивисты, «на первый план в качестве смыслопорождающих выдвигаются внутренние элементы языка, якобы имманентная ему «риторическая форма», освобождающая его от прямой связи с внеязыковой реальностью» (см. [Ильин, 1996, 189]). Причем каждый новый интертекстуальный слой все более будет терять прямую денотацию и будет приобретать «метареферентную функцию интерпретации или экспликации референтного смысла прототекста» [Смирнов, 1985, 9].

Проследим, к примеру, хотя бы одну интертекстуальную линию, по которой шло приращение смысла пушкинской строки «жизни мышья беготня». В романе А. Белого «Петербург» о *мышке* вспоминает Николай Аполлонович, *«ловя убежавшую мысль»*, и «мышь» становится «шипящим» коррелятом «мысли», превращая «ужасное содержание» романа в *«себя измышлявшие мысли»*. У современного же поэта А. Левина мы уже встречаем аграмматическую конструкцию *«серых мышлей раз за разом вылезало из норы»*, которых так же много, как и *«жижиц мухалиц летало много более одной»*. Таким образом, словесный символ «мышья» сначала, претерпевая «смягчение», раздваивается у Белого, образуя варианты основы *мышь/мышля/мысль* с параллельным значением «бег мыши — бег мысли», а затем у Левина эта основа уже в метатекстовом варианте *мышл'* (как словообразовательный и семантический межтекстовый неологизм) подвергается обратной метафоризации — в ней вновь становится явным «животное начало» (т.е. пушкинский текст в тексте Белого), а сама «мышль» связывается с другими представителями литературно-мифологического царства, в которых активизируются звуки серой «жизни» (ср. *жижиц*) «побегающих мерзайцев» и порождаются новые ненормативные образования, имеющие интертекстуальный генезис³. И эти семантические аграмматизмы, как заметил М. Риффатерр [Riffatterre, 1979, 249], «в силу того, что они блокируют декодирование, заставляют читателя непосредственно читать структуры».

Одновременно в этой цепочке преобразований «текст в тексте» нарастает игровое начало интертекстуализации. «Текст в тексте, — пишет Ю.М. Лотман [1992, 110–111], — это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение прежде

³ Например, лисица в этом стихотворении начинает «размышлять» как съест убегающего «мерзайца». Ср. также «Мухи как мысли» И. Анненского и «Мухи, как черные мысли» А. Апухтина, а также весь ряд вариаций на тему «мух» в русской литературе, описанный в работе [Хансен-Лёве, 1999].

всего обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер”.

Переключение кодов и интертекстуальность обнаруживают себя и в такой особенностях литературного текста XX и XXI века, как многоязычие, истоки которого кроются в идее создания особого «заумного» поэтического языка. Но если начало XX века связывают с футуристической установкой на создание «заумного языка» в основном на базе славянских корней, то рубеж XX–XXI веков характеризуется широким использованием «разноязычной» зауми, в которой звуковые последовательности одновременно принадлежат двум и более языковым стихиям, и поэт как бы осуществляет перевод с одного языка на другой: на одном языке определенное звуко сочетание может выступать как осмысленное знаковое образование, на другом — как новообразование; расподобление же фиксируется различной транслитерацией (кириллической, латинской, буквами древнегреческого алфавита и даже санскрита у В. Мельникова).

Своеобразный алгоритм построения такой «космополитанской» зауми можно найти в стихотворении А. Федулова, озаглавленном вопросительной формулой «Что-кось?» (2001), где вторая часть может ассоциироваться как с космосом, так и быть просто междометной частицей. Если же мы обратимся далее к тексту стихотворения (переводы в нем даны нами), которое обращено к другу Александру:

Что космос нам — *Zeit?* (нем. *время*)
 — *Zeile?* (нем. *строка*)
 — *Zaun?* (нем. *забор*)
 — *Zaum?* (нем. *узда*)
 Да, Саня, — *Zany* — да, увьы — (англ. из итал. *шут, дурак*)
 наш космос — прояснившаяся

заумь

из пыли снежной в мускул исполина
 и вот —
 две умерщвленные былины
 чтоб было чем у головы в носу
 пощекотать —

то обнаружим, что русское слово «заумь» в других языковых системах (прежде всего немецкой) порождает сеть ассоциаций, связанных с понятиями «ограничения пределов» («забор») и «сдерживания движения» («узда»), которые в русском осмыслении ей противоположны, так как соединяются с понятием «космоса» (ср. *наш космос — прояснившаяся заумь*). Через итальянский и английский язык проясняется двойственная природа «зауми» — серьезное порой рождается из шутливого артикуляционного эксперимента, т. е. «звукорождение» тянет за собой «смыслорождение». Интересно, что шутливое и серьезное образует не только интернациональную, но и интертекстовую рамку всего стихотворения Федулова, поскольку последние его строки памятью слова «щекотать» связаны с четверостишием О. Мандельштама о «времени»: ср. *Холодок щекочет темя, / И нельзя признаться вдруг, — / И меня срезает время, / Как скосило твоей каблук* (1922). Обращаясь же затем к заглавию «Что-кось?» и первой строке (*Что космос нам — Zeit?*) обнаруживаем, что словесно-звуковые импровизации современного поэта отнюдь не случайны: они связаны с «косящим» и «скашивающим» влиянием времени на поэзию, и даже сама строка (*Zeile*) также идет *вкось*. Таким образом, за счет поиска звуковых последовательностей в разных языках происходит общее расширение поэтико-языкового поля.

При этом прослеживается следующая закономерность: чем вновь создаваемый текст более отдален во времени от текста-источника, тем в нем более проступает игровой характер обращения с прототекстом, снимающий авторитетность последнего. Это проявляет себя даже в том, что в текстах-донорах может даже смещаться понятие «нормы». В этом смысле интертекстуальная игра, с одной стороны, выступает как один из способов сокращения временной перспективы, с другой, — задает такой угол смещения культурной проекции, что прототекст как бы изживает сам себя: внимание сосредоточивается не на нем, а на степени его искажения. Иными словами, элементы, находящиеся на переднем плане, приобретают «свои очертания только в процессе перемещения с заднего плана. Но поскольку выделенный элемент первоначально был составной частью заднего плана, то он как таковой создается только сейчас» [Изер, 1997, 130]. В этом смысле очень показательна первая строка стихотворения современного поэта А. Еременко: *Бессонница. Гомер ушел на задний план...* по отношению к исходной мандельштамовской: *Бессонница. Гомер. Тугие паруса*.

Если же проследить за эволюцией литературного творчества на протяжении всего XX века, то авторы постепенно для «интертекстуальной работы» выбирали для себя не проекцию углубления исходной перспективы текста, а проекцию ее «расщепления», и «язык-объект» литературы все больше становился ее «метаязыком», но в «разобранном виде». Поэтому в настоящей антологии мы хотим исследовать тексты разных временных срезов, с начала XX века до наших дней, которые связаны принадлежностью к русской литературе и общностью языка, выявив как фазы совмещения этих текстов, так и фазы их расхождения.

Еще одним способом экспликации «расщепления» авторского «Я» с точки зрения коммуникативной организации художественных текстов являются так называемые гендерные и коммуникативные сдвиги, обнаруживаемые как в стихотворных, так и прозаических текстах. А именно: особенно релевантными оказываются те случаи, (1) когда автор одного пола организует текст от лица другого, употребляя соответственно грамматические формы в противоположном по отношению к себе роде; (2) когда автор прибегает к коммуникативному переходу от 1-го лица к 3-му лицу, тем самым то включая, то исключая Я из текста и создавая мерцательный эффект «присутствия-отсутствия» другого или наблюдателя в тексте либо эффект расщепления Я⁴.

Какова же функция подобных переходов, или «шифтов» (от англ. shifts)? На наш взгляд, большинство коммуникативных и гендерных «сдвигов» укладываются в компенсаторную модель реструктурирования индивидуальности. Это относится и к обычным переходам в прозаическом повествовании от 3-го лица к 1-му лицу, т. е. переключению из экзегетического плана в план диегетический. Такие переходы были свойственны В. Набокову: например, в рассказе «Тяжелый дым» и романе «Дар» писатель акцентирует множественность Я героя и мобильность перехода между инстанциями «Я — поэт» — «Он — простой смертный» (см. подробно [Фатеева, 2000, 246–259]). Благодаря подобным переключениям автор обеспечивает себе сразу две субъектные перспективы организации нарративного плана произведения: он может

⁴ В этом отношении интересна работа Р. Якобсона о великом немецком поэте Гельдерлине [Якобсон, 1987, 364–386]. В ней Якобсон показывает, как после психического заболевания у поэта резко изменилась манера организации стихотворного текста: главное отличие состояло в полном отсутствии шифтеров — показателей 1-го и 2-го лица, на которых строилась грамматическая структура предшествующих стихотворений. Якобсон объяснял такое изменение, как утрату способности и воли к диалогической речи.

взглянуть на себя глазами другого, что также не исключает возможности показать самого себя таким, как он виден не другому, а только самому себе. Вторая перспектива и оказывается сферой поэтического творчества, что и заставляет Набокова строить свой художественный текст как диалог прозаического и стихотворного способа выражения.

Другим проявлением подобного «сдвига» оказывается нарративная стратегия металеписа, т. е. вторжения «Я» автора в мир своих героев, к которым он не принадлежит. С ярким проявлением металеписа мы сталкиваемся в недавно опубликованном романе Л. Цыпкина «Лето в Бадене» (1982) — его использование дает автору возможность поменяться местами с Достоевским: Я-Цыпкин выступает в роли великого писателя, а Федя (Федор Михайлович) лишь один из его героев, который ведет себя аналогично героям самого Достоевского; с такой же легкостью автор перемещается из прошлого в настоящее. Подобную структурную организацию обеспечивает необычная форма записи этого прозаического текста: каждый абзац начинается очень длинное предложение, части которого соединены повторяющимися тире и союзами «и» (чаще всего), «но», «хотя», «впрочем», «в то время как», «как будто», «потому что», «как бы» — точку, определяющую конец абзаца, мы можем не найти на протяжении нескольких страниц. Образуется необычайно растянутое предложение, в котором в единый поток сливаются как собственно авторские размышления, так и приступ игровой лихорадки Федора Достоевского, вдруг вспомнившего свой изматывающий роман с Апполинарией Суловой, в художественной форме зафиксированный потом в его романе «Игрок». Возникает парадоксальная ситуация: нерасчлененность текста становится формой записи «расщепленного» сознания как автора, так и его героя.

Использование же гендерных сдвигов — Gender Shifts — позволяет автору как бы дополнить себя самого воображаемой «другой половиной». Одной из немногих работ, посвященных это феномену, является статья Сары Пратт [Pratt, 1989], название которой в буквальном переводе звучит так: «Дополнение себя самого: гендерные сдвиги в стихотворениях Тютчева и Ахматовой» (The obverse of self: gender shifts in poems by Tjutchev and Akhmatova). Это название тем более показательное, что в англоязычной лингвопоэтической традиции принято различать понятия «subject» и «self». Термин «obverse» (кстати, одно из значений этого слова — «лицевая сторона»; а буквальный перевод «перелицовка») обозначает одновременно и оппозицию, и функцию в качестве составной части внутри определенной системы: в анализируемых стихах лирический субъект противоположного пола, с одной стороны, противопоставлен подразумеваемому естественному, — с другой, как бы дополняет его, помогая рассматривать всю ситуацию с обратной стороны. Исследовательница анализирует данные сдвиги как особый прием: его функция — фундаментальное изменение сексуальной идентичности. Эффективность этого приема зависит от того, насколько автор способен психологически интегрировать себя и другого, чтобы стать этим «другим» в образе лирического субъекта. Так, по мысли С. Пратт, в стихотворениях Ф. Тютчева («Не говори, меня он, как и прежде, любит...») и А. Ахматовой («Неправда, у тебя соперник нет...», «В тот давний год, когда зажглась любовь...») отчетливо изменение стилистической манеры каждого из поэтов: текст Тютчева приобретает не свойственную ему аффектацию, эмоциональность, получающую звукописную и интонационную основу, а тексты Ахматовой строятся как подчеркнуто аргументированные, логически выстроенные. В первом случае, пишет Пратт, текстопорождение как бы подчиняется «аниме» мужчины-поэта, во втором — «анимусу» поэтессы. Так, «часть психики каждого из авторов идентифицируется с лицом противоположного пола — в терминах Юнга — anima и animus, — что позволяет более полное выраже-

ние собственной личностной идентичности поэта и поэтессы, т. е. выводит на поверхность их обратную сторону» [Pratt, 1989, 241].

Однако, как ни странно, большинство этих воображаемых «дополнений» и «досстраиваний», особенно со стороны мужской половины, оказываются чрезвычайно стереотипными. Например, когда Набоков, издевавшийся над женской прозой и поэзией и пародирующий своих современниц (А. Ахматову, М. Цветаеву, З. Гиппиус, И. Одоевцеву и др.), сам решился написать рассказ от женского «Я», то потерпел фиаско. «В патетическом голосе героини «Случая из жизни», — пишет М. Шраер [2000] — смешалось все то, что Набоков, видимо, презирал в женской литературе и что так высмеивал в своих рецензиях. <...> Этот блеклый фельетонный рассказ так и не становится достойной пародией на женское повествование. Вместо этого читатель невольно подмечает корявые швы, там и сям видные на поверхности ткани текста, — и ощущение такое же, как если бы мастеру дамасских клинков вздумалось вышивать гладью».

Существуют даже стихотворные фельетоны на тему стереотипичности «инвертированных» по полу произведений — а именно пародия с названием «Критику» (1909) Саши Черного:

Когда поэт, описывая даму,
Начнет: «Я шла по улице. В бока впился
корсет»,
Здесь «я» не понимай, конечно, прямо —
Что, мол, под дамою скрывается поэт.
Я истину тебе по-дружески открою:
Поэт — мужчина. Даже с бородою.

Подобную стереотипичность можно преодолеть только реальной фиксацией множественности «Я» художника слова. Оптимальным способом «досстраивания себя самое» является представление текста как особого диалога между женским и мужским «Я». Подобную рефлексивную структуру встречаем у современной поэтессы Л. Березовчук. В одной из ее композиций, которые обычно декламируются, существуют два текста, представляющие собой параллельную запись внутренней речи женщины и мужчины. Эта композиция озаглавлена по первой строке «Где-нибудь, когда-нибудь...», которая сразу задает свободу от линейного течения времени и одномерного существования текста. Эпизоды «параллельных» текстов исполняются двумя декламаторами — женщиной и мужчиной, читающими по вертикали столбцов: ср.

Надломится лучом память. Ждала. Течением паузы выбор карты метил. Вы были правы. «Как вам нравится	Слепит до сих пор тайных недугов неподъемный груз. Сколько лет след оставлял? Молчание речи. Речь молчания. Вместе, но порознь.
---	---

эта оправа?»	Камень	Слава
	говорит	— плохой
днем		парикмахер
— искрами.		— волосы
А вечер		вырывает,
	— искус:	хоть
искусство	лака	
оказывается	не жалко:	
— не более —	цементирует	
умелой подсветкой.	того,	малость
«Вам кажется,	что	
может	осталось.	
я	Просто.	
сказала	Буднично.	
глупость,		
ведь так?»		Стоит это
Что ж, удел поэта.	— ржавый медяк.	

Но при этом, как и в первом эпизоде «параллельных» текстов, так и во втором образуется их общий — третий текст (читается по горизонтали строк), позволяющий «со стороны» взглянуть на мир переживаний участников ситуации. Оказывается, что оба они стремятся найти «общий язык» — «вместе, но порознь». Так в тексте возникает поистине полифоническая конструкция: соединение двух различных текстов, производимых от первого женского и мужского лица, и появление их результирующего третьего становится шагом к одновременному звучанию двух и голосов, исполняющих разные тексты и в то же время сливающихся в один текст. Третий текст как раз и указывает на то, в чем эти два «голоса» едины.

Постоянная множественность пишущего «Я» и есть основной ресурс порождения нового художественного смысла. Собственно, эту мысль уже довольно давно высказал Р. Барт [Barthes, 1972, 163], который решил рассмотреть сам глагол «писать» с точки зрения его переходности/непереходности: «Я того, кто пишет Я, — это не то же самое Я, что прочитывается тобою. Это фундаментальная асимметрия языка, лингвистически объясняемая Есперсеном и Якобсоном в терминах «шифтера» или частичного совпадения сообщения и кода, кажется, в конце концов, вызвала озабоченность и у литературы, показав ей, что интерсубъективность, или скорее интерлокуция, не может быть достигнута одним желанием, а только глубоким, терпеливым и часто лишь косвенным погружением в лабиринты смысла».

Литература

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Гаспаров Б. Тридцатые годы — железный век (к анализу мотивов столетнего возвращения у Мандельштама) // Cultural Mythologies of Russian Modernism. California Slavic Studies. XV. Berkeley, 1992.

Изеп В. Историко-функциональная текстовая модель литературы // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1997. № 3.

- Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
- Корнев С.* «Сетевая литература» и завершение постмодерна // Новое литературное обозрение. 1998 (4). № 32.
- Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Труды по знаковым системам. XIV. Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 567. Тарту, 1981.
- Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Смирнов И.П.* Aemulatio в лирике Пушкина // Пушкин и Пастернак: Материалы Второго Пушкинского colloquium. Будапешт, 1991.
- Смирнов И.П.* Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17. Wien, 1985.
- Фарыно Е.* Дешифровка // Russian Literature. XXVI -I. 1989.
- Фатеева Н.А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000.
- Хансен-Лёве А.* Мухи – русские, литературные // Studia Litteraria Polono-Slavica. Tom 4: Utopia czystości i góry śmeci. Warszawa, 1999.
- Хартунг Ю., Брейдо Е.* Гипертекст как объект лингвистического анализа // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1996. № 3.
- Шраер М.* Почему Набоков не любил писательниц? // Дружба народов. 2000. № 11.
- Эко У.* От интернета к Гутенбергу // Новое литературное обозрение. 1998. № 4.
- Эткинд Е.* Единство серебряного века // Звезда. 1989. № 12.
- Яacobson P.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол: Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972.
- Яacobson P.* Взгляд на «Вид» Гельдерлина: Работы по поэтике. М., 1987.
- Barthes R.* To write? An intransitive verb? // The Structuralists. Garden City, 1972.
- Derrida J.* The supplement of copula: phylosophy before linguistics // Textual Strategies: Perspectives in Post-structaralist Criticism. L., 1980.
- Fitzgerald P.* Carry on being: An investigation into continuity of personal identity. Dissertation submitted for BA Hons, Brighton Polytechnic, 1992.
- Friedman J.* Narcissism, roots and postmodernity: the constitution of selfhood in global crisis // Modernity and Identity. Oxford UK&Cambridge. USA, 1992.
- Jenny L.* La stratégie de la forme // Poétique. 1976. № 27.
- Kristeva J.* Sémiotique: Recherches pour une sémanalyse. P., 1969.
- Landow G. P.* The definition of hypertext and its history as a concept. The Johns Hopkins University Press. 1992.
- Miller J.H.* The linguistic moment: from Wordsworth to Stevens. Princenton, 1985. XXI.
- Pratt S.* The obverse of self: gender shifts in poems by Tjutchev and Axmatova // Russian Literature and Psychoanalysis. Amsterdam–Philadelphia, 1989.
- Riffatterre M.* La syllepse intertextuelle // Poétique. 1979. № 40.

Владимир Фещенко

AУТОРОЕТИКА КАК ОПЫТ И МЕТОД, или О НОВЫХ ГОРИЗОНТАХ СЕМИОТИКИ

Человек перешел в новые обстоятельства и должен строить новую форму новых
взаимоотношений.

Казимир Малевич

Не может быть ни познания без сообщества исследователей, ни внутреннего
опыта без сообщества тех, кто им живет.

Жорж Батай

Здесь должна быть своя онтология, онтология динамического предмета,
где течет не только содержание, но где сами формы живут,
меняются, тоскуют и текут. Содержание языкового предмета, —
живой смысл, — течет и осуществляется в живых,
творимых и осуществляющих формах.

Густав Шпет

0.

«Еще недавно думали — мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось. Но не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы».

Так говорил Андрей Белый на страницах журнала «Мир искусства» ровно сто лет назад — в 1904-м, в своей статье «Символизм как миропонимание». Вдумавшись в эту мысль вековой давности, нам нетрудно сделать вполне очевидный вывод: она с легкостью могла бы быть высказана в наши дни, не растеряв при этом ни капли своего смысла.

Разберемся.

«Мир изучен...»? Суждения об ограниченности человеческого знания еще совсем недавно можно было услышать от представителей самых разных научных отраслей. «Конец науки», «конец прогресса», «конец истории» или более специфично — «конец философии», «конец физики», «конец эволюционной биологии», «конец космологии» и т. д.¹ Само это безудержное приписывание «концов» и «кризисов» чему угодно говорит о том, что современному человеку — ученому ли, простому обывателю — просто-напросто нелегко свести «концы с концами», определиться. К тому же, в соответствии с новейшими концепциями, всякого человека, взявшегося сочинять что-либо, занявшегося творчеством нового, неминуемо охватывает «страх влияния», т. е. боязнь быть раскритикованным по причине реального или мнимого эпигонства².

«Всякая глубина исчезла с горизонта...»? Даже более того — поверхностность стала самым критерием эстетического и истинного. Начиная от воцарения китчевого

¹ Данный перечень «концов» взят нами из содержания книги: Хорган Дж. Конец науки: Взгляд на ограниченность знания на закате Века Науки / Пер. с англ. СПб., 2001.

² См. об этом: Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998.