

*Александр ЮДИН*

© 2001

### ИГРА СЛОВАМИ (ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЭССЕ А. БИТОВА)

В эссеистских текстах Андрея Битова есть нечто от природы текстов художественных, — черта, не поддающаяся однозначному объяснению сохраняющая нередуцируемый к ratio остаток. Им также присуще то, что можно назвать игровым смысловым эффектом. Осмысленность текста обеспечивается не референциальными, а внутритекстовыми связями, так что лишь внутри деятельности чтения, внутри перемещения по траектории, задаваемой текстом очевидно, о чем идет речь. Такой эффект обычен для художественного произведения, где дело идет об условных величинах. Но эссе указывает на предметы объективного мира, по отношению к которым автор не имеет никакой прерогативы. И тем не менее непосредственная понятность текста существует лишь применительно к его системе координат, выходя из которой, ощущаешь неприложимость, непереносимость понятого в готовом виде на внеположную действительность. Текст не дает выводов, формулировок, пригодных для общеязыкового употребления. Понимание, добытое в процессе чтения, превращается в ощущение, опытный эквивалент текста, но этот опыт смыслообразования не располагает и не снабжает читателя средствами для его означивания за пределами текста и, следовательно, нуждается в переводе, точнее, в интерпретации.

Проанализируем эти черты на примере ряда эссе, вошедших в книгу “Статьи из романа” (М., 1975). Обратимся к небольшому эссе “От А до Ижицы”, которое входит в цикл “Битва”, но представляет собой вполне самостоятельный по теме, мысли и способу организации текст. Тема — язык, точнее, отношение между языком и действительностью. Речь идет о творческой способности языка к представлению меняющегося мира. Более того, язык рассматривается как единственный сейсмограф и критерий происшедших изменений. Уже из попытки определения темы и ее трактовки становится очевидной близость Битова к постмодернистскому видению мира, но не заимствованному, а рождающемуся из самостоятельной духовно-творческой практики. В данном случае важно то, что сам вопрос о языке о его творческой сущности решается творческими средствами самого же языка. Трудно удержаться от замечания об адекватности темы и мыслительных средств. И мы склонны думать, что именно способ рассмотрения рождает ответ в данном случае, или, лучше, “и” в данном случае, ибо способ рассмотрения заключается в работе над словом. Мы хотим сказать, что в данном тексте Битов выступает именно как писатель, или, выражаясь более научно, данный текст функционирует как литературный, то есть в нем систематически реализуется присущая исследуемому автору парадигма художественных установок, которую мы называем поэтикой перформатива.

Автор вводит понятие “нового слова” (в аспекте рассмотрения творческой сущности языка это — своего рода единица его прироста, его творческого саморазвития), под кото-

рым подразумевается широчайший спектр явлений. Это или “одно слово, чему-то в жизни соответствующее, или крытая и краткая система слов, это “одно слово” заменяющая, или целое сочинение, это новое несуществующее слово окружающее и выражающее, или даже цлое творчество, многотомье, однако определяющее собою в целом некую систему, которую можно обозначить именем человека”(с.42). Таким образом, под категорию “нового слова” можно подвести не только конкретную лингвистическую единицу, например, “стусеваться”, – но и имена: “Пушкин, Гоголь, Чехов – это уже слова, а не только имена”(с.38).

Итак понятие нового слова – очевидное употребление данного словосочетания в собственном смысле. Однако парадоксальность такого переноса значения в том, что собственный смысл фразеологизма как раз метафоричен, и теперь ему придается буквальный смысл. “Язык – тот же океан... трудно добавить хоть каплю, хоть слово... Сказать новое слово так трудно, что в чрезвычайную заслугу это ставится недаром”(с.37). Впрочем метафорическое значение также сохраняется, а не отбрасывается. Оба значения становятся взаимодопонительными: “Огромное число понятий в нашем мире не оказались достаточно важными, чтобы получить имя и войти в словарь... Не названные одним словом, они могут быть определены лишь системой других”(с.37-38). Метафорическое значение выступает как обоснование буквального и как основа для последующих перенесений. В этом свете литература получает истолкование как “подвижная часть устоявшегося языка”, занятая “постоянным формулированием понятий текущей жизни”, не попавших в язык. “Именно такими новыми, хотя и громоздкими словами являются новые книги и сами писатели”(с. 38). Тут мы снова имеем дело с переносным употреблением, однако перенос значения осуществляется к буквальному. Словами в нарицательном смысле, обозначениями явлений действительности названы имена собственные. Однако перенос осуществляется как по смежности, метонимически (ибо и то и другое – слова в общелингвистическом смысле): по принадлежности к одному роду, так и по сходству – и здесь поддержку оказывает метафоричность исходной идиомы, – поскольку книги суть истолкования новых явлений действительности, они выступают как “новое слово” (в идиоматическом, то есть метафорическом смысле) в литературе и культуре, а следовательно, имя писателя – новое слово в предложенном автором терминологическом смысле. Впечатляющая псевдо-терминологическая игра!

Дальнейшее наращивание псевдопонятийного аппарата движется также через переосмысление уже имеющихся языковых средств, различных контекстуальных образований, в которых участвует слово “слово”:

“Даль – слово. Пришвин и Баратынский – тоже, конечно, слова, но как бы более специальные, не всеобщие”(с. 40). Здесь перенос признаков и, соответственно, определений осуществлен по смежности “слово-понятие”. “Стать словом невозможно, словом надо быть, и только в таком случае у него есть шанс на возникновение в языке”(41). Здесь помимо указанной общей модели дополнения метафорического значения буквальным очевидно евангелическая языковая подсказка.

Мы назвали это псевдотерминологической игрой, поскольку доказательная, так сказать, сила высказываемых утверждений черпается не из логических определений и заключений, а зиждется на убедительности, суггестивности устойчивых выражений, завершившихся в единой игре переносов значений. Они держатся связностью текста и сами осуществляют эту связность. При выпадении же из него они вновь вернутся к своему стершемуся, общеязыковому существованию. Понятое остается связанным с целым и не делится на части. Референциальность такого текста весьма проблематична, что свойственно как раз художественным текстам как таковым. Хотя в этом эссе не имеется обычных черт поэтики перформатива, которые мы находим в художественных произведениях А.Битова и для обозначения которых мы ввели термин “знаки присутствия”, а также в некоторых других его эссе, они, можно сказать, содержатся в нем в редуцированном виде. Присутствие заключается в том факте, что данное эссе – не столько высказывание

опыта, мнения конкретного “я”, писателя, сколько практика расширительного употребления слов, продолжение писательства в смысле художественного творчества в переходном жанре, которое традиционно свойственны признаки референциальности, общеязыковости.

Рассмотрим другое эссе – “Экология слова” – из того же цикла, которое также посвящено языку. Оно более соответствует привычным рамкам жанра. Здесь нет сквозных метафор, и в целом единство текста удерживается не посредством какой-либо художественной структуры, но определяется единством темы и опытно обоснованного отношения к ней автора. Здесь лишь периодически вспыхивают развернутые метафоры: “экология слова” (вынесенная в заглавие), “язык – особо сложный музыкальный инструмент, вошедший себя самый большой оркестр”, но ни одна из них не становится крепежным механизмом всего текста. Однако (может быть, именно поэтому) в завершение автор прибегает к своему обычному приему, ссылке на реальный хронотоп писания данного текста как способу апелляции к не поддающейся контролю, манипуляции и конструированию реальности текста, превосходящей границы опыта: “Трудно пользоваться записной книжкой, но легко тем, что само идет в нужный момент в руку. Под машинку я подстелил газету “Советский спорт” (22.V.83) – вот каким углом она сквозь текст торчит...”(с. 47) и далее следует цитата из газеты. Своего рода *argumentum ad oculos*. Элементы поэтики вновь переходят в тексты внехудожественного, референциального толка.

В эссе “Соображение прозаика о Музе” уже само заглавие содержит момент художественной изоляции как попытка самообъективации. В движении текста конституируется особое текстуальное, игровое Я, которое ссылается не только на свой внетекстуальный опыт, но и оглядывается на сказанное, как мотивацию дальнейшего развития текста. Эссе посвящено рассуждению о поэзии, ее непознаваемости как субстанциальной характеристике и во вторую очередь о непознаваемости для науки о стихе. Но через страницу автору приходится “пожалеть” о суровом приговоре, вынесенном им науке: “Но – ах! – тут бы мне и потребовался знаток, которого я только что обругал. Он бы мне подобрал примеры. Он мне их не подберет. И я опять останусь в нищете недоказанности, с тем стесненным чувством правоты и обиды, которое возвращает меня в детство...”(с. 50). А уже риторический выход на слово “детство” дает толчок развитию рассуждения. Текст вновь сцеплен риторичеки, художественно, фигурально. И потому главное умозаключение (если 1. поэзия – т. е. аллитерация, рифмы, ритм и проч.– суть речи, а 2. ребенок обучается речи в беспомыслии, то – вывод,– может быть, “мир созвучий, рифм, аллитераций первым приходит к нам” (51)) в гораздо большей степени имитирует фигуру силлогизма, чем является таковым, и представляет собой скорее риторическую фигуру. Само понятие дества в данном случае – тоже метафора, хотя и подкрепленная “научными” аргументами (“я наблюдал...”(50)), использованная для означивания *terra incognita*, “первого, возможно, важнейшего слоя впечатлений от бытия”(50), ускользающего от памяти и выраженности. Итак, текст выстроен как художественная игра, в которую вовлечены, или точнее, в которой имитируются фигуры мысли и элементы научности (наблюдения и ссылки на науку о стихе), что типично для поэтики А. Битова. Игра в научность – одна из базисных установок многих его произведений, особенно романа “Пушкинский Дом”.

Игровая природа текста явственна и в другом эссе “Размышление на границе поэзии и прозы”. Уже грамматика самого названия, возможно, вводит некоторую двусмысленность. Его можно понимать, во-первых, тематически – как размышление о поэзии на примерах, вторгающихся в область прозы – и во-вторых, как самоидентификацию жанра, способа рассмотрения, если воспринять оппозицию “поэзия-проза” метафорически, как “литература-нелитература”, что отнюдь не выглядит натяжкой ввиду риторической организации текста. Текст начинается с оперирующей метафорами рефлексии в отношении самого себя, фигурально обобщенного хода “Размышления...”, своего рода невычлененного зачаточного предисловия: “Размышляя над природой того или иного явления и начиная в какой-то момент этого размышления с окрыляющим самого себя успехом (вдох-

новением...) продвигаться вглубь, именно в тот момент, когда покажется, что дошел “до самой сути”, – тут-то неумолимо упираешься в стену, податливую и упругую...”(52-53) и далее развертывается метафора стены.

Чтобы получить представление о характере сцепления и художественной целесообразности риторической организации текста, рассмотрим пристальнее следующий отрывок:

“Я сказал: “Виноград, как старинная битва живет, // Где курчавые всадники бьются вкудрявом порядке”.

Как это действительно далеко, старинная битва!.. В какой дымчатой, в сколь преломленной перспективе затерялась она... Ее разглядит лишь поэт, наведя свой кристалл, сильнее которого не производила оптика. Лишь он разглядит сквозь слипшиеся линзы веков этот прах и этот пепел. А мы, уже сквозь строку, прослышим неявный звон мечей и топот коней, не сразу отличим его от шума собственной крови. Но наша кровь – в жилах, та была – из жил... И какой-то запах – не то озон, не то пыль. Не то озноб, не наши ноздри раздуваются, как ноздри коня, – неужто того коня, которого так давно нет? Ближе, ближе... Битва приближается к нам. И это уже не наш собственный звон в ушах, не только наш пульс распирает нас и рвется наружу, будто кровь чувствует приближение раны, – это уже и впрямь снаружи, но не может быть, чтобы воображение завело нас так далеко, что и впрямь там, за соседним леском, воскресла ТА битва. Это еще что-то атмосферное – раскаты, погромыхания:

### Приближение грозы...

Ты близко. Ты идешь пешком  
Из города, и тем же шагом  
Займешь обрыв, взмахнешь мешком  
И гром прокатаешь по оврагам”  
(56-57).

Очевидно, что прагматический смысл этого отрезка текста заключается в переходе от одной цитаты к другой, в связывании двух стихотворений, принадлежащих соответственно Мандельштаму и Пастернаку. Авторский текст создает образный ряд, который выступает как бы обоснованием связи цитат: старинная битва – лишь видение поэта – кристалл – оптика – слипшиеся линзы веков – читатель не видит, но слышит сквозь строку – шум собственной крови – запах (ассоциативная связь: слух – обоняние) – ноздри раздуваются – ноздри наши или “того” коня – шум нарастает – это не может быть только воображением – это шум грозы – цитата. Длинный ряд искусных образных переходов, который не претендует ни на какую объективную познавательную ценность, так как вся эта изошренная и (можно было бы сказать – натянутая, – если бы не момент самоиронии) тропика относится не к предмету – тому или другому стихотворению, – но конструирует весьма неправдоподобное переживание восприятия стихов. Но вот парадокс: эта усложненная, искусственная, фигуративная конструкция в целом представляет собой фигуру спонтанности. При неаналитическом чтении она производит эффект неожиданной, непредумышленной, но именно потому неслучайной, объективной (помимо умысла и воли автора) связи рассматриваемых стихотворений. А именно фигура спонтанности является одной из характернейших форм реализации поэтики перформатива. Как нетрудно видеть, то, что мы называем этим термином, легко переходит границу между собственно художественным жанрами и жанрами, традиционно относимыми к критическому или даже научному дискурсу.

Для эссеистики А.Битова характерно следующее. Задавшись вопросом о мотивах, целях, лежащих в основе этих текстов, приходишь к выводу, что они располагаются в области художественной целесообразности. К этим эссе неприложимо слово “мысль”, если под мыслью понимать объективное содержание мышления, которое поддается воспроизводству, может быть вынесено из текста и встроено в независимую цепь рассуждений. Формулировки Битова (которые как бы просятся на роль “главной мысли” того или иного эссе) фигуративны и несут на себе авторскую печать. Вот пример из эссе “Прямое вдохновенье”, которое посвящено, если прибегать к объективному языку, “проблеме” художе-

ственности: "...еще один признак истинной художественности произведения – его не могло не быть, когда оно уже есть" (78). Или: "Художественность – это когда написанное необъяснимо больше себя самого" (80). Из подобных псевдодефиниций очевидно, что цели Автора (в функциональном смысле) такого текста не в прояснении вопроса, а в его, так сказать, переживании: войти в поток текста. Определения немногословны и малосодержательны, но только если относиться к ним именно как к определениям. Их жизнь не в логической наполненности, но в непрерывности текста, где они суть лишь моменты завязки фигуративных цепей или просто точки фигуративной траектории текста..

### (Феномен нормы)

Движущей силой текста является игра, в которой как бы сталкиваются, провоцируя друг друга две величины – заданность и спонтанность. Проявлениями такой заданности могут быть замысел, творческая задача, избранная жанровая, композиционная или какая-либо иная литературная форма, наконец, заказ. Спонтанность же реализуется самим текстом, или, точнее, текстуальной практикой в ее сиюминутной процессуальности, непосредственной свершаемости.

Поясним это на примере эссе "Феномен нормы". Эссе начинается с соображений, прагматическая связь которого с последующим далеко не ясна. Но в этом рассуждении всплывает слово "норма", и автор, выхватывая это слово из собственного текста, хватается за него чисто номинально, т.е. самым формальным образом: "Слово 'норма' произнесено. Я обопрюсь на него, чтобы суметь сказать о норме"(102). Слово "норма", случайно прозвучавшее (мысленно, ибо текст пишется), становится поводом для обращения к понятию "нормы", задающему, очерчивающему тематическую определенность эссе (как на то указывает заглавие).

Принцип единства замысла и воплощения, традиционно полагаемый неизменным условием художественности, – отнюдь не аксиома, а по отношению к прозе А.Битова он не приложим. Напротив текст рождается, развивается как деформация замысла. (Разумеется, можно настаивать на том, что сама эта деформация входит в намерения, а, следовательно, в замысел автора. Но такое возражение – скорее игра слов, мы рискуем утратить всякую четкость понятия "замысел", поскольку последнее обычно связывается с устойчивыми идеальными величинами такими, как тема, идея, план. Более справедливым будет возражение, указывающее на то, что замысел практически всегда претерпевает деформацию и что вряд ли найдется произведение, исполненное в точном соответствии с планом. Однако в классическом повествовании различие между замыслом и исполнением умышленно либо же неумышленно скрывается, ибо полагается несущественным. Произведение стремится предстать монолитом, единым художественным миром, как бы предсуществующим своему запечатлению, идеальной скульптурой, заключенной в куске камня, от которого нужно всего лишь отсечь лишнее, и замысел при этом мыслится как более или менее удачно избранный план удаления лишнего, извлечения этой идеальной структуры. В этом, надо полагать, и заключается смысл указанного принципа, а также его метафорических формулировок, как-то:

"отсекание лишнего", "проступание, а не писание" и других. Иными словами, замысел тут возводится в ранг трансцендентальной величины идеального плана мира. Для рассматриваемых нами текстов, которые мы объединяем понятием поэтики перформатива, характерное иное понимание, или точнее, самопонимание творчества. Текст создается не проявлением некой изначальной сущности, а автор не является посредником между этими категориями. Замысел скорее почитается величиной эмпирической. Единство произведения осуществляется в непосредственном движении текста, в живом потоке слов, в котором спонтанно, то есть самопроизвольно "всплывают" единицы замысла, плана. Именно так обстоит дело в приведенном выше примере с "всплыванием" слова "норма". Вот другой пример: сбивчивое рассуждение о "норме" прерывается "запланированным" обращением к еще одной "единице" замысла – теме:

“Странно, так обозначив угол зрения, заводить разговор о кино... Если нормальный человек отчасти представит себе, что такое кино и как это делается, то он поймет, что снять нормальный фильм невозможно” (104). Выход на тему выглядит насильственным, чего не скрывает и сам автор, называя “странным” переход от общего рассуждения о понятии “нормы”, об изменении его статуса и содержания в жизни (точнее, на протяжении жизни автора) к тематически предусмотренному размышлению о кино, а о кино в связи с Резо Габриадзе, которому, собственно, и посвящено эссе в целом. Однако поарадоксальным образом такой насильственный, умышленный слом в тексте с тем большей отчетливостью обнаруживается непредумышленность, спонтанность, являющейся основной характеристикой текста как такового. Автор именно потому выказывает – находит нужным выказать – свою волю в построении текста, оголенную от смысловых моментов, что эта воля является частной величиной, отнюдь не определяющей целое текста.

Понятие заданности не совпадает с понятием замысла, не исчерпывается им. Заданными величинами в тексте могут выступать любые устойчивые, готовые (до текстуальной практики) значения, которые ощущаются таковыми при вхождении в событие текста. Наряду с собственными авторскими заготовками (цитировавшийся пример со словом “норма”) ими могут быть и оглянцеванные понятия культурного обихода и просто расхожие обороты и словечки: “Думая о том, что успел за свою жизнь Габриадзе и насколько его дело ‘дошло’ до общего сознания, неизбежно задумываешься о понятии ‘наследия’” (с. 111). Любая готовая величина может прижиться в тексте, лишь входя в авторский оборот, в индивидуальную, созданную в тексте связь понятий, деформируя при этом свое общеязыковое значение и приобретая индивидуальный смысловой оттенок, то есть как бы заново родившись в тексте, получив уточнение в его творческом движении. Если текст “не успевает” преобразовать такую готовую форму, это компенсируется маркировкой, констатацией факта такого вхождения чужого контекста. Текст обозначает границы чужого слова внутри самого себя. Например, с помощью кавычек, как в приведенной цитате. Войти в текст готовые величины могут, только утратив неподатливую, иноконтекстуальную огранку, став живым словом, непосредственно рождающимся в тексте: “То есть именно он-то (Р.Габриадзе.– А.Ю.) – народен, хотя и не провозглашает, не проповедует, не говорит об этом слов, не расписывается и не заявляет, обнажая тенденцию” (107) (Выделение мое.– А.Ю.). Выделенные в данном примере устойчивые величины, так сказать, укорочены в своих естественных синтаксических связях, что и выдает их как устойчивые иноконтекстуальные или общеконтекстуальные образования, но в то же время они не утрачивают естественности употребления в силу взаиморастворения и взаимоуточнения в едином синонимическом ряду.

В этом отношении текста к заданным величинам очень важно неразличение между “своими” заготовками и иноконтекстуальными понятиями. Это – свидетельство особой искренности текста – или, можно сказать, искренности автора в положении один на один с текстом, – так что центр творческой тяжести последнего находится внутри него самого, в его непосредственном состоянии, структурный принцип которого мы обозначаем как поэтику перформатива.