

УДК 1 (091)

DOI: 10.17223/1998863X/44/11

О.А. Коваль, Е.Б. Крюкова

ТАЙНАЯ ЖИЗНЬ СЛОВ: ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ РОЛАНА БАРТА

Предпринимается попытка показать, что развиваемая Роланом Бартом идея о смерти автора вовсе не предполагает конца литературы, а напротив, влечет за собой в качестве необходимого следствия утверждение ее бессмертия. Такое вечное становление искусства слова связано не с личностью писателя или провозглашаемыми им непреходящими ценностями, а с самим языком, воплощением динамической жизни которого и выступает литература.

Ключевые слова: литература, текст, автор, читатель, Ролан Барт.

С тех пор как Ролан Барт объявил о смерти автора, прошло почти полвека. Однако вроде бы ожидаемой, логически закономерной смерти литературы так и не случилось. Вероятно, потому, что провокативный лозунг Барта, подхваченный многими¹, хотя и ассоциировался со знаменитой формулой Ницше «Бог умер», вовсе не был прогнозом будущему художественному творчеству и уж тем более приговором литературе как таковой. Напротив, своей констатацией смерти автора Барт стремился спасти литературу, понимая ее не как возможность осуществления личностных амбиций писателя, а как пространство реализации самого языка. Традиционно бессмертие литературе обеспечивала ее причастность к высшим ценностям, художественным выражением которых она всегда и считалась. Замена же автора, существа конечного и временного, бесконечно пишущимся текстом, надиктовываемым языком, позволяет наполнить истершуюся метафору о бессмертии новым смыслом. Уже не трансцендентное идейное содержание, а языковая форма как стихия развертывания бытия гарантирует литературе приобщение к вечности.

Приписывать Барту авторство идеи смерти автора было бы в определенном отношении даже не совсем корректно – и вовсе не по причине автоматически из этой идеи вытекающей презумпции его невиновности, но, прежде всего, потому, что речь здесь идет о тенденции, существующей внутри самой художественной литературы. На протяжении долгого времени не было представления о том, что литературу можно рассматривать сугубо как язык. Лишь с момента зарождения неклассической культуры «литература стала ощущать свою двойственность, видеть в себе одновременно предмет и взгляд на предмет, речь и речь об этой речи, литературу-объект и металитературу» [1. С. 131]. Этот процесс, по мнению Барта, начался с Флобера и, пройдя через художественный опыт Малларме, который первым предоставил право говорить непосредственно

¹ Эссе Барта вышло в свет во Франции в 1968 г., в разгар революционных событий, и в среде политически ангажированного и бунтарски настроенного студенчества было с энтузиазмом воспринято в качестве призыва к действию: предполагалось, что Барт, отказав тексту, а вслед и всему миру как тексту, в существовании однозначного, «правильного» прочтения, посягнул не только на господствующие в литературной традиции принципы критики и чтения, но и на сам механизм функционирования власти.

языку, Пруста, рискнувшего поменять местами литературу и собственную жизнь, сюрреалистов, разработавших технику автопортрета, свободного от власти разума, завершился феноменом «нового романа» с его экспериментами по нейтрализации всякого смысла ради полного высвобождения языка. Хотя стиль флюберовских описаний бесконечно далек от стиля Роб-Грийе и Саррот, между ними есть нечто общее. Флобер, как отмечает Жерар Женетт, впервые в своих романах смог посредством слов ничего не выражать: «очарованно вглядываясь в какую-нибудь материальную подробность, он позволял смыслу ускользать в бесконечном трепете вещей» [2. С. 220]. Сам Флобер воспринимал недостаток действия в романе как эстетическую неудачу. Однако с этой неудачи и начинается вся современная литература.

Для Ролана Барта реальной опасностью, подстерегающей изящную словесность, оказывается отнюдь не появление новых форм художественного творчества, доходящих в своих предельных опытах то до неконтролируемого потока речи, то до косноязычия и бессмыслицы, а иной раз – до утверждения молчания. Новаторство подобного рода, безусловно, есть риск, зачастую чреватый утратой читательской аудитории, но этот риск и оправдан, и неизбежен, поскольку он составляет сам нерв литературы, ее живую, движущую силу. К умиранию литературу приводит не столько экспериментирование, стремящееся развенчать культ автора во славу языка, сколько догматизация общепризнанного, канонизированного «прекрасного». Литературоведение, довлеющее к традиционным типам письма и ориентирующееся на идеал классического произведения, за которым стоит фигура автора, предлагает всякому творению исчерпывающее объяснение и тем самым завершает его, в прямом смысле кладет ему конец. Но не познание требуется изящной словесности, а свобода: «Литература наша, – пишет Барт, – уже сто лет ведет опасную игру со смертью, как бы переживает свою смерть; она подобна расиновской героине (Эрифиле в «Ифигении»), которая умирает, познав себя, а живет поисками своей сущности» [1. С. 132]. Как и всякий вид искусства, литература апеллирует не к одному лишь разуму, роль которого взялась исполнять критика, беззащитно полагающаяся своим назначением быть посредником между произведением и читателем: обращаясь к человеку прежде всего как к субъекту чувствующему, литература противится единственному (единственно верному) толкованию, сглаживающему углы и тем самым нивелирующему мощь ее воздействия. Барт пытался развенчать миф однозначной интерпретации, видя в ней излишний, а подчас и откровенно разрушительный способ подачи художественных произведений. Адаптируя словотворчество для публики, критика устраняет ту дистанцию, которая позволяет произведению сохранять свою чистоту и сакральность, необходимые для того, чтобы читатель мог всякий раз заново выстраивать собственные взаимоотношения с текстом.

Провозглашая смерть автора, Барт не имеет в виду возвращение к анонимности народного фольклора, упразднение профессии писателя или даже нейтрализацию авторского стиля. Будучи воспринят буквально, его тезис вполне справедливо вызывает возмущение. Вокруг книги сегодня могут выстраиваться любые стратегии прочтения, она может подвергаться любому профессиональному суду, ее создателем может быть кто угодно – один человек, группа людей, подставное или вымышленное лицо, но сомневаться в его существовании не приходится: «...у текста всегда есть какой-нибудь автор –

не Сервантес, так Пьер Менар» [3. С. 62]. Барт посягает не на жизнь автора, а на приписывание ему значения законодателя смысла, на сам институт авторства. Смерть здесь понимается символически, «как если бы». Пафос научной мысли Барта направлен в первую очередь против психоаналитического и биографического подходов к проблеме автора, задававших тон в литературоведении 1960-х гг. и представленных известными во Франции теоретиками Лансоном и Сен-Бёвом, которые отводили существенную роль личности писателя при интерпретации его произведений. Барт критикует подобный метод чтения, где прошлое автора, его политические взгляды, особенности вероисповедания и другие личные пристрастия выступают главным мотивом написания текста и указывают на якобы однозначное его толкование. Во-первых, автор в жизни и автор в произведении – не одно и то же лицо, во-вторых, что более важно, присвоить тексту единственную интерпретацию – значит лишить его жизни, замкнуть в узком круге навязанных коннотаций.

Демистифицируя фигуру автора, Барт стремится перенести центр тяжести с писателя на произведение, которое, вопреки расхожему мнению, находится в иного рода соподчинительных взаимоотношениях со своим творцом. Если традиционное представление о создании и восприятии литературного текста всегда возвращалось к личности автора как к той первопричине, благодаря которой, согласно законам каузальной связи, произведение возникало с необходимостью следствия, то Барт переворачивает привычную схему и показывает, что произведение не есть предикат автора, автоматически возводимого в статус субъекта. Даже в том, как писатель одержим своим произведением в процессе его создания, проявляется та власть, которую еще не родившееся сочинение имеет над автором. «Писатель принадлежит творению, но то, что принадлежит ему самому – всего лишь книга, немое скопище бесплодных слов, и в мире нет ничего менее значимого» [4. С. 13]. Этой фразой Морис Бланшо подчеркивает парадоксальную невозможность автора обладать своим произведением. В том и заключается трагедия письма, что, поставив финальную точку, писатель вынужден самоустраниться; все муки творчества и весь процесс письма остаются за пределами текста, оборачиваясь не более чем моментом его персональной биографии (этой привилегии писателя никто лишить не вправе). Отныне он не может вторгаться в жизнь своего сочинения, что-то менять в нем, уточнять и даже разъяснять: утрачивая авторитет, автор становится сторонним наблюдателем, безличным соглядатаем, более того, он единственный человек в мире, который не в состоянии воспринять собственное произведение искусства: «Писатель никогда не читает свое творение. Оно оказывается для него не прочитываемым – тайной, перед лицом которой не существует его самого. Секретом, потому что сам он от него отделен» [Там же. С. 14].

Ситуация усугубляется еще и тем, что писателя нет не только до его произведения, вопреки тому, как это представляется дискурсивно-логическому сознанию, мыслящему в парадигме линейного времени, нет не только после, когда он уступает место своему сочинению, но его как будто нет и в процессе самого созидания: здесь автор превращается в скриптора, в функцию самого письма¹. Этой терминологической подменой Барт пытается уйти

¹ Идею об авторе-функции развивает и Мишель Фуко, только в «археологическом» ключе; можно сказать, что у него письмо принимает масштаб историко-идеологического конструкта, индивидуальной проекцией которого оказывается любой текст (см.: [5]).

от стереотипного видения работы писателя, доказывая, что произведение – творение не автора, конкретного человека и, безусловно, личности, а языка. Безликость скриптора, лишенного имени и судьбы, его подчиненность диктату речи, его полное совпадение с тем, что пишется, призваны не дискредитировать ремесло писателя, а утвердить первородство слова. «Скриптор, пришедший на смену автору, несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то, уже забытому, и так до бесконечности» [6. С. 389]. Если обозначать скриптора в традиционных субъект-объектных категориях, то максимум, что ему может быть приписано, это статус субъекта высказывания, т.е. чисто грамматическая форма. Его бытие лингвистической природы. Он возникает с началом говорения и существует, только пока длится высказывание.

Ни о какой другой субъективности речь у Барта идти не может. Напротив, в продолжение всей своей многоэтапной и разноплановой профессиональной карьеры он стремился поколебать ту уверенность в самотождественности мыслящего субъекта, которая на протяжении столетий была главным мотивирующим фактором возвышения этой эпистемологической модели. Осуществляемая Бартом критика автора тоже представляет собой попытку выйти за пределы философии субъекта, субъекта, мыслимого в качестве дарителя смысла. Источник смысла кроется не в индивиде и не в случайных конstellляциях вещей, а в самом языке. Любое высказывание есть лишь актуализация возможностей, заложенных в языковой структуре, которой неосознанно подчиняется говорящий. А так как ни один вариант высказывания не совпадает с инвариантом, то не должно быть и привилегированного значения. Содержание каждого отдельно взятого литературного текста изоморфно определенному числу других содержаний. И единственное, что неизменно сохраняется в подобном изоморфизме, – это живая форма языка, которая реализуется в письме. «Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего» [Там же. С. 384]. Однако неверно было бы думать, что Барт просто редуцирует автора к функции письма; напротив, писатель у него, скорее, расширяется до деятельности (энергии в гумбольдовском смысле¹), осуществляемой языком: он есть деятельность, в которой себя создает текст.

Схожего понимания языка как самостоятельной онтологической структуры, предопределяющей любое говорение и всякого говорящего, придерживается и философская школа герменевтики. Согласно Хансу-Георгу Гадамеру, язык есть априорное условие каждого акта понимания, пространство его осуществления и одновременно итог, выражающийся в тотальной «оговорен-

¹ Именно Вильгельму фон Гумбольдту мы обязаны возвышением роли языка в организации духовного мира как конкретного человека, так и целой нации. Согласно немецкому лингвисту, язык представляет собой не статичный набор знаков, а динамичное явление, для обозначения которого Гумбольдт прибегает к аристотелевскому понятию *ἔνερργεια*, намеренно противопоставляемому *ἔργον* как созданному, законченному продукту. По Гумбольдту, язык – это прежде всего деятельность духа, возобновляющаяся всякий раз, когда возникает необходимость придать мысли форму или осуществить «превращение мира в мысль» (см.: [7. С. 77–81]).

ности» мира словом: мир, который мы имеем и который по праву называем своим миром, человеческим, сконструирован при посредстве языка, на языке, языком. Мир нам близок и понятен лишь постольку, поскольку мы всякий раз имеем дело с ним как с языковым образом. Так, у Гадамера язык приобретает статус первостепенной реальности, формирующей и координирующей все измерения, в которых разворачивается человеческое существование – историю, культуру, традицию (см.: [8. С. 147–167]). Поздний Хайдеггер, отводя языку роль артикуляции самого бытия и, соответственно, определяя человека не как создателя языка или его обладателя, а как посредника, через которого проговаривается слово, впервые своим нареканием только и открывающее мир, пишет: «Мы говорим не только *на* языке, мы говорим *от* него. Говорить мы можем единственно благодаря тому, что всякий раз *уже* услышали язык. Что мы тут слышим? Мы слышим, как язык – говорит» [9. С. 266]. Эта мысль непосредственно перекликается с бартовской: «...говорит не автор, а язык как таковой» [6. С. 385]. Но если Хайдеггер и Гадамер в своих мировоззренческих построениях исходят из сакрализации языка, то Барт начинает с его критики. Как бы ни совпадали их конечные выводы, изначальные интенции этих философов были прямо противоположны.

Для Барта язык выступал прежде всего тем полем, в котором зарождается и функционирует идеология, главное манипулирующее орудие власти. В этом отношении показательно одно из ранних произведений Барта, «Мифологии» (1957), где прослеживается, каким образом «мифы» – расхожие представления, возникающие как вторичные (коннотативные) смысловые образования на первичном (денотативном) уровне языка и незаметно подменяющие собой непосредственные значения – становятся идеологическими инструментами принуждения, даже если вовсе не выглядят таковыми. И если поначалу Барт верил в возможность действенного сопротивления идеологии коллективного сознания путем использования чисто денотативного языка, то позднее он отказался от этого намерения, заключив, что избежать коннотаций не удастся, поскольку они составляют ткань самого языка. Из такой ситуации выход один – обманывать язык: «Нам, людям не являющимся ни рыцарями веры, ни сверхчеловеками, по сути дела не остается ничего, кроме как плутовать с языком, дурачить язык. Это спасительное плутовство, эту хитрость, этот блистательный обман, позволяющий расслышать звучание вневластного языка, во всем великолепии воплощающего перманентную революцию слова, – я со своей стороны называю его: литература» [10. С. 550]. Тем самым литература для Барта представляет ценность не ввиду передаваемого ею содержания, а по причине неисчерпаемости языковых возможностей, не только не оспаривающих друг друга, как то свойственно идеологическим картинам мира, но самим своим многообразием утверждающих принцип свободы. Эта свобода находит свое воплощение в полисемантической художественного текста, что заведомо предполагает различность его восприятия. Поэтому столь большое значение бартовская теория литературы отводит фигуре читателя. Отныне читатель не просто пассивный потребитель смыслов, намеренно внесенных автором в свое произведение. Поскольку нет больше инстанции, ответственной за «правильную» интерпретацию, что во все не избавляет от необходимости понимать, то читатель оказывается со-творцом смысла: «произведение в чтении всегда впервые достигает присут-

ствия – в уникальном прочтении, каждый раз первым и каждый раз единственным» [11. С. 205].

Таким образом, литературный текст понимается как самодостаточное явление, включающее в себя два равнозначных процесса – письмо и чтение. Именно текст становится местом встречи автора и читателя, скриптора и реципиента, которые, каждый со своей стороны, обеспечивают действительность и действенность произведения, будучи равноценными условиями его существования. До текста и вне его нет ни послания, с которым автор намеревается обратиться к читателю, ни самого автора, ни читателя. Для писателя его произведение рождается в процессе письма, для читателя – в процессе чтения, нигде более оно не существует. «Сценическое пространство текста лишено рампы, – пишет Барт, имея в виду, что фигура автора не скрывается позади текста, а фигура читателя не находится перед ним, – текст – это то неделимое око, о котором говорит один восторженный автор: „Глаз, коим я взираю на Бога, есть тот же самый глаз, коим он взирает на меня“» [12. С. 473]. И действительно, вплоть до XX в. читателю отводилась скромная роль зрителя, молчаливо наблюдающего разыгрываемую перед ним мистерию. Наделяя автора неоспоримыми полномочиями демиурга, литература, будь то легкое чтиво или нравоучительный роман, лишала читателя каких бы то ни было прав на произведение, но взамен и избавляла его от всяких обязанностей, в том числе и от необходимости думать: чтение, являясь, по сути, актом считывания, не предполагало творческой работы со стороны внимающей аудитории. Барт же, если продолжать театральную метафору, выводит читателя на сцену, делая его даже не статистом, а одним из главных действующих лиц семиотического спектакля. Тот, кто пишет, и тот, кто читает, уравниваются друг с другом в смысле значимостей тех функций, которые они исполняют для текста. Они становятся соучастниками великого действия, бесконечно разыгрываемого языком. Женетт сравнивает художественный текст с лентой Мёбиуса, где «внутренняя и внешняя стороны – сторона письма и чтения – безостановочно крутятся и меняются местами, письмо непрерывно читается, а чтение пишет и запечатлевает себя» [13. С. 260].

Эта бесконечная деятельность языка, реализуемая в практике чтения и письма, и составляет основу литературы. Символическая смерть автора, размыкающая временные и пространственные границы текста, символическое рождение читателя, открывающее перспективу неисчерпаемого множества интерпретаций, обеспечивают отнюдь не символическое бессмертие литературе. Ее бессмертие и стремится увековечить вся поэтика Барта, предлагая понимать литературу не как готовую сущность, а как процесс. Когда литература утрачивает свою эссенциальность, она превращается в нескончаемый акт письма, в тот необъятный горизонт производства смыслов, который не подвластен ни читателю, ни писателю, но который вовлекает всякого в свободную стихию языка, единственного подлинного субъекта говорения. «Писать – значит сделать себя эхом того, что не может перестать говорить...» [4. С. 18].

Литература

1. Барт Р. Литература и метаязык // Избранные работы : семиотика; поэтика. М. : Прогресс, 1989. С. 131–132.

2. Женетт Ж. Моменты безмолвия у Флобера // Фигуры : в 2 т. М. : Изд-во им. Сабашиных, 1998. Т. 1. С. 217–234.

3. *Компаньон А.* Демон теории. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001.
4. *Бланио М.* Сущностное одиночество // *Пространство литературы*. М. : Логос, 2002. С. 9–26.
5. *Фуко М.* Что такое автор? // *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности : работы разных лет*. М. : Касталь, 1996. С. 7–46.
6. *Барт Р.* Смерть автора // *Избранные работы : семиотика; поэтика*. М. : Прогресс, 1989. С. 384–391.
7. *Гумбольдт В. фон.* Избранные труды по языкознанию. М. : Прогресс, 1984.
8. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М. : Прогресс, 1988.
9. *Хайдеггер М.* Путь к языку // *Время и бытие : статьи и выступления*. М. : Республика, 1993. С. 259–273.
10. *Барт Р.* Лекция // *Избранные работы : семиотика; поэтика*. М. : Прогресс, 1989. С. 545–573.
11. *Бланио М.* Произведение и коммуникация // *Пространство литературы*. С. 191–210.
12. *Барт Р.* Удовольствие от текста // *Избранные работы : семиотика; поэтика*. М. : Прогресс, 1989. С. 462–518.
13. *Женетт Ж.* Обоснование чистой критики // *Фигуры : в 2 т.* М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 252–263.

Oxana A. Koval, Russian Christian Humanitarian Academy (St. Petersburg, Russian Federation).
E-mail: ox.koval@gmail.com

Ekaterina B. Kryukova, Russian Christian Humanitarian Academy (St. Petersburg, Russian Federation).

E-mail: antikukuruza@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science. 2018. 44. pp. 114–121.

DOI: 10.17223/1998863X/44/11

THE SECRET LIFE OF WORDS: THE LITERARY THEORY OF ROLAND BARTHES

Keywords: literature; text; author; reader; Roland Barthes.

In 1968 a significant essay by Roland Barthes called “The Death of the Author” was published. It was a kind of manifesto of a new type of literature. This small text reflected a turning point in Western culture, when the very historical situation required the development of new values; it has not lost its relevance today, half a century later. The traditional role of the author as the legislator of the meaning of a work was called into question in Barthes’ revolutionary project. However, this did not imply, as it might seem, the end of fiction. On the contrary, the idea of the author’s death entails, as a necessary consequence, the statement of the immortality of literature. There is an attempt in this paper to reconstruct the main intentions that motivated Barthes to create his theory of literature, which he understood as the embodiment of the dynamic life of the language. Another task is to reconstruct his theory in the form of a holistic system of views on the contemporary literary process. The art of the modern era – compared with the classical one – underwent fundamental changes. Not the author, but the language is the main actor, which directs and determines any narrative. In such a linguocentric model, language from the medium of the transmission of ideological content turns into the space of the emergence of thought. First of all, it asserts the plurality of equal readings, challenging the habitual position of literary criticism, according to which the author’s interpretation is the only true one. Such a polyphony of interpretations presupposes an increase in the role of the reader, who – as a co-creator of meaning – is now endowed with the same rights as the writer. Desacralisation of the author changes the status of literature itself: being deprived of the functions of “teaching and witnessing”, which, according to Barthes, make it an instrument of ideology, literature acquires the necessary freedom to capture the spirit of the time, which, in addition to the will of the author, is preserved in the very fabric of the language.

References

1. Barthes, R. (1989a) *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress. pp. 131–132.
2. Genette, J. (1998a) *Figury: v 2 t.* [Figures: In 2 vols]. Vol. 1. Translated from French by E. Vasilieva. Moscow: Sabashnikovy. pp. 217–234.
3. Compagnon, A. (2002) *Demon teorii* [Demon Theory]. Translated from French. Moscow: Sabashnikovy.

4. Blanchot, M. (2002a) *Prostranstvo literatury* [The Space of Literature]. Translated from French by S. Zenkin et al. Moscow: Logos. pp. 9–26.
5. Foucault, M. (1996) *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti* [The Will to Truth: Beyond knowledge, power and sexuality]. Translated from French. Moscow: Kastal'. pp. 7–46.
6. Barthes, R. (1989b) *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress. pp. 384–391.
7. Humboldt, W. (1984) *Izbrannyye trudy po yazykoznaniyu* [Selected Works on Linguistics]. Moscow: Progress.
8. Gadamer, H.-G. (1988) *Istina i metod* [Truth and Method]. Translated from German. Moscow: Progress.
9. Heidegger, M. (1993) *Vremya i bytiye: Stat'i i vystupleniya* [Time and Being: Articles and speeches]. Translated from German by V.V. Bibikhin. Moscow: Respublika. pp. 259–273.
10. Barthes, R. (1989c) *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress. pp. 545–573.
11. Blanchot, M. (2002b) *Prostranstvo literatury* [The Space of Literature]. Translated from French by S. Zenkin et al. Moscow: Logos. pp. 191–210.
12. Barthes, R. (1989d) *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress. pp. 462–518.
13. Genette, J. (1998b) *Figury: v 2 t.* [Figures: In 2 vols]. Vol. 1. Translated from French by E. Vasilieva. Moscow: Sabashnikovy. pp. 252–263.