

ЛИТЕРАТУРА

1. Кирилина, А. В. Гендер: лингвистические аспекты / А. В. Кирилина. — М.: Изд-во «Институт социологии РАН», 1999. — 155 с.
2. Miller, C. The Handbook of Non-sexist Writing / C. Miller, K. Swift. — 2-nd ed. — NY: Harper & Row, 1988. — 180 p.
3. The Corpus of Contemporary American English (COCA) [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.english-corpora.org/coca> (дата обращения: 08.06.2019).

О. В. ПАВЛОВСКАЯ

доцент кафедры философии

Института социально-гуманитарных наук

ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет»

ФИГУРА АВТОРА В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

Аннотация. В статье рассматриваются возможности верификации гуманитарного знания при разных трактовках ролей триады автор–текст–критик. Классический нововременной взгляд на автора как творца законченного текста, воплотившего рациональный замысел, позволяет критику высказать некоторое суждение, которое сторонний наблюдатель может соотнести с заявленным методом, корпусом текстов или даже восприятием текста живыми людьми, находящимися в едином фрейме исследования; знание верифицируется. Постфрейдовский взгляд на автора как частично рационального субъекта, отягощенного при этом материалом собственного бессознательного, а также неявным знанием, присущим эпохе, принуждает критика заниматься герменевтикой. Знание может быть верифицируемо внутри узкого круга специалистов, к которому относится этот критик. Наконец, после «смерти автора» исчезает и критик как субъект высказывания, которому можно присвоить значение истины или лжи. Но возникновение киберреальности позволяет автору «воскреснуть» в роли первого эксперта написанного текста или ученого.

Ключевые слова: автор как эксперт, множественность интерпретаций, рефлексия.

Рассматривая подходы к пониманию взаимодействия автора и его произведения («текста» в широком смысле слова), мы обнаруживаем ограниченный набор комбинаций:

1) автор имеет рациональный замысел и воплощает его, удачно или неудачно, в тексте;

2) автор имеет рациональный замысел и воплощает его, удачно или неудачно, в тексте, но помимо этого он является медиатором вкусов эпохи, которые не воспринимает критически и может вообще не отслеживать, а также предьявляет, отыгрывает вовне, публикует собственный «материал», находящийся в бессознательном;

3) автор и его рациональный замысел не являются значимым элементом пропозиции и могут быть проигнорированы, поскольку это средства, позволяющие состояться тексту. Внешне лестная для реципиента бартовская формула «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» (а заодно — Критика) затемняет центральную установку данного подхода: чтение текста служит не коммуникации одних людей с другими, но рождению дискурса, некоторой языковой, речевой или мыслительной практики.

Упрощая и огрубляя, можно записать эти пропозиции следующим образом:

1) автор творит текст;

2) автор и его иррациональные «соавторы» творят текст;

3) иррациональные соавторы вытесняют автора и творят текст.

Задаваясь вопросом о верификации гуманитарного знания, мы более-менее уверенно можем заявить о ее возможности в первых двух случаях, когда подходы подразумевают и авторство, и наличие профессиональной критики.

Действительно, если мы, находясь здесь и сейчас, в настоящем дне XXI в., продолжаем считать, что автор существует — как актер, как рациональный субъект (а на обыденном уровне эта установка крепка и естественна: мы ищем глазами автора текста, высказываем претензии к качеству и логичности текста, можем начать уголовное преследование за содержание текста и пр.), то процедура верификации прозрачна. Существует экспертное мнение, которое может быть даже статистически подкреплено. Например, критик

считает, что произведение нашего современника обладает высокой образной яркостью. Он может проверить свою компетентность, опросив информантов и научив их работать со шкалой, на которой они отражают свои эстетические впечатления. Мы, в свою очередь, можем усомниться в достоверности предъявленного метода и проверить корректность проведенного опроса. Или другой пример: критик дает интерпретацию произведения, а мы соотносим ее с замыслом автора, который он озвучил в интервью. Возможность «критики критика» и есть возможность верификации.

Несколько сложнее обстоит дело с произведениями, написанными в прошлом, однако если учесть замечание Р. Барта о том, что фигура автора, вероятно, рождается только в Новое время, т. е. в эпоху, от которой у нас осталось достаточно много письменных источников, можно заняться сравнением текстов одного жанра, чтобы определить оригинальность или тривиальность идеи, опереться на эпистолярную прозу (вместо интервью, взятого у автора), и пр. Критик здесь предъявляет документы эпохи, а мы имеем возможность проверить его выкладки.

Верификация знания в рамках такой конфигурации не ограничивается ни литературоведением, ни вообще искусством. Она работоспособна в любой области гуманитарного знания, где подразумевается один автор-человек, выражающий свои намерения, действия этого человека (создание или подписание договора, оформление патента на изобретение, публичное выступление и пр.) и следствия данного действия, которые подверглись экспертизе и оценке. Например, историк (или специалист по политической философии, или специалист по риторике, или антрополог, или психолог) может оценить речь М. Л. Кинга «У меня есть мечта», а мы — оспорить такую оценку; во всяком случае, интуитивно это не кажется грубым поправлением логики. Хотя следует также признать, что однозначное авторство какого-либо действия, например, в истории — вещь редкая. Например, атрибутирование пакта о ненападении никак не может отталкиваться от знания о подписанте, даже если формально он один.

Второй подход также не исключает возможности верификации, несмотря на пугающие иррациональные элементы, которые теснят рациональность автора. С начала XX в. автор осведомлен о наличии у него бессознательного пласта психики, а умение видеть за внешней канвой создаваемого текста влияние сторонних сил, многократно превосходящих его собственные, вообще являлось глубокой интуицией творца чуть ли не всю историю существования человека. Представление о Провидении, о морали, о хорошем вкусе, о законах жанра, о предрассудках возможного реципиента в большей или меньшей степени всегда учитывались автором, но, разумеется, «слепые пятна» при этом оставались. Критик в данном случае, продолжая оценивать и форму, и содержание текста, не удовлетворяется рациональным замыслом автора, даже если последний прямо декларируется. Он вынужден заняться герменевтикой, удерживая в поле внимания и методологическую рамку Ф. Шлейермахера (либо сосредоточиться на максимальном понимании авторского замысла, либо — на восприятии этого замысла реципиентом), и установку В. Дильтея (необходимо понять эпоху, в которой создается текст). Вхождение в герменевтический круг исключает прямую внешнюю экспертизу. Критик ведет диалог с автором, постоянно открывая за счет приращения контекста новые смыслы и пласты — разумеется, с риском привнести в текст нечто ему совершенно чуждое и автором нечаемое. Понятно, что свидетельство автора в такой схеме помогает в экспертной оценке критика, а свидетельства современников-реципиентов, напротив, едва ли могут быть приняты в расчет, поскольку они попадают под подозрение как не конгениальные автору.

С точки зрения верификации все возможные «соавторства», учитываемые критиком (например, У. Эко говорит о сотворческой роли адресата в интерпретации сообщения, т. е. об умозрительной фигуре читателя, детерминирующей автора, а М. М. Бахтин обращает внимание на полифонию голосов и идеологий, звучащих в тексте и прямо не принадлежащих автору романа, не порождающих явную авторскую оценку), в общем-то, качественно не меняют алгоритм работы с текстом. Критику нужно расшифровывать все

коды, которые он в состоянии заметить: найти доказательства, что текст ориентирован на определенную целевую аудиторию, найти следы «пристрастия» автора к какому-либо из героев, который если и не является альтер-эго, то хотя бы является любимцем, и пр.

Надо заметить, что с освоением идеи о существовании «подвала» психики, «протокол о намерении» автора обогащается новыми дескрипциями. Теперь это не просто изложение замысла, а попытка публично погрузить стороннего наблюдателя (и критика в том числе) в неструктурированную «магму» психической жизни. Например, А. Блок рассказывает, как и почему хотел создать поэму «Возмездие» в 1910 г.: «Не чувствуя ни нужды, ни охоты заканчивать поэму, полную революционных предчувствий, в года, когда революция уже произошла, я хочу предпослать наброску последней главы рассказ о том, как поэма родилась, каковы были причины ее возникновения, откуда произошли ее ритмы. <...> Ее план представлялся мне в виде концентрических кругов, которые становились все уже и уже, и самый маленький круг, съезжившись до предела, начинал опять жить своею самостоятельной жизнью, расширять и раздвигать окружающую среду и, в свою очередь, действовать на периферию. Такова была жизнь чертежа, который мне рисовался, — в сознание и на слова я это стараюсь перевести лишь сейчас; тогда это присутствовало преимущественно в понятии музыкальном и мускульном» [Блок 1919]. В качестве основных вех, повлиявших на его умонастроение, Блок перечисляет смерть Коммиссаржевской, Врубеля и Толстого, кризис символизма, «ночные разговоры, из которых впервые выросло сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики», лекцию П. Н. Милюкова «Вооруженный мир и сокращение вооружений», статью из московской газеты «Близость большой войны», политическое убийство, забастовки железнодорожных рабочих в Лондоне, французскую борьбу в цирке: «Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор» [Блок 1919].

Заметим, что Манифест символизма был написан задолго до 1919 г., в 1886 г., следовательно, А. Блок мог прямо цитировать программные тезисы этого направления в искусстве (здесь они имплицитно содержатся во фразе о «нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики») или обозначить причины упомянутого кризиса. Но ему важно, словно он лежит на кушетке психоаналитика и делится потоком ассоциаций, проговорить все факты, повлиявшие на его (даже до конца не осуществленный) замысел. Он предоставляет все ключи гипотетическому критику.

Думается, верификация при такой начальной установке возможна лишь как конвенция узкого круга специалистов, занимающихся одним и тем же предметом исследования. Критерий интерсубъективности (разные специалисты в различных концах света пришли к смысловому резонансу в объяснении), повторяемости (интерпретации текста не противоречат интерпретациям других текстов того же автора), воспроизводимости (можем понять хотя бы общую логику выводов критика, угадать следующей его шаг) до какой-то степени остаются работоспособными. Самые эзотерические интерпретации будут отсеяны, а нелаконичные и нелогичные теории — оспорены. Такого рода верификации (экспертное мнение оценивается другими экспертами) также существуют в рамках многих гуманитарных дисциплин и соответствуют вполне солидной конвенциональной теории истины.

Третий подход, казалось бы, исключает любую верификацию: «Коль скоро Автор устранен, то совершенно напрасным становятся и всякие притязания на «расшифровку» текста. Присвоить тексту Автора — это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо», — пишет Р. Барт. И резюмирует: «в многомерном письме все приходится *распутывать*, но *расшифровывать* нечего» [Барт 1994, 389-390].

Позиции Р. Барта и М. Фуко по данному вопросу являются самыми бескомпромиссными: у Барта актором выступает структура текста и объективная жизнь языка, у Фуко — дискурс, окруженный территорией других дискурсов. Человек как бы служит великому гипертексту, не в силах сломать его объективные законы существ-

вования, лишь может, занимаясь, допустим, «археологией» знания, выявить, почему и что говорится в некоторую эпоху, а что нет: «Рассматривая единство фактов высказывания, археология не задается вопросом, чем бы оно могло быть мотивировано (этим занимается разыскание контекстов формулировки), не стремится она и к отысканию того, что в них выражено (недостаток герменевтики), — она пытается определить, как законы формации, из которых появляется это единство и которые характеризуют реальность, которой оно принадлежит, могут быть связаны с недискурсивными системами: она, таким образом, стремится определить специфические формы артикуляции» [Фуко, 1996]. Заметим, что здесь уже содержится подсказка для научного гуманитарного знания: если и невозможен «рывок» к самому тексту, то возможно изучение (и верификация) разломов, зияний между разными видами дискурса. У М. Фуко не только человек служит дискурсу, но и реальность, которая трактуется как один из факторов, определяющих его стилистику.

Однако конец XX и начало XXI в. внезапно открыли новые взаимодействия между автором и текстом. В сеть (в латуровском смысле) встраивается новый актер — виртуальная реальность. Искушенный автор, прекрасно знающий о своей несвободе, не-субъектности и вообще «смерти», почему-то не смиряется с ролью скриптора, «отпускающего» от себя текст в тот момент, когда «начертательная деятельность» завершена. Напротив, активность авторов в Интернете, постоянно провоцирующий эту активность «перевод» популярных произведений в другие жанры, способствующих их гибридизации, порождает самые разные следствия. Например, **«сопротивление смерти» толкает авторов либо на прямую борьбу** (примеры М. Семеновой с экранизацией «Волкодава» — «началось все с конфликта. Николай написал свой сценарий, и он у меня вызвал активное неприятие. Мы с Лебедевым встретились, чтобы все обсудить, и в течение 11 часов подряд орали друг на друга» [Павленко-Бахтина 2007], А. Сапковского со спором об авторских правах на «Ведьмака» [BuzzSumo 2018]), **либо на попытку включиться в процесс и получить от него**

преференции (пример С. Лукьяненко, дважды писавшего и переписывавшего сценарий к своим «Дозорам»).

Но эти стратегии можно счесть тривиальными: так же точно, например, в 1950-е гг. противился «переводу» своего романа на киноязык классик жанра фэнтези Дж. Р. Толкин. Гораздо интереснее выглядят примеры возникновения совершенно новых позиций и ролей в процессе производства и восприятия текста.

Довольно ярко зарекомендовал себя в этой связи China Mieville, автор романа THE CITY & THE CITY (2009). В беседе с участниками читательского круга на сайте RandomHouseReaders Circle.com он развернуто пишет о «следах», оставленных в тексте самыми разными влияниями. В частности, указывает на реминисценции: «Кубин — австрийский писатель и художник — и его книга “Другая сторона”, ставшая своего рода экспрессионистским исследованием городских тревог, принуждающих создавать и заселять воображаемые города — чем бы это ни грозило — ради обманчивой безопасности метрополий, пересаженных в далекую глухомань, оказала на меня большое влияние» [Мьевиль 2013, 437]. Так же точно он прямо говорит о замысле и плане произведения: «Я думаю о Бещели и Уль-Коме как о различных слоях затененной совокупности. На социальном / политическом / правовом и т. д. уровне организующий принцип был связан не столько с играми, сколько с природой табу — чрезвычайно мощных, часто чрезвычайно произвольных и (что имеет решающее значение) регулярно спокойно нарушаемых без подрыва факта табу как таковых. Этот последний элемент, по-моему, иногда недооценивается при обсуждении культурных норм, которые как утверждаются, так и нарушаются. Оба эти элемента фундаментальны» [Мьевиль 2013, 435-436]. Подсказывает он и метод интерпретации романа. На сайте ему задают вопрос: «У некоторых читателей и критиков, несомненно, будет соблазн увидеть этот роман как аллгорию отношений между Западом и мусульманским миром, из-за сходства названий города Уль-Комы и террористической группы Аль-Каиды <...>. Симпатизируете ли вы таким прочтением?» [Мьевиль 2013, 438]. И форма вопроса, и ответ подразумевают разделяемое всеми представление о множественности интерпретаций. В то же время Ч. Мьевиль

говорит, что хотел бы метафорического, а не аллегорического прочтения книги, потому что «смысл аллегорических прочтений состоит в поиске того, что Фредерик Джеймисон называет “мастер-кодом” для решения того или иного повествования, чтобы разобратся, “о чем оно” или, хуже того, “о чем оно на самом деле”. И этот подход вызывает у меня очень мало сочувствия <...>. Аллегории всегда более интересны, когда переливаются через свои дамбы» [Мьевиль 2013, 438-439]. Наконец, он намекает, что фантастическое сосуществование городов суть «только необычно экстраполированная версия таких вещей, что происходят все время, на всех уровнях. Такова была идея» [Мьевиль 2013, 442].

Фактически, он предъявляет все: идейные и эстетические влияния (иррациональный пласт), цель (ключи к ее формулированию: табу, неизбежное их нарушение, нечто «происходит все время» — видимо, роман был своеобразной репликой о толерантности), свои читательские вкусы, реализующиеся через оптику прочтения текста. Следовательно, существование тематических сайтов, а в еще большей мере, ведение блогов **делает из автора произведения первого эксперта**, который организует практики интерпретации его текста. Это требует от автора навыка достаточно высокой философской рефлексии и в то же время гибкости, поскольку его, Мьевилья, целевая аудитория достаточно интеллектуальна и эрудирована, следовательно, сама способна помыслить тот культурный контекст, к которому обращается автор, и понять его глубже. Автор, в конце концов, не может отследить все смыслы и влияния, которые выразил и испытал.

Таким образом, он действительно в каком-то смысле «умирает», поставив точку в своем произведении, но при этом переходит на другую позицию, дистанцируется от текста и озвучивает его оценку. Автор не становится традиционным критиком в силу своей пристрастности, однако во многом выполняет его функции.

Также **сеть вовлекает авторов в научную (или преднаучную, полевую) деятельность уже в роли ученых**. Примером может служить блог искусствоведа и активного участника русской Википедии С. Багдасаровой (Шакко), которая делает маленькие

популярные обзоры живописных полотен, но зачастую не столько осуществляет задуманный план, сколько идет за любопытством и поисковой деятельностью своих читателей. Например, описание костюма на портрете Генриха V Благочестивого (а именно — его обуви) вызывает внезапное восхищение читателей самой моделью. Шакко следующим шагом сравнивает мужскую красоту разных портретируемых у этого живописца, а заканчивает сравнительным анализом женских и мужских портретов кисти Лукаса Кранаха Старшего, поскольку совместное обсуждение их с читателями заставило ее заметить, что в начале XVI в. Кранах пишет мужчин и женщин по-разному [Багдасарова 2018]. То есть мы сталкиваемся с феноменом коллаборации в сети, потому что читатели исполняют роли библиотечарей (когда ищут ссылки для любимого блога, помогают вносить поправки в публикации), официальных оппонентов (если обладают соответствующим образованием), пиарщиков, интерпретаторов, а не только потребителей. В свою очередь, автор здесь — возглавляющий коллаборацию руководитель, а результатом их совместной деятельности становятся не только приквелы к изначальному блогу, но и вполне академические или научно-популярные публикации.

Следовательно, если мы даже согласимся с тезисом о смерти автора, автономии текста и его «мерцающем» существовании в голове реципиента в момент встречи (т. е. прочтения), мы можем сравнить частную практику интерпретации и коллективную практику, причем в последней участвует некто, в чьей голове заранее собрано экспертное знание по очень широкому кругу вопросов, повлиявших на то, что позднее стало «текстом». Создается впечатление, что такая работа (совместной экспертизы или совместного научного изыскания, осуществляемого и профессиональными учеными, и самоучками) представляет собой новый вид дискурса. Конвенция осуществляется не в научном сообществе по поводу автора, но между научным сообществом, «умершим» автором и реципиентом. Возможно, такая форма гуманитарного знания вообще не требует классической верификации, как не требует ее «вкус» или любая обыденная практика.

ИСТОЧНИКИ

1. Блок, А. Предисловие к поэме «Возмездие» (1919). 14.09.2017. — URL: http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_0040.shtml (дата обращения: 12.02.19).
2. Багдасарова, С. Боже, какой мужчина. 19.09.2018. — URL: <https://shakko-kitsune.livejournal.com/1311188.html> (дата обращения: 12.02.19).
3. Павленко-Бахтина, Л. Мария Семенова: Первые варианты сценария «Волкодава» были просто чудовищными! 10.01.2007. — URL: <https://www.spb.kp.ru/daily/23835/61951> (дата обращения: 12.02.19).
4. BuzzSumo. Анджей Сапковский решил отсудить прибыль за игры «Ведьмак». 08.10.2018. — URL: <https://fishki.net/2727582-andzhej-sapkovskij-reshil-otsudity-pribyly-za-igry-vedymak.html> (дата обращения: 12.02.19).

ЛИТЕРАТУРА

5. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М., 1994. — С. 384-391.
6. Мьевиль, Ч. Город и город / Ч. Мьевиль. — М.: Эксмо, 2013. — 448 с.
7. Фуко, М. Археология знания / М. Фуко. — М.: Ника-Центр, 1996. — 208 с.

В. В. ПАУТОВ

магистрант группы 29ПМ189

Института психологии и педагогики

ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет»

pautov-vv@list.ru

РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РОМАНА МИХАЙЛОВА «ИЗНАНКИ КРЫСЫ» КАК СБЛИЖЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ С ЦИФРОВОЙ РЕАЛЬНОСТЬЮ

Аннотация. В статье рассматривается ритмическая организация произведения Р. Михайлова «Изнанка крысы». Анализируются способы «манипуляции ритмом», с помощью которых писатель приближает литературу к цифровой реальности, моделируя ритм существования в этой реальности своих читателей.

Ключевые слова: Р. Михайлов, «Изнанка крысы», литературоведение, ритмическая организация текста, цифровая реальность.