

Ю.С. Гончарова

ТЕОРИЯ «АВТО(БИО)ГРАФИИ»: ДИСКУССИОННЫЕ АСПЕКТЫ

Определение «автография», введённое в литературоведческий обиход постструктуралистской критикой, содержит в себе визуальный пробел – отсутствие элемента «био». Онтологически и семантически значимый элемент – «био» – намеренно стирается. Причины и следствия этого процесса были осмыслены российским ученым В. А. Подорогой в эссе «Марсель Пруст. Автографический опыт», которое вошло в его книгу «Выражение и смысл» (1995) в качестве философско-литературоведческого приложения.

Концепция автографии является частью задуманного ученым масштабного теоретического проекта посвященного авто-(био)-графии, в рамках которого исследуются насущные проблемы современной гуманитаристики (среди них – возникновение (само)рефлексивности, природа желания и письма, отношения «Я-Другой», поэтика признания и проч.). Актуальность заявленной исследователем проблемы не вызывает сомнений. Тем не менее, концепция автографии ещё не становилась объектом специального исследования ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении. Этим мотивировано наше стремление рассмотреть анализируемый материал в широком контексте идейно-художественных поисков писателей, теоретиков, критиков, которые на разных этапах историко-литературного процесса стремились выявить основные принципы поэтического самораскрытия.

Заметим, что термин «автография» не нов. Известно, что впервые этот термин был предложен Эдгаром Аланом По в начале 40-х гг. XIX века. В этот период Эдгар По публикует в различных изданиях (*The Southern Literary Messenger*, *Graham's Magazine*) серию писем – «epistolary fabrications», которые были придуманы им самим и заверены факсимильными или вымышленными автографами известных людей того времени. Это жанровое новообразование Э. По называет «автографией» (*autography*) [10; 224], намеренно подчеркивая вымышленность посланий. Специфика жанра заключается в отсутствии событийного сюжета. Новой формой сюжета становится аналитическое путешествие к глубинам внутренней жизни конкретной личности через исследование её письменного «следа» – автографа.

Нужно отметить, что созданные Э. По миниатюры не только сформировали портрет целой эпохи, но подобно негативу сохранили черты своего создателя. Энергия авторского отклика на жизненный и литературный материал воплотилась в слове. Писатель не ставил задачу рассказать о себе. И всё же личностное во всей многогранности и оттенках окрасило мысль обращенную вовне. Это выразилось в том особом сочетании состояний и интонаций, которые Э. По ищет *внутри себя*. Именно этот синтез внутреннего и внешнего позволяет получить тот необходимый эффект, о котором писатель размышляет в своём знаменитом эссе «Философия творчества» (1846). Так, он

отмечает, что желаемый эффект достигается не под воздействием «экстатической интуиции», а в результате аналитически выверенного соединения эстетически значимых моментов, таких как объем, единство впечатления, интонация, «доза намека» и «подводное течение смысла» [6].

Как и многие другие художественные новации Эдгара По – родоначальника научной фантастики, детектива и триллера, автография содержит в себе эвристическую энергию, потенциал которой откроется значительно позднее – в середине XX века, в процессе осмысления природы знака, имени и подписи. В этой связи необходимо отметить, что различие между функциями имени и подписи было замечено Эдгаром По задолго до того, как эта проблема была затронута французскими постструктуралистами (Ж. Деррида, М. Фуко и др.). Пользуясь современным терминологическим инструментарием можно сказать, что Э. По первым высветил зазор между означаемым, т.е. реально существующим лицом и означающим – подписью, поместив эти две взаимосвязанные инстанции на границе между вымыслом и реальностью. В этом контексте «автографические статьи» (autograph articles) Э. По не изучались ни отечественной, ни зарубежной наукой. До сих пор исследователи (Д.Г. Ингрэм, Т. Дуайт, Р. Копли и др.) видели в изобретённом Эдгаром По жанре лишь исторически активный материал, дающий возможность расширить представление об эстетических вкусах и общественных нравах того времени и обогатить биографию писателя новыми фактами – подчеркнём: фактами, а не художественными формами.

Однако в последнее время наметился и другой подход. Так, В. Подорога, переносит акцент исследования с «факта», иллюстрирующего объективность истины, на форму, скрывающую в себе субъективно-личностное. Он рассматривает автографию как осознанный способ самовыявления не через «био», т. е. историю жизни, а через «графию» - время письма [7; 332]. Исследователь предлагает новую методологию историко-литературного анализа – «мышление линиями». Он вводит понятие «мировая линия произведения», под которой понимает «такую линию, которая объединяет гетерогенные элементы, точки внутреннего пространства философского опыта не в силу их близости или сходства, а в силу их наивысшей интенсивности» [7; 37]. В этом контексте философско-эстетическая позиция американского романтика Э. А. По может рассматриваться и как одна из таких «точек» в глобальном пространстве мысли, и как ориентир, с которым мы соотносим современный материал. Здесь мы имеем в виду новые формы автобиографического письма, которое в эпоху постмодернизма становится сферой радикального экспериментирования и в конце столетия, эволюционируя, заявляет о себе в новом жанре «автобиографических фантазий» Д. Барта, С. Диксона, К. Воннегута, Дж. Хеллера и др.

Сравнивая разные подходы к идее «мышления линиями» (А. Ригль, В. Воррингер, Г. Вёльфлин, П. Клее, С. Эйзенштейн), В. Подорога формулирует принципы создания «эффекта нового измерения бытия». Это измерение, по

мысли ученого, рождается благодаря синтезу с другим, «себе чуждым и безразличным». Культурное взаимодействие обеспечивает бесконечное умножение опыта: «мировой линией двухмерного будет трёхмерное, трёхмерного – четырёхмерное и т.п.» [7; 37]. Однако этот эффект приумножения опыта и новизны бытия наталкивается на «другие логики порядка», на Иное, «в котором может исчезнуть наше могущественное Я» [7; 14]. Столкновение наших ментальных навыков и представлений, нашего «я» с Иным происходит в процессе деконструкции слоя «хорошо артикулированного» языка. Примерами такой деконструкции, по мнению исследователя, являются «смех» Ницше и Фуко, «крик» Арто, речь Беккета, с «набором безумных грамматик» [7; 17]. Эти феномены указывают нам на присутствие Другого в нашей мысли, на «предмысль».

В центре внимания В. Подороги многотомная эпопея «В поисках утраченного времени» М. Пруста, которая определяется исследователем как автография и рассматривается с позиций философской антропологии с опорой на ряд методов (герменевтический, феноменологический, психоаналитический, постструктуралистский). Автографический опыт Пруста вписывается в глобальное пространство человеческого опыта посредством чтения. Актуализация художественного опыта происходит благодаря отказу от вынесения «вердиктов», (т. е. от фанатичного равнения на ту или иную аналитическую традицию), а также в процессе освобождения от «внешних обстоятельств» (образ автора, идея, жанр, категориальная или понятийная конвенция). Ситуация плюральности обеспечивает обнажение *бессознательного* философии или литературы. В этой ситуации экстерриториальность, «нечистота жанра», должны восприниматься как нечто естественное [7; 18]. Лишь таким образом, по мнению ученого, может произойти обновление устоявшегося понятийного строя философской и художественной мысли.

Сравнивая романы Пруста с традицией «автобиографии признания» (Ж.-Ж. Руссо – А. Жид), В. Подорога стремится определить стратегию автобиографического анализа, которую избирает писатель. Прустовская художественная стратегия, по убеждению исследователя, основана на желании создать «книгу-жизнь», а не описать историю жизни «как она была». Именно этот мотив эстетического поступка ведёт к осуществлению художественной идеи, которая определяет рубеж между автобиографическим письмом и традиционной автобиографией.

Автобиографическое письмо в трактовке В. Подороги – это форма *графии*. Графия открывает нам «существование обширного поля языковой онтологии», а письмо является пространством, где встречаются и пересекаются два порядка автобиографического времени, «я-прошрое» и «я-настоящее». В этом пространстве формируется особое время – *время пишущего* [7; 339]. Оно не имеет ничего общего с хронологическим изложением событий. В этом письме нет единства. Оно, как подчеркивает исследователь, антиисторично.

Диапазон и варианты событий разнообразны, но оживают они благодаря произвольному воспоминанию. Здесь В. Подорога следует за мыслью М. К. Мамардашвили, который одним из первых на постсоветском пространстве исследовал специфику воспоминания в романах М. Пруста.

М. Мамардашвили указал на существенное различие между сознательным и произвольным воспоминанием. Сознательное воспоминание содержит в себе «готовый мир, мир готовых предметов, мир привычки» [5; 117]. Заставляя себя вспомнить, мы имплицитно сохраняем эту иерархию предметного мира, не извлекая ничего нового. В процессе произвольного воспоминания мир обновляется не на предметном уровне, а на уровне онтологическом. Но для этого, считает философ, мы должны отбросить «черную вуаль привычки» и помыслить себя в «нулевой точке», которая требует нашего полного присутствия [5; 117].

У Ж.-Ж. Руссо мы имеем дело с «гербаризмом» памяти (термин Ж. Старобински). В тексте «Поисков» всё обстоит иначе. Для М. Пруста чрезвычайно важен сам момент рефлексии. Он не просто описывает предметы и явления прошлого, он указывает нам на другую реальность, которая отодвигает ту, что заключена в предметах материального мира. Пруст гениально демонстрирует нам процесс возвращения прошлого. Он пьёт чай и ест пирожное «мадлен» и вдруг знакомый вкус вызывает целый мир воспоминаний, чувств, переживаний. Их «ослепительная очевидность» вызвана не усилием воли, а как полагает М. Мамардашвили, способностью Пруста отделить душу от тела: «его тело живёт – он сидит в какой-то квартире, пьёт чай, рядом служанка, которая его обслуживает, - а душа его ненамеренно, произвольно, случайно уложилась в «мадлен»...» [5; 31,40].

С точки зрения В. Подороги, речь, в данном случае, идет о разных состояниях сознания, которые позволяют по-разному ощущать не только время, но и тело. Он разделяет такие понятия, как «тело в границах обыденности», принадлежащее субъекту опыта памяти, и «тело без памяти»/экстатическое тело, которое в момент произвольного воспоминания способно проникнуть в прошлое и связать времена [7; 352-353]. Это различие указывает на отсутствие единого центра – «сверх-я». Вместо него, считает исследователь, возникают «мельчайшие духовные единства» отражающие разные эмоционально-духовные состояния, отделяемые друг от друга «мертвыми интервалами времени» [7; 354]. Автобиографический субъект не может ощутить целостность исторического времени. Для него время определяется напряженностью воспоминания. «Нам всегда кажется, - пишет Пруст, - что события обширнее того времени, когда они происходят...» [9; 382-383]. Это время неоднородно, в нем нет единого потока сознания. Оно, как отмечает В. Подорога, складывается из совокупности временных потоков, которые в тексте определяются степенью интенсивности переживания и обретают глубину в процессе рефлексии.

М. Пруст обновляет приёмы репрезентации, свойственные классической

автобиографии. Он лишает рассказчика фамилии, что, по мнению Р. Барта, «приводит к нешуточной дефляции реалистической иллюзии» [1; 104]. А затем графически удерживает воспоминания, которые опираются не на действие признания, а, как отмечает В. Подорога, на доиндивидуальный, внесубъектный, первичный чувственный слой вкусов и запахов [7; 347]. Таким образом, писатель приходит к решению двух проблем: выводит свой опыт за рамки традиционной автобиографии, помещая его в пространство вымысла, и извлекает истину из уже прожитого в процессе непроизвольного воспоминания. Однако этим, по мнению В. Подороги, не исчерпывается новаторство Пруста. Вкус и запах являются лишь «интермедией автобиографического начала» [7; 360]. Иллюзия возвращения утраченного времени создается благодаря «непрерывности усилий письма», благодаря языку, который, нивелируя власть хронологии, помогает «поймать» время [7; 360].

Ритуал непрерывного письма, подчеркивает В. Подорога, совершается на протяжении всего текста «Поисков». Строчное строение прустовской фразы препятствует наррации, т.е. последовательному изложению событий. События размещаются в одной плоскости. Между ними нельзя выбирать. Они равноценны. Именно этим, по мнению исследователя, объясняется неустойчивость нарративного плана и «навязчивый повтор тире и скобок в графике прустовских текстов» [7; 359].

Если Э. По только высвечивает зазор между означающим и означаемым, то М. Пруст анализирует пространство между ними. С точки зрения В. Подороги, этот проблемный контекст прустовского текста следует рассматривать в рамках метафизики явления. До появления конкретного означаемого, т.е. до олицетворения, существует первооснова – «лицо как чистое явление бытия, лицо как модус явленности смысла вообще», которое «всегда уже есть в мире» [7; 361]. Затем на эту основу наносится первый штрих – имя. Это имя не имеет пока конкретного референта. Оно лишь «ауратизирует» объект, который ещё не подвластен времени. На следующем этапе имя, как уникальное означающее, связывается с конкретным референтом, но его лицо оказывается лишь маской, препятствующей встрече означающего с означаемым.

Маска, как отмечает В. Подорога, - это знак, указывающий на «появление Другого в опыте рассказчика» [7; 362]. Другой, в данном случае, воспринимается как рациональный источник смыслов. Посредником между Я и Другим выступает язык. Так, в *Иллюстрации I: имя Бергот* исследователь показывает, как происходит постепенное знакомство Марселя с его любимым писателем Берготом. Сначала на основе впечатлений, вызванных стилем писателя, в сознании формируется телесный образ. Затем, при встрече, этот образ разрушается. «Реальный» Бергот никак не совпадает со своим слогом. Его лицо с «раковинообразным носом», его дикция, которая является лишь имитацией голоса, остаются в сознании Марселя маской, скрывающей сущность этого человека.

Момент идентификации очень важен для Пруста. Не случайно он обнажает эту разницу в восприятии формы и содержания, подчеркивает разрыв между искусством и реальностью. Как отмечает Ж. Женетт, Пруст не просто готовит почву для рождения текста-письма (в бартовском понимании этого термина), он его создает. Свидетельством тому является факт изменения роли читателя в прустовском повествовании. Читатель отныне не только наблюдатель, он со-участник, т.к. «выявляет элементы, которые изобретены произведением часто без ведома автора» [5; 271].

Для Пруста, по наблюдениям В. Подороги, недостаточно предложить читателю лишь внешний облик - «сумму оптических поверхностей» [7; 363]. Подлинное лицо может сформироваться как совокупность множества знаков (сонорных, тактильных, оптических, вкусовых и т.д.). И здесь мысль В. Подороги движется параллельно не только размышлениям Р. Барта и Ж. Женетта, рассматривавших письмо как «средоточие любых трансиндивидуальных референций» [4; 440], но и размышлениям Ж. Делёза, который в работе «Марсель Пруст и знаки» (1964) придал чувственным свойствам и впечатлениям статус материальных знаков.

Ценность и значимость материальных знаков, с точки зрения Ж. Делёза, заключается в их *правдивости* [3; 38]. К разряду таких знаков наряду с мимикой или выражением глаз можно отнести боль, которая воспринимается как «знак живого» [7; 363]. В контексте разрушения привычных референциальных схем опыт боли может трактоваться как граница подлинного. Апеллируя к философскому и художественному опыту Ф. Ницше, В. Подорога отмечает значение болезни и в творчестве М. Пруста. У Пруста, считает исследователь, болезнь порождает «астматическое переживание мира» [8; 142] и является условием «для становления самой формы письма» [8; 136]. Подобную мысль высказывает и В. Беньямин. Он полагает, что «астма вошла в его [Пруста] произведения, если вообще не создала его искусство. Его синтаксис на каждом шагу воспроизводит эти удушья» [2]. Здесь можно провести параллель с творчеством Э. А. По, который, как и М. Пруст, знал о боли не понаслышке и обладал особой, можно сказать патологической, чувствительностью и обостренным восприятием. Опыт «анэстетического откровения» (отключения чувств), о котором писал У. Джеймс в «Многообразии религиозного опыта» (1902), открывавший сознанию путь к чистым трансцендентальным истокам, был неприемлем ни для Пруста, ни для По. Этим, на наш взгляд, объясняется неприятие Эдгаром По художественного стиля трансценденталистов (Р. В. Эмерсона, Г. Д. Торо), которые, по его мнению, чрезмерно проясняли намеки и выводили тему на поверхность, вместо того чтобы оставить её в качестве подводного течения.

Понятно, что все материальные знаки, которыми испещрены «Поиски», связывают нас с реальностью. Однако они ничто без заключенной в них идеальной сущности, которая может проявиться лишь в мире Искусства. Вне искусства эти знаки, как отмечает Ж. Делёз, не наполнены эстетическим

смыслом и потому замкнуты в пределах определенной интерпретации. Так, печенье «Мадлен» вне творчества М. Пруста – это всего лишь печенье. А в романе, благодаря ряду материальных знаков, порожденных воспоминанием об этом лакомстве, Комбре возникает в той «абсолютной форме», которая никогда не встречалась в жизни [3; 37-39]. Это стремление к внутренней целостности, к поиску внутри себя «абсолютного субъекта» обнажает имплицитное требование модернистов – не отказываться от трансценденции.

Вместе с тем, в модернистских текстах уже заложена противоположная тенденция – стремление к множественности. В таком случае, акцентуация тех или иных черт в тексте определяется углом зрения критика. Мы считаем, что В. Подорога, реконструируя смысл этих двух противоборствующих тенденций, движется в рамках так называемой «негативной антропологии» (Т. Адорно, Г. Андерс и др.). Поэтому его анализ в большей степени направлен на поиск и исследование знаков фрагментарности, не позволяющих говорить о некоей целостности и аутентичности. Так, характеризуя Пруста-рассказчика, исследователь отмечает, что «это существо бессмертно и множественно, как те физические события, которые связываются им в единую ткань «Поисков» нескончаемым движением письма» [7; 347]. В процессе анализа В. Подорога лишь подтверждает тезис Ж. Лакана о невозможности схватить означаемое, пробиться к подлинному лицу автобиографического субъекта.

Литература

1. Барт Р. «S/Z» / Р. Барт; [Пер. с фр., 2-е изд., испр., под ред. Г.К. Косикова] – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232с.
2. Беньямин В. К портрету Пруста: [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://wwh.nsys.by/klinamen/read12/html>
3. Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. [Статьи] / Ж. Делёз; [Пер. с фр.] - СПб.: Алетейя, 1999. – 190с.
4. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. – Том 2. /Ж. Женетт; [Пер. с фр.] – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472с.
5. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). [Лекции] / М. Мамардашвили. – М.: Ad Marginem, 1995. – 547 с.
6. По Э. А. Философия творчества: [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://detective.gumer.info/etc/poe-1>.
7. Подорога В. Выражение и смысл. [Текст] /В. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 426с.
8. Подорога В. Начало в пространстве мысли: М. Мамардашвили и М. Пруст. [сб. науч. тр.] / Конгениальность мысли: О философе Мерабе Мамардашвили. [ред.-сост. В. А. Кругликов]. – М.: Прогресс, 1999. – 240с.
9. Пруст М. Под сенью девушек в цвету: [роман] / М. Пруст; [Пер. с фр. Н. Любимова]. – М.: Худ. лит., 1992. – 432с.
10. Poe Edgar Allan, “A Chapter on Autography. (Part I)”, *Graham’s Magazine*, November 1841, pp. 224-234. [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.eapoe.org/works/index.htm>

Аннотация

Гончарова Ю.С. Теория «авто(био)графии»: дискуссионные аспекты.

В

статье проведен анализ концепции автографии, которая была предложена российским ученым В. Подорогой. Показано, как в конце XX века под влиянием постструктуралистской теории трансформировались классические представления о принципах создания автобиографического произведения.

Ключевые слова: автобиография, автография, деконструкция, антропология.

Анотація

Гончарова Ю.С.

У статті «Теорія авто(біо)графії: дискусійні аспекти» подається аналіз концепції автографії, яка була запропонована російським вченим В. Подорогою. Показано, як наприкінці XX століття під впливом постструктуралістської теорії було трансформовано класичні уявлення про принципи створення автобіографічної оповіді.

Ключові слова: автобіографія, автографія, деконструкція, антропология.

Summary

Goncharova Y.S. Theory of «auto(bio)graphy»: debatable aspects.

The article presents the analysis of autography concept that was proposed by the leading Russian theorist V. Podoroga. It is shown, how at the end of the XX century the classical principles of autobiographical discourse were transformed under the influence of the poststructuralist theory.

Key words: autobiography, autography, deconstruction, anthropology.