

УДК 1(091)

Лойко В.В.

Харьковский национальный университет имени В.Н. Каразина

### «СМЕРТЬ АВТОРА» КАК ПРИЕМ

В данной статье мы выдвигаем предположение, что «смерть автора», традиционно понятая в качестве максимы интерпретации (М. Фуко, Р. Барт), изначально появляется в виде художественного приема. Мы попытаемся обозначить эту особую технику письма, в основе которой лежит самоустранение автора. Здесь впервые появляется текст, чтение которого возможно *только* как деконструкция (Ницше, Кэрролл, Белый). Главным эффектом подобных текстов является «принуждение к различию», поскольку читатель неизбежно выступает в качестве «соавтора» произведения. Основные приемы «принуждения к различию» берут свое начало из теории «искусственного искусства» Фридриха Ницше.

**Ключевые слова:** философия «различия», «смерть автора», теория «искусственного искусства», открытое произведение, «нулевая степень голоса», «принуждение к различию».

У даній статті ми висуваємо припущення, що «смерть автора», традиційно прийнята як максима інтерпретації (М. Фуко, Р. Барт), спочатку з'являється у вигляді художнього прийому. Ми спробуємо позначити цю особливу техніку письма, в основі якої лежить самоусунення автора. Тут вперше з'являється текст, читання якого можливе *лише* як деконструкція (Ніцше, Керол, Бєлий). Головним ефектом подібних текстів є «примус до відмінності», оскільки читач неминуче виступає у якості «співавтора» твору. Основні прийоми «примушення до відмінності» беруть свій початок з теорії «штучного мистецтва» Фрідріха Ніцше.

**Ключові слова:** філософія «розрізнення», «смерть автора», теорія «штучного мистецтва», відкритий твір, «нульова ступінь голосу», «примус до відмінності».

In this paper we consider an assumption that «the death of the author» originally appears as a writing device, instead of its traditional meaning of the interpretative maxima (M. Foucault, R. Barthes). We will try to designate this special writing technique in which basis self-elimination of the author lies. Here for the first time there is a text which reading is possible *only* as a deconstruction (Nietzsche, Carroll, Bely). The main effect of similar texts is a «compulsion to difference» as the reader inevitably represents itself as «co-author» of the work. The basic receptions of the «compulsion to difference» come from Nietzsche's theory of «artificial art».

**Key words:** philosophy of difference, the «death of the author», the theory of «artificial art», the «open work», «voice degree zero», the «compulsion to difference».

*Говорите слегка неясно – постарайтесь  
сохранить открытость для интерпретаций.  
Т. Фишер «Философы с большой дороги»*

В «Федре» Платон прямо высказывает свои подозрения относительно письма: «В этом, Федр, дурная особенность письменности, поистине сходной с живописью: ее порождения стоят, как живые, а спроси их - они величаво и гордо молчат» (275d). Это предположение о миметической природе письма оформляется у Ницше в тезис, согласно которому философия подчиняется общей теории искусства. То есть, вопрос о методе философии превращается в **вопрос о стиле**, в связи с которым Ницше и начинает критику традиционных миметических практик. Из этой критики происходит концепция «искусственного искусства» - так можно обозначить одну из форм классического искусства, которая, по мнению Ницше, является для зрителя наименее «вредной». Примером здесь является музыка Бизе, которая настолько скучна, что побуждает изощренного зрителя поскорее покинуть театр и начать «жить». На противоположном полюсе, по отношению к «искусственному искусству», находится драма Вагнера, которая истощает зрителя. *Однако, «искусственное искусство» не столько альтернатива классической драмы, сколько ее недоразвитая форма*, которая не доводит читателя до катартической разрядки и, тем самым, «экономит» его духовные силы. Поэтому вопрос об основополагающих принципах «нового искусства» остается для Ницше открытым.

В самом общем виде «новая драма» противопоставляется классическому искусству как порядок текста (произведения), который ведет к неминуемому освобождению («различению»)

читателя. Однак яких-либo рекомендацій к созданию подобного «неповторимого» произведения у Ницше мы, увы, не находим. Тем не менее, очевидно, что Ницше изобретает некий художественный прием, благодаря которому чтение его текстов становится невозможным как «повторение». Именно из работ Ницше в «философию различия» (Барт, Делез, Деррида) перекочевывает ключевой вопрос: *существует ли текст, в котором «различение» присутствует имманентно, или же оно всегда связано с изоциренностью самого читателя?* Это вопрос о стиле письма, способном сделать «читателя-самку» соавтором произведения [\*1]. Очевидно, что подобный проект *уже* удался Ницше; в то же время, использование «концептуального персонажа» является, как нам кажется, лишь частной формой общей стратегии «принуждения к различию».

В работе «О грамматикии» Жак Деррида пытается представить общую теорию письма, опираясь на вышеупомянутый тезис Платона о подобии письма и живописи. «Письмо как живопись = это одновременно и *недуг*, и *противоядие* в феноменах (phainesthai) или в сущности (eidos). Уже Платон говорил, что искусство или техника (techne) письма – это лекарство (pharmakon) (снадобье или настойка, целительное средство или отрава). А письмо вызывало беспокойство уже одним только его сходством с живописью. Письмо *подобно* живописи, подобно *зоографеме*, которая и сама определяется проблематикой *мимесиса* (см. Кратил, 430 - 432); Зоография смертоносна. Равно как и письмо» [8, с.482]. Поскольку для Деррида очевидно, что язык изначально появляется в качестве изустной речи, то письмо возникает как подражание голосу. Голос как оригинальная форма языка связывает говорящего субъекта не только с адресатом, но и самим собой.

Голос становится формой *жизни* языка, т.к. существует только в связи с трансцендентальным говорящим. Заключенный в форму письма, язык перестает быть «субъективным», его существование более не зависит от говорящего субъекта. Здесь Деррида с очевидностью продолжает рассуждение Ницше, который, критикуя Вагнера, заявляет, что *ценность искусства заключается не в аффектах, которые оно вызывает в зрителе, а в том, что с помощью искусства зритель должен вернуться к жизни*. Поэтому Ницше критикует идею катарсиса - искусство как «подражание жизни» не обладает самостоятельной эстетической значимостью (более того - искусство сплошь и рядом замещает жизнь, хотя должно только «напоминать» о ней). Деррида обращает ницшевскую критику катарсиса в сторону письма: письмо имеет значение до тех пор, пока оно сохраняет свою связь с голосом и говорящим. Первая форма письма – «алфавитная» или «буквенная», еще сохраняет связь с голосом, т.к. буква подражает конкретному звуку. Однако, из фонетического письма развивается техническое письмо (алгебра), которое окончательно теряет эту связь. «Поскольку это письмо развивается одновременно с увеличением числа согласных, приводящим к «охлаждению языка», оно уже предвосхищает застывание, нулевую степень речи. Самозаконность, автономия представляющего (знака) становится абсурдной: она достигает своего предела и порывает с представляемым, со всяким живым (перво)началом, со всякой живой наличностью. [...] Где в государстве найти это утраченное единство взгляда и голоса? В каком *пространстве* можно было бы еще *услышать собственную речь*? Не может ли театр, объединяющий зрелище с речью, встать на место единогодушного народного собрания?» [ подчеркивание - В.Л. 8, с.497].

Кажется, что прерванная связь между письмом и голосом может возобновиться в театре, поскольку здесь озвучивается написанное. Однако едва ли речь актера можно соотнести с «голосом», о котором говорит Деррида. Актер превращает письмо в речь, озвучивает его и, что важно, «повторяет». Голос у Деррида связан с самобытностью говорящего, его «различием», и этим отличается от речи: это «самоналичие жизни, которая слышит собственную речь» [8, с.496]. В этом случае речь театрального актера превратится в голос только тогда, когда он будет играть самого себя [\*2]. Письмо возвращается к голосу только тогда, когда озвучивший его может слышать *самого себя*. Получается, что единственный, кто может с помощью чтения услышать самого себя – это автор. Так озвученное письмо действительно возвращается к голосу, из которого оно произошло. Для всякого же читателя возникает платоновская ситуация порочного повторения, в которой письмо действительно уподобляется живописи: письмо подражает голосу, а чтение, в свою очередь, подражает письму. Только для автора чтение как *повторение* становится *возвращением* к собственному голосу. Поэтому один и тот же текст открывает возможность **голоса** для автора и **речи** – для читателя [\*3]. Таким образом, право

самоутвердяться при помощи письма остается за автором, поскольку только для него чтение открывается в качестве *самоподражания*.

Стиль письма Ницше принуждает читателя к «различению»: потребление текста, обычно понимаемое как опошление, превращение в трюизмы и афоризмы становится невозможно, поскольку крайняя степень «пошлости» сообщается произведению самим автором. Искусство, истолкованное в аристотелевской традиции как «повторение действительности», переключивается к Ницше в качестве «повторения действия» («реакции»). Для Ницше главный *художественный прием* заключается в том, чтобы воссоздать искусство в качестве «последней реакции» и текст, чтение (интерпретация) которого возможно *только* как деконструкция. Нам кажется, что интерес Делеза и Деррида к творчеству Ницше во многом основан на поиске и воссоздании такого художественного приема.

Важно понимать, что «смерть автора», заявленная в философии различия, является, прежде всего, интерпретационной установкой. «*Освобождение читателя*» пока что является делом рук самого читателя: деконструкция текста или открытие измерения интертекстуальности во многом зависят от изошренности интерпретатора. К примеру, интертекстуальность Бальзака, вовсе не явная в оригинале, появляется в работе «S-Z» Ролана Барта [2]. Наряду с этим, существует ряд текстов, которые изначально написаны таким образом, что провоцируют читателя на разнообразные «кривочтения». То есть, *в некоторых произведениях «смерть автора» уже присутствует в виде художественного приема*. Появившись в качестве феномена интерпретации, «смерть автора» может оказаться вопросом письма.

Эмансипация письма и утрата его связи с говорящим субъектом приводит к симулякризации знака. Если владению фонетическим письмом предшествует овладение правилами речи, то «немое», «алгебраическое» письмо целиком автономно. Деррида утверждает, что «немое письмо» становится кульминацией тенденции к забвению голоса в истории письма. В то же время очевидно, кроме естественного состояния, «немое письмо» существует еще в качестве художественного приема. То есть, целый ряд писателей сознательно выстраивает произведение так, чтобы в нем в принципе не обнаруживалось присутствие авторского голоса. Здесь в качестве примера можно привести т.н. «роман для сборки» (Х.Кортасар, М.Павич, Дж. Фаулз). В подобных текстах отсутствуют организующие структуры художественного произведения – сюжет, оглавление, главные герои. Эти романы нельзя читать иначе как выступая их «соавтором». «На этом месте лежит читатель, который никогда не откроет эту книгу, здесь он спит вечным сном», - такими словами Милорад Павич предваряет «Хазарский словарь». Читатель, согласно Барту и Деррида, «разбирает» и деконструирует текст, освобождая его от влияния автора как «руководящей мысли» произведения; что же ему остается делать с текстом *уже* «разобранном», в котором отсутствует какое-либо подобие центра? В подобных текстах читатель буквально принуждается выступить в роли организующего начала текста. Впрочем, «романы для сборки» - частный случай целого ряда писательских практик, с помощью которых из текста изымается фигура автора. В основании подобных практик лежит то, что мы предлагаем обозначить «**нулевой степенью голоса**».

Само собой, этот термин является производным от «нулевой степени письма» Ролана Барта. В одноименной работе Барт отмечает, что, начиная с середины 19-го века, в литературе «...сам акт производства был «означен», иными словами, впервые превращен в зрелище и внедрен в сознание зрителя» [1, с.52]. Так стиль письма становится носителем смысла. Наверное, и прежде стиль письма (форма произведения) выступал в качестве «предваряющего смысла» для читателя: стиль сообщает о жанре и присущих ему клише, формирует у читателя своего рода «круг ожиданий» относительно текста, он открывает возможность эрзац-чтения. Однако, по мнению Барта, только в 19 веке стиль стал объектом литературной рефлексии, а писатели в полной мере осознали способность стиля создавать «читательские ожидания» (или т.н. «имманентного читателя»). Фигура автора «осознается» в литературе в связи с использованием стиля – автор понимается как смыслополагающее начало произведения, с помощью которого читатель может классифицировать текст, и определиться со своими ожиданиями по отношению к нему. Выявить фигуру автора в произведении для читателя равнозначно «предварительному чтению». Поэтому писатели «нулевой степени» стремятся вывести фигуру автора из произведения – т.е. сделать его непредсказуемым для «читателя-знатока» [\*4].

Каким же образом автор присутствует в произведении? Жиль Делез в эссе «Сказал он, заикаясь...» замечает, что в художественном тексте существуют вполне определенные места, в которых сказывается присутствие автора – это т.н. «слова автора». «..., - *сказал он*», «..., - *ответила она*» - в этих репликах-комментариях обозначается фигура автора [6]. Что бы ни говорили герои, «последнее слово» всегда остается за автором. Автор сохраняет для читателя «принцип реальности», поскольку его присутствие напоминает, что происходящее является вымыслом. Таким образом, «искусственность» сообщается художественному произведению «изнутри», поскольку автор присутствует в нем в качестве отстраненного наблюдателя и драма ни в коем случае не затрагивает его. «Слова автора» - эти абсолютно нейтральные реплики, говорят о присутствии в произведении *невовлеченного субъекта*. Как только присутствие автора становится объектом литературной рефлексии – оно тотчас же разоблачается. Барт приводит в пример роман, «где вся хитрость заключалась в том, что убийца скрывался за местоимением первого лица. Читатель подозревал преступника в каждом сюжетном «он», но им был тот, кто говорил «я» [...] Вот почему третье лицо оказывает искусству романа ту же услугу... - оно гарантирует его потребителям чувство безопасности, которое внушает вымысел правдоподобный, но непрестанно напоминающий о своей лживости» [1, с.68]. Вовлечение фигуры автора в поле вымысла, его развенчание как отстраненного наблюдателя создает эффект «нарушенного ожидания», поскольку отныне читатель не находит в произведении агента реальности.

Движение «нулевой степени письма» во многом было направлено на то, чтобы привести в замешательство «читателя-знатока», разрушив привычные для него структуры художественного текста. Однако, приемы, нарушающие ожидания читателя довольно быстро превращаются в клише жанра. Так «вовлечение автора», о котором упоминает Барт, ныне становится рядовым драматическим приемом, и активно используется далеко за пределами художественной литературы [\*5].

Писатели «нулевой степени» предприняли попытку изъять из письма риторичность, лишити форму произведения коннотативного значения и уйти от стилистической ангажированности. Возникновение практик «белого письма» (Кейроль, Камю, Кено) объясняется желанием писателя освободить произведение от какого-либо литературного «канона», который, так или иначе, возникает в связи с использованием определенного стиля. С этим прямо связано сохранение художественного эффекта произведения – лишити письмо стиля означает для писателя исключить саму возможность «обнажения приема». Тем не менее, очевидно, что «нулевая степень письма» - идеальная ситуация, поскольку любое письмо, так или иначе, существует в качестве «приема». Наиболее показательным, по мнению Барта, является пример Камю: «отсутствие стиля» в его произведениях парадоксальным образом становится стилистическим приемом, благодаря которому оформляется канон экзистенциальной прозы [1, с.52]. Проект, направленный на деконструкцию стереотипов читательского восприятия, оформляется в качестве набора клише, очередной совокупности «приемов» [\*6].

Как ни странно, «смерть автора» в письме «нулевой степени» не приводит к «освобождению читателя». Напротив, результатом «нулевой степени письма» становится возрождение «наивного чтения» и тотальности художественной реальности. Мы предлагаем обозначить иную практику письма, в которой так же предпринимается попытка упразднить фигуру автора, но уже с явной целью создать «открытое произведение». Для нас важно показать, что в философии различия существует, по крайней мере, два взгляда на историю письма. С одной стороны, Деррида и Барт расценивают постепенное забвение голоса как деградацию письма. В противовес этому, Жиль Делез и Морис Бланшо связывают «освобождение читателя» с «нулевой степенью голоса». Жиль Делез обозначает, по крайней мере, троих авторов, которым удалось создать тексты, принуждающие читателя к «различию». Это Фридрих Ницше, Льюис Кэрролл и Андрей Белый. «Смерть автора» в их произведениях связана не с опрощением письма и возвращением к голосу, а, напротив – с предельной изощренностью стиля. Морис Бланшо также предлагает вести начало этого стиля от работ Ницше, поскольку именно у Ницше «смерть автора» обосновывается в качестве художественного приема. Так рождается новый тип художника - «он умирает в своих произведениях, которые от этого становятся еще живей» [3, с.214]. Бланшо производит инверсию дерридианской истории письма и предлагает принять в качестве художественного абсолюта «самоубийство автора». Другими словами, именно «немое письмо», лишити связи с говорящим субъектом (автором), открывает голос самого читателя.

Общим приемом для подобного рода письма становится *смысловая контаминация*. Концептуальные персонажи Ницше, «слова-бумажники» Кэрролла и «косноязычие» Белого [6, с.154] создают нагромождение смыслов, в котором уже невозможно выявить «слова автора». Речь идет об «очевидной ошибке» писателя, которую читатель постарается исправить, вернув бессвязному тексту его структуру. Но поскольку речь идет об умышленной, искусственно созданной ошибке, то прототипа, к которому «возвращается» читатель, нет и не было – «реставрация» текста оказывается его созиданием. Не случайно в разговоре с Жаком Деррида Вольфганг Изер замечает, «что если бы различные философские системы не содержали так называемых *ошибок*, то деконструкции нечем было бы заниматься» [курсив – В.Л. 7].

Сам Бланшо использует технику «фрагментарного письма», оставляя за читателем право произвольного составления его текстов из отдельных фрагментов. Вместе с Делезом, он выступает с призывом не опасаться «охлаждения языка», его удаления от голоса. Поскольку только крайняя степень «искусственности» письма может превратить читателя в «соавтора» произведения. Очевидно, что теория письма Бланшо находится под влиянием концепции «искусственного искусства» Фридриха Ницше.

*Вывод* Традиционно понятая в качестве максимы интерпретации, значительно раньше «смерть автора» появляется в виде художественного приема. Жиль Делез и Морис Бланшо обозначают особую практику письма, в основе которой лежит упразднение фигуры автора. Главным эффектом подобных текстов является «принуждение к различию», поскольку читатель неизбежно выступает в качестве «соавтора» произведения. Такого рода тексты становятся прообразом современного «открытого произведения». Мы, в свою очередь, попытались показать, как основные приемы «принуждения к различию» берут свое начало из теории «искусственного искусства» Фридриха Ницше.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

\*1. «Читатель-самка» - термин для обозначения потребительского отношения к тексту, который вводит в литературоведческий обиход Хулио Кортасар. Традиционно «читатель-самка» противопоставляется «читателю-соавтору».

\*2. Ср. с принципом терапевтического театра, который ложится в основу психодрамы. В свою очередь, Якоб Морено прямо заявляет о своих заимствованиях из работ Ницше [9, с.52]

\*3. Здесь, как нам кажется, следует отметить, что *в основании «философии различия» лежит допущение, что чтение или интерпретация в принципе возможны как «повторение»*. Делез и Деррида все же допускают наличие в произведении общего или «главного» смысла, благодаря которому возникают стереотипные интерпретации. Эта позиция достаточно спорная и «новая критика» обозначает ее как «ересь парафразы». В «новой критике» господствует убеждение, что смысл произведения искусства тождественен ему самому, и не может быть в него «привнесен». Любая форма чтения или интерпретации - либо в качестве усечения смыслов, либо же – их расширения, становится насилием над оригинальной формой произведения (в противовес постмодернистскому пафосу освобождения читателя, здесь появляется призыв «освободить» само произведение от властных претензий автора и читателя).

\*4. Вольфганг Изер утверждает, что читатель всегда поставлен перед выбором *как* читать текст. С одной стороны, он желает поверить в вымысел, с другой – сохранить дистанцию по отношению к тексту. В связи с этим он противопоставляет герменевтику и интерпретацию как, соответственно, вовлеченное и «ироничное» чтение [11, с.225].

\*5. Ср. как прием «вовлечения автора» эксплуатируется в кинематографе. В фильме «Шестое чувство» (1999, реж. М. Найт Шьямалан) повествование ведется от лица психоаналитика, который пытается помочь мальчику, страдающему от галлюцинаций. В конечном счете, сам психоаналитик оказывается галлюцинацией. В фильме «Другие» (2001, реж. А. Аменабар) главные герои видят призраки умерших людей. В заключение призраками оказываются они сами, а их видения – реальными людьми.

\*6. Примечательно, что практически всех представителей «белого письма» Гарольд Блум включает в т.н. «хаотический канон» [4, С.643-694]. Здесь вполне очевидно продолжается идея Барта о том, что письмо обладает способностью само отсутствие стиля превратить в «прием».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Р. Барт; [пер. с фр.]. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – с. 50-96.
2. Барт Р. S / Z: Бальзаковский текст: опыт прочтения / Р. Барт; [пер. с фр.]. – М.: Ad Marginem, 2001. – 232 с.
3. Бланшо М. Пространство литературы / М. Бланшо; [пер. с фр.]. – М.: Логос, 2002. – 288 с.
4. Блум Г. Західний канон / Г. Блум; [пер. з англ.]. – К.: Факт, 2007. – 717 с.
5. Горных А. Формализм: от структуры к тексту и за его пределы / Горных А. – Мн.: И.П. Логвинов, 2003. – 312 с.
6. Делез Ж. Сказал он, заикаясь...// Критика и клиника / Ж. Делез; [пер. с фр.].– СПб.: Machina, 2002. – 240 с.
7. Деррида Ж., Хартман Д., Изер В. Деконструкция: триалог в Иерусалиме [Электронный ресурс] / В. Изер; – Режим доступа:  
[http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Derr/dekon.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/dekon.php).
8. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида; [пер. с фр.]. – М.: Ad marginem, 2000. – 511 с.
9. Морено Я.Л. Психодрама / Морено Я.Л. – М.: Психотерапия, 2008. – 496 с.
10. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.
11. Iser W. The range of interpretation / Iser W. – Columbia University Press, 2000. – 206 p.