

#14 [Транслит]

Прагматика художественного дискурса

Как в обыденном языке определенная часть утверждений сама является совершением действия помимо говорения, так и многие литературные техники претендуют на статус не репрезентации, но самоценного явления (ср. «*Писать не о войне, а войной*», Маяковский), явления, обладающего не только значительной иллюкутивной силой, но зачастую и вполне ощутимым перлокутивным эффектом (ср. «*Стихи надо писать так, что если бросить стихотворение в окно, то стекло разобьется*», Хармс). Точно так же, как субъект, совершающий перформативное утверждение, должен обладать определенными полномочиями и совершать его в определенной ситуации, поэт является производной определенных полномочий высказывания и более чем чувствителен к ситуации, не являясь поэтом по умолчанию и непрерывно («*И меж детей ничтожных мира, Быть может, всех ничтожней он. Но лишь Божественный глагол. До слуха чуткого коснется...*», Пушкин). Если для аналитической философии в XX веке стало очевидно, что при помощи слов можно совершать определенные действия, то «слова поэта» уже задолго до этого интуитивно приравнивались к «его делам» без какого бы то ни было теоретического обоснования.

В лингвистике/аналитической философии традиционно понимаемый под прагматикой ракурс на высказывание как «успешное»/«неуспешное» (вместо категории «истинности»/«ложности» высказывания по отношению к фактам и его внутренней consistency), тоже когда-то был скандалом. Функции языка сопоставлялись с литературой только через герменевтику и структурализм, но никогда через прагматическую философию языка (либо эта идея геттоизировалась, будучи вычисленной¹). Исследование прагматики художественного высказывания (аналогично повороту от семантики и синтаксиса к прагматике в лингвистике) должно было бы отказаться от рассмотрения соответствия между «изображенным» и «внелитературным» миром, а также от обсессивно-интертекстуального невроза, чтобы сосредоточить внимание на действии, жесте, ходе, который совершается

художественным высказыванием, на реализации текста в конкретной ситуации, а также на том, какое положение внутри пространства литературы и по отношению к другим манифестациям занимает высказывание и какого эффекта добивается за его границами.

Если традиционно теория литературы занимается самим *сказываемым* в литературе, то анализ иллюкутивного значения (какое действие совершается в слове) и особенно перлокутивного эффекта (каково воздействие), в т.ч. в более широком — социальном — смысле, обычно сводился лишь к привлечению беспорядочного биографического материала или социологических констант. Из-за этого забвения риторических аспектов языка «чисто литературная ценность» конфликтовала или произвольно увязывалась с «полезностью»/«практической ценностью» — просветительской, дидактической или прямо утилитарной, но никогда не понималась как *действие*, как направленность сама по себе.

Другим предшественником прагматической оптики, и даже в еще большей степени обращенным к литературе, можно назвать «круг Бахтина» (Волошинов, Якубинский, Медведев) с проектом металингвистики.

В отличие от оксфордской аналитической философии, здесь высказывание (печально широко трактуемое в русской традиции) не равняется изолированному речевому акту, который отправляется суверенным субъектом. Оно всегда обнаруживает в себе следы взгляда/слова другого, чревато, если угодно, некоторой диалогичностью. Точно так же и литературное изобретение выставляется в ответ на другое (предыдущее) изобретение, как правило, с тем чтобы его опровергнуть, что и выдает его погруженность в насквозь полемикальный контекст — как перспективы истории искусства, так и его ситуативного устройства. Прагматический жест отправляется по отношению к предшествующим способам действия в литературе и призван одновременно обгонять современников и адресоваться к еще только изобретаемой аудитории.

Не являясь ни вычисляемой клеткой морфологии жанра, ни порождением

индивидуальной творческой воли, событие (порой довольно конфликтное) художественного высказывания обладает прагматической задачей как в диахроническом переопределении жанровой системы (*историческая прагматика*), так и в более локальной конституации поэтического высказывания (*конституативная прагматика*). Как и слово в проекте металингвистики, произведение не является естественным продолжением тела автора, но скорее подвешено на прагматических нитях, натянутых между значимыми прецедентами высказывания. Без учета этой обращенности и противопоставленности невозможно распознать направленность литературного произведения, понять текст как акт высказывания.

Бахтин не раз оговаривается, что высказывание, обращенное не столько к своему предмету, сколько к чужим *речам о нем*, является единицей как бытового общения, так и научного и художественного (как стабильных форм речевых жанров, опосредованных социальным действием). Постструктуралистская рецепция бахтинской теории свела эти дискурсивные взаимодействия к текстовым (в рамках которых высказывания нейтрализуют друг друга в общей синхронистской картотеке, хотя письмо-реплика по адресу других текстов очевидно не то же самое что речевой акт, относящийся к другим речевым актам), в случае же прагматики художественного высказывания акцент нужно перенести с библиографических отсылок на жесты, которые совершает высказывающийся (круг Бахтина утверждал культурное (идеологическое) как раз как равняющееся знаковому, данному в действиях). Библиотечная метафора должна быть заменена сценической.

Таким образом, прагматика — очередной артистический и методологический ход овнешнения понимания художественного высказывания: не сам текст, а коммуникативно-практические условия и обстоятельства его реализации, включенные в порядок его производства.

Также как значение в языке — только потенция значения в определенном контексте, литературные факты — нечто фабрикуемое в практике, значение произведения — это его актуальный способ действия и обнаруживаемый отклик. Наконец, аналитическая формула «значение как употребление» прямо коррелирует с кондиционалистским критерием литературности Женетта. Это значит, что даже одна и та же литературная техника в разных

ситуациях может оборачиваться различной прагматикой высказывания (аскетический стиль как следствие выработанности риторической традиции (Роб-Грийе) или как ставка на радикальную трансформацию социальной коммуникации (литература факта)).

Таким образом, прагматика — это не «что?» и даже не «как?» литературы, а «как действует?» (в том числе в значении, синонимичном «насколько сильно?»). Поворот к практике неизбежно приводит к тому, что мы натываемся на материальность. Свою роль будут играть и институты с сообществами и инструменты с техниками. Можно увидеть воздействие на литературную прагматику, исходящее из медиологических условий (различие конструкций поэтического высказывания в случае стихов в альбом и в случае стихов для публикации в тиражном издании), но не следует забывать и о том потенциале фигуральности поэтических действий, который позволяет рассматривать «самоубийственность» стихотворений Мандельштама или тексты, написанные в тюрьме, как определенным образом отправляемый речевой акт, организующий свое материальное бытование.

В любом случае, если переосмысление вещей как самостоятельной — не только пассивно значащей, но и активно действующей — реальности в социологии заключалось в анатомировании механики фабрикаций научных открытий, то *акторно-сетевые исследования литературы* могут показать, с помощью каких технико-риторических и институционально-организационных усилий достигались «литературные открытия» и какие материальные и фигуральные свойства знака были вовлечены в качестве агента в производство литературных фактов.

Другими словами, если мы понимаем прагматику как дисциплинарную оптику (а пока не как способ действия, присущий самой литературе), то она имеет довольно синтетический метод, который учитывает и логику символического капитала, и чисто текстуальные приемы производства значения, и анализ техники, и определение вектора порыва автора. Прагматика — это не переиздание школьного вопроса «что этим хотел сказать автор?», а скорее попытка увидеть, какой акт высказывания (*l'énonciation*) он осуществляет фактически, порой вопреки высказанному (*énoncé*), какой жест совершается при письме [А. Смулянский «Высказывание как действие и как акт»]. Имеет значение не индивидуальное намерение автора (и уж тем более не его

эксплицитные заявления «по этому поводу»), но совокупность условий данной ситуации и аудитории (включая сюда ее социальное устройство), которая определила именно такую конструкцию высказывания, а также то, какой именно жест изобретает в этих условиях, превышая их, само тело письма.

Задача прагматики не замкнуть тексты на экономическую статистику книжного рынка, но увидеть в них логику шахматной игры, в которой имеет ценность только то, чьи способы действия отличаются от других [И. Кравчук «Роман как социальный жест: наброски к прагматике раннего творчества Достоевского»]. На то, о чем невозможно говорить экономически, следует смотреть с точки зрения языковых игр в социальном масштабе. Там, где больше не верят в классовые позиции художников (по причине самой рекомпозиции классовой логики), все-таки еще остаются различные ходы в социальном пространстве литературы и ставки в эпистемологии [Д. Бреслер / А. Дмитриенко «Бросать живительные «семечки»: прагматика вторичного использования словесного сырья в записных книжках Вагинова»].

В самом искусстве ситуация сегодня обстоит так, что по чисто внешним признакам чаще всего невозможно определить, с чем мы имеем дело — одно и то же действие может быть искусством, а может и не быть искусством. Именно поэтому, как правило, интересно то искусство, которое в качестве следствия внешних условий скрывает в самом себе некоторый эпистемологический раскол: например, искусство, отрицающее существование конструкции и полностью посвящающее себя материалу, но при этом систематически и открыто прибегающее к деформационным свойствам языка изощренным риторическим средствам. Или в тех случаях, когда оно твердит об одном (*объекте*), но извлекает весь свой трюк из другого (*видения*) [П. Арсеньев «Литература чрезвычайного положения»].

Несмотря на обилие коммуникативно-утилитаристской терминологии при разговоре о прагматике, обращение к ней — это не попытка призвать или ввергнуть литературу в некую подозрительную «действенность», но стремление обнаружить в ней самой уже имеющимися действия *своего рода*, которые она совершает при помощи слов [И. Гулин / Н. Байтов «Как совершать с читателем действия при помощи слов»]. Как языковое значение возникает в мире человеческих действий

в связи с целями и интересами говорящих, так и литературе этот «мир действий» не противостоит, но только и позволяет создать какую-либо конструкцию.

Там, где есть (художественное) высказывание — есть отношения (в том числе, конечно, и социальные). Но как себе представляет их литература, какое действие она, по ее мнению, должна в них или с ними осуществлять — действия ли в более метафорическом когнитивном или более социально о внешнем перформативном смысле? Каким образом видение этих отношений и избранный способ действия входят в саму — как будто неизменную от века — процедуру письма? Что происходит с пером — приравнивается ли оно все же к штыку или вслушивается в белизну листа?

Отдельным образом интересны и такие способы действия в литературе, которые характеризуются призывом к простоте языка. Какова реальная прагматика текстов, которые предлагают называть себя «простыми», «народными» или призывают к такому языку [П. Серио «Язык народа»], как они концептуализируют сами себя? Должен ли язык в них использоваться на манер «дровосека» Ролана Барта или предпринимаются более искусственные попытки «избежания языка», опосредования знаком [А. Монтлевич «Факт и фетиш: вместо-имени»], одним словом, какие мифы и модели своего языка создает такая литература?

Есть и более простой случай, когда эта страсть сочетается с реальным участием в политике (освободительной или подавляющей). Как тогда выстраивают свою прагматику авторы (по отношению к которым несправедливо часто употребляют термин прагматика), целиком себя отождествляющие с той или иной политической силой [Н. Азарова «Об адресате, дискурсивных границах и субкоманданте Маркосе»], всегда ли ее можно заподозрить в *антисепиотизме*? Но какова она у тех текстов, которые не кажутся несведущими об этом запросе политики и не противостоят ему открыто, но одновременно избирают такой тип «политизации высказывания», который наиболее плодотворно существует вдали от шума улиц [Т. Никишина «Речь в перспективе письма»]?

Как собственно тогда вообще прагматика связана с политикой — как с самой прямой, публичной, гражданской, так и с политической самой литературы (но все же понятой как борьба)? И какова связь между двумя этими политиками, а также у самой литературы с тем,

что приводит ее в действие, и с тем, к каким действиям приводит она сама (связана ли сильная гражданская традиция и сильный национальный институт литературы? Такое классическое самописание способа действия литературы, как «выражение духа времени» или любое другое связывание «произведения с необходимостью, чьим выражением оно является», подразумевает участие литературы в определенной процессуальности/длительности, в том числе в таком смысле, чтобы «предметом ее рассмотрения являлось» нечто отличное от поэтики — внешнее отношение произведений к институциям и нравам, а не их ценность» [Ж. Рансьер «Немая речь»].

Искусство, понимающее себя как следствие, или искусство, понимающее себя как причину? И больше где-то прагматики или она просто разная (*количественно* или *качественно* она измеряется²)? Что, например, происходит с самими способами письма или с определенным взглядом на них в случае текстов, «оплаченных кровью», что происходит с якобы самостоятельным объектом когда в нем обнаруживаются следы участия в той или иной коммуникативной ситуации [Н. Миронов и другие «Тексты, которые нельзя оценивать по „чисто эстетическим критериям“»]?

В конечном счете, прагматика как бы перекидывается с метода (рассмотрения литературы) на практику самой литературы (оптика заражает делание), и поэтому прочертить здесь четкую границу между оптикой и объектом представляется невозможным.

1. «Искусство объявляет „войну“ быту, и все важнейшие события происходят в приграничной зоне. Это еще не быт — так далеко влияние авангарда не простирается, но это уже и не искусство. Это — эстетизированный артистический быт, так сказать, среда обитания (*bohème*), которую художник-авангардист все время стремится расширить. Экспансия искусства в быт переворачивает иерархию ценностей.

Текст выступает не столько в эстетической, сколько в апеллятивной функции: важен не он сам, а характер его бытования, — текста же как такового может и не быть вовсе.

Авангард — это, главным образом, необычное прагматическое задание, непривычное поведение эстетического субъекта или объекта. Авангард не создал новой поэтики и своей поэтики не имеет; но зато он создал свою, новую риторику: неклассическую, «неаристотелевскую» систему средств воздействия на читателя, зрителя или слушателя. Но все достижения этого искусства за пределами собственно прагматики происходят не благодаря его авангардности, а от нее независимо или же ей вопреки» (Шапир М. И. Что такое авангард? *Philologica*, 1995, т. 2, № 3/4, 136—143).

2. Кроме того, можно оговориться о том, что не все литературные произведения равно характеризуются наглядной прагматикой; но ведь и формальному методу больше отвечали тексты одного, и менее отвечали тексты другого типа.

В результате всего этого об этом выпуске [Транслит] придется сказать столь распространенную в гуманитарной среде вещь: «в нем больше попытки правильно поставить вопрос, чем дать ответ», в т. ч. и на уровне «диалогичности» самих материалов: в этот раз удельное число материалов с совместным авторством, интервью, опросов особенно велико. Кроме того, выпуск оформлен иллюстрациями проекта самарских художников и архитекторов, представляющими функционализированные модели различных поэтик: поэтические машины лианозовской школы, метариализма, концептуализма, прямого высказывания и нового эпоса снабжены не ручным руководством от производителей, но отраженным видением другого географически и профессионально, несобственно-прямой речью, пронизывающей эти поэтические языки и смешивающейся с их устройством [А. Уланов «Действующие модели поэтического празднества»].

Наконец, такое коммуникативно-композиционное образование как литературный журнал, очевидно, также обладает собственной прагматикой, выступает в качестве «поэтической машины» с некоторым внутренним устройством, определенным «внешними обстоятельствами». Иначе говоря, его «значение» будет окончательно сформировано только в употреблении.

Словом, дело за ним.

Литература чрезвычайного положения

Художественный акт является одним из типов иллюкативного. Как известно, в искусстве нет правил (оно не может быть истинным или ложным), за исключением того, согласно которому терпит успех тот, кому удастся предложить свои собственные правила.

О некоторых произведениях искусства говорят: «Так смог бы и я». Наиболее простой вариант ответа на этот ретроспективный упрек — «Смог бы, но не сделал». В некотором смысле такой тип говорения об искусстве предполагает известное предпочтение, отдаваемое не мистическому «деланию вещи», но стратегическому «сделанному в искусстве»¹. Однако логика острашения в данном случае не опровергается, но просто переводится с уровня создания/рецепции конкретного произведения на уровень самой истории значимых прецедентов в искусстве, т. е. уровень отношений дяди с племянником. Удивление испытывает уже не созерцающий плоды этой семейной сцены, но само почтенное семейство, когда наследство уходит не по прямой линии. «Сделанному» в искусстве — в том числе как сделанному утверждению. Как успешному речевому акту.

Другой вариант ответа на это недоумение дефицитом мастерства мог бы заключаться в том, что в известном смысле именно это скандальное обстоятельство, изобличаемое в характерной реплике непонимания искусства («Они рисовали так, потому что не умели рисовать нормально/по-настоящему»), совершенно необходимо. Нужно в каком-то смысле не уметь *нормально* рисовать, *нормально* писать, то есть испытывать

дефицит техники, чтобы не превратиться в ремесленника, в рутинера от искусства и обставить господствующую конвенцию. То, что представляется буржуазному обывателю как положенная порция художественности (за которую возможно он даже платит деньги), отсутствует в работе авангардиста и это же описывается цехом как невлаждение техникой (т.е. грамматикой искусства), как блеф амбициозной богемной молодежи. Но именно эти «нелицеприятные обстоятельства» и необходимы для подлинного изобретения в искусстве.

Изобретением же теоретическим, соответствующим такому пониманию искусства, в свою очередь, может стать конституирование этих несущественных и порочащих одновременно обстоятельств в качестве первостепенных. Обнаружение меньшей беспечности и большей амбициозности должно перестать быть «темной правдой» искусства и стать аналитическим аргументом. Необходимо наконец перейти от анализа формальной структуры произведений к диагностике *прагматики* художественных актов.

Признанный авангардом в качестве легитимного методологически и благотворного политически, отказ от произведения (тем более «полноценного», Произведения с большой буквы) привел к появлению целой галереи славы слабости; искусство можно переосмыслить целиком как своего рода слабость. Слабость, обладающая несомненными специфическими силами слабости. Парадоксально действенная — благодаря своему провалу. Искусство, регулярно празднующее свою кончину и благодаря этому продолжающее благоденствовать. Авторы, провозглашавшие невозможность искусства и все же умудрявшиеся перформативно обойти констатированный ими же запрет.

Слабость (авангардного) искусства находится в очень тесных отношениях с историей. Оно стремится впрыгнуть в последний вагон уходящего поезда и при этом обогнать сам этот поезд. Парадоксальное время искусства — это время плюсквамперфекта («в N году уже *было нельзя* рисовать так»), сочетающееся с темпоральностью

1. Не кто иной, как Шкловский, автор не только формулы «пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно», но и выражения «ход конем», должен был быть достаточно чувствителен и к этой логике.

2. Тезисы Беньямина «О понятии истории» вероятно можно применить и к самой истории искусства.

3. Вполне применим и часто привлекаемый в анализе художественных биографий жест Мюнхгаузена.

4. Как правило, этот жест удаётся в тех случаях, когда искусство оказывается чувствительно к эпистемологическим конфликтам, например, между объектом и видением (Сезанн, Дюшан, Литература факта, Шаламов - см. ниже).

5. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Пер. с фр. А. Шестакова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012.

альтернативной истории: в истории искусства существуют тупики, предвидя которые можно попытаться их предотвратить (Мэн Рэй: «В искусстве все пошло не так») или которые уже имели место, но куда можно вернуться и переиграть постоянно повторяющуюся сцену². В ней существуют парадоксальные интерпретации прошлого и настоящего момента, исходящие из еще не состоявшегося будущего, в ней существуют металептические движения, обеспеченные авторитетом, который они же еще только и должны будут основать³.

Итак, авангард стремится обогнать поезд истории (в русской версии может фигурировать «загнанная кляча»), используя его же собственную скорость и стремясь превзойти ее. Тривиальная риторическая фигура «опередившего время» художника должна быть проанализирована нарратологически: какое именно грамматическое время он стремится опередить и с помощью каких грамматических средств выполняет эту речевую задачу. Время опережается, как известно, благодаря искривлению пространства, неклассической топологии. Чтобы обогнать историю, нужно пересечь поле искусства нетривиальным способом, срезать полем.

Успешно начатый обгон приводит к пониманию необходимости уловки, позволяющей не участвовать в количественном соревновании, большей приспособленности логики, чем физики, для успешных маневров в искусстве. Так, будучи отвергнут даже собратьями по авангарду, Дюшан возвращается к шахматам, нащупывая теорию шаха как одоления соперника без прямого пехотного столкновения. Соссюр и Витгенштейн сравнивали правила языка с шахматными, в которых каждая фигура действует специфическим образом, становящимся таковым благодаря тому, что так не действует ни одна другая, и одновременно ее ходы никак не связаны с материалом, из которого сделана сама фигура. История искусства, прочитанная как шахматная партия или языковая игра, позволяет тому же Дюшану поставить свой перформативный шах искусству, мат поставить которому невозможно⁴.

Подобная лингвопрагматическая оптика поддерживается собственным движением искусства навстречу текстуальной логике: Дюшан подвергает живопись кибернетизации или, точнее, радикализует обнаруженную тенденцию, вызревшую в модернизме. Если изображение становится все более и более *непрорисанным*, сближающимся с

двоичным кодом (литературы) и затребующим сотрудничества зрителя уже у Сера, то почему собственно нужно продолжать основывать свой выбор на природных референтах и природности техники?

Как показывает Тьерри де Дюв⁵, технические следствия индустриализации в живописи, как правило, принимаются тем охотнее, чем надежнее это позволяет вытеснить ее эпистемологические следствия (то же верно и для постиндустриализации искусства); очень часто неузнанная механизация позволяет продолжать (и даже совершенствовать) практику *писания закатов*.

Как, какой необходимой связью связана материальность означающего с измерением его фигуральности (при том, что это два главных его измерения с какого-то момента)? Так, что совершенствование технической базы может тем надежнее скрывать традиционность способа действия (в анекдоте о поляроиде этим чревато не только практика художника, продолжающего писать закаты вручную, но и действие обладателя фотоаппарата, продолжающего снимать «реалистически»). Следовательно, совершенствование материальной базы означающего без ее эпистемологического обнаружения ведет к тривиализации фигуральности знака.

Быть автором как производителем технической новации — это не столько задействовать новые производственные силы (каковые, стало быть, можно использовать и нерефлексивно), сколько проблематизировать производственные отношения искусства (к диапазону которых относится не только кто, кому и за что платит и как распространяется оригинал/копия, но и, например, решение, где совершается работа синтеза изображения — на холсте, на сетчатке, в воображении зрителя, или решение, существует ли такое разделение труда между автором и зрителем вообще). Принимая индустриализацию (процесса создания) искусства, автор попадает в современные производственные условия, а искусство обнаруживает свою родовую функцию: всегда еще иллюстрировать свою собственную невозможность, (как) невозможность себя-прежней. Так, сегодня борьба за то, чтобы признать цифровую фотографию недействительной, не- или пост-фотографией, обнаруживает реинкарнацию фантазма аутентичности, в свое время именно фотографией в живописи убитой.

Любой двоичный код, любая система произвольных знаков вообще значительно

теснит органическую индивидуальность, требует ее концептуального перевооружения под угрозой небытия. Если в силу своего медиума литература была всегда-уже механизирована, то визуальное искусство дольше сохраняло органицистскую иллюзию. Впрочем, не только искусство ставит в какой-то момент перед собой вопрос о том, где происходит синтез означающих (переноса их все глубже в тело человека), но и литература обнаруживает схожую динамику: старая литература кажется в сравнении с современной всегда более прописанной своим демиургическим автором, не оставлявшим героям/читателям наткнуться на недопрограммированный закоулок (ср. рассуждения Бахтина об отношениях автора и героя).

И все же с изменением одной только технической стороны производственных условий искусства назревает неизбежный конфликт и в производственных отношениях: когда краски перестают создаваться вручную и начинают производиться фабрично, секрет ремесла перестает передаваться от ученика к учителю (из чего вытекала зависимость первого от второго) и ремесло в значительной степени становится ремеслом отказа от ремесла, а живопись — окончательно *риторизуется*, традиция начинает передаваться другими каналами: от дяди к сметливому племяннику, а не законному умельцу⁶. Это хороший пример того, как марксистская связь между производственными силами и производственными отношениями не закабалит, а освобождает стилистический и эпистемологический эксперимент (если обычно считается, что марксистский анализ способен только подчинить творчество — экономическому базису, в действительности он целит только на институциональные и медийные конвенции искусства, раскрепощая — ровно в жесте своего анализа — само творчество, тогда как нечувствительность к

логике конфликта ведет к ослабеванию и чисто стилистической борьбе школ за определение искусства, что в конечном счете оборачивается понижением или утратой чувствительности к искусству вообще).

Если именно феномен «живописного номинализма», риторизации искусства так близко подводит нас к логике перформативных актов искусства, то каковы перспективы применения этого интуитивно нащупываемого метода к самой литературе?

Одна из наиболее ранних из дошедших до нас формул рефлексии художественной стратегии в русской литературе закреплена за строками «Нет, я не Байрон, я другой». Как известно в чем конкретно состоит отличие, легитимирующее место автора и ставящее его рядом с Байроном, так и не объясняется. Но именно в этом и заключено первое правило художественного изобретения: дистанцирование (от господствующего образца). Второе, уже также контурно очерченное выше, может формулироваться как тактическое поражение или даже образцово-показательный провал. Попробуем остановиться на нескольких примерах *литературной прагматики* поподробнее.

Натуральная школа и наследники

Русский реализм, выступая против сентименталистского клише, фальсифицирующего изображение («реальности»), требует постоянного *приведения языка в чувство*. Читатель, благодаря самому сентиментализму во многом и приобретший вкус к непосредственности, теперь видит в нем самом грех неаутентичности (заклученный, разумеется, ровно в тех стилистических средствах, которые еще недавно являлись ставкой в погоне за непосредственностью). Но поскольку сам идеал аутентичности сохраняется, он переносится из скомпрометированной области чувств в область социальной реальности.

Реализм заявляет такой проект *демедиализации*, который стремится к преодолению любого рода условностей, радикальному сокращению литературных средств, фактически упразднению дистанции между изображающим и изображаемым⁷ во имя приближения к «самой реальности».

Однако характерно, что риторизм начинает опознаваться как препятствие на пути не только художественного благополучия, но и приближения к самой социальной

6. Отличие от формулы Шкловского заключается в том, что племянник осведомлен о наличии наследства, сознательно вступает в борьбу со своими кузенами и в известной степени ведет себя так, как если бы желаемый им сценарий исследования уже состоялся.

7. Причины первичной радикальной ставки (замены литературного кода кодом изображаемого) находятся, как это часто бывало в истории русской литературы, за пределами самой литературной системы и хронологически соответствуют тому моменту, когда общее ощущение автоматизированности наличных средств выражения входит в резонанс с претензиями некоей общественной группы, настаивающей на новом определении функций литературы.

действительности как таковой. Это де-факто следует из нового определения социальных функций литературы, но проблема заключается в том, что сама шкала оценки является атрибутом такого положения вещей, которое еще только нужно утвердить в борьбе за «демонтаж красноречия»⁸, из чего таким образом вытекает парадоксальное требование *нелитературной литературности*.

Акцентируя переход от «подлинного» (в отношении чувств) к «реальному» (в отношении общественной действительности), натуральная школа обращается к золотому фонду всех переворотов — еще нериторизованному низкому стилю, что, разумеется, выглядит как отказ от стиля вообще. Красноречие, подспудно присутствующее в отказе от красноречия⁹, как правило, воспринимается как долгожданное освобождение от условностей вообще. Однако открытые в 1820-е *грубость и простота* уже в 40-е, разумеется, будут считаться признаками именно стилистического совершенства. Натурализм¹⁰ обязан своим изобретением искусно сконструированной Белинским ситуации, в которой «натуральное» было противопоставлено «риторическому»; этот риторический ход побивал приверженцев сентиментализма, но с помощью аргумента, который было принято до того адресовать их противникам (архаистам, ратовавшим за возвращение к классицистической риторике XVIII века и в свое время также враждовавшим с «новым слогом» сентименталистов). Тем самым, Белинский как бы сравнивает с землей оба предшествующих лагеря разом и стратегически предупреждает возможность реванша, до этого гарантированного чередованием сторон.

Таким образом, реализм натуральной школы делает риторику синонимом не только рутинного использования ставших приемов, но и социального консерватизма. Однако если сам Белинский еще свято верит в возможность отказаться от риторики (как практики господствующих) вообще, то более

поздние модернистские призывы к сближению с реальностью будут все больше сомневаться в возможности полного отказа от фильтров, что тем не менее только сделает их призывы к отказу от опосредований только более двусмысленными.

Документальность как аргумент и эвфемизм подлинности возникает на горизонте истории литературы регулярно в моменты коренного слома литературного канона, зачастую входящего в резонанс с революционной политикой. Главным воплощением этой тенденции в истории русской литературы был радикальный проект преодоления в письме «выдумки и красоты», связываемый обычно со школой «литературы факта». Точно так же как конструктивисты провозглашали переход от станковых форм к производству реальных вещей, литература факта (далее — ЛФ) была нацелена на ликвидацию «жизнеописательных» форм литературы и переход к литературе «жизнестроения» или «производственно-утилитарной» литературе, в которой в качестве реальных, а не отвлеченных вещей выступают сами факты.

Что может сделать литература, чтобы участвовать в таком становлении нового быта и нового человека? Если кратко: перестать быть самой собой. Т.е. она должна не просто повествовать о новом, но разрушать сами «инерционные литературные формы» высказывания и мышления (идеология теоретиками ЛФ понималась как форма, а форма (литературная) — как производная идеологии).

Однако как и во всяком отказе от себя-прежнего, литература фактов оставляла зазор для двусмысленности: «Мы считаем, что старые формы художественной литературы негодны для оформления нового материала и что вообще установка сегодняшнего дня — на материал, на факт, на сообщение»¹¹. Из подобной формулировки неочевидно, то ли негодна художественная литература вообще (со всеми своими старыми формами), то ли только старые формы литературы, что требовало бы изобретения новых.

Для теоретиков ЛФ это, однако, не двусмысленность, а диалектика: даже сюжетный вымысел понимается не как принципиальное заблуждение, а как исторически отживший прием; так в николаевскую эпоху историческая необходимость обращала активистов общества именно на путь культуры беллетристических форм, как максимально по тому времени

8. См. Ренате Лахманн. Демонтаж красноречия. — Пер. с нем. Е. Аккерман и Ф. Полякова. СПб.: Академический проект, 2001. 368 с.

9. Т. е. «черная» или анти-риторика как осознанно направленная против господствующего риторического регламента коммуникативная практика.

10. Получающий свое название, как это часто случается с художественными движениями, от бичующего оппонента — Булгарина, критикующего «вытеснение чувственного и патетического в пользу грязных и темных сцен».

11. Шкловский В. В заключение // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / ред. Н.Ф. Чужак. — М.: Захаров, 2000. С. 192.

жизнедейственных¹². «Литература праздного вымысла» перестает, однако, быть явлением «условно-прогрессивным» по мере изменения общественной обстановки.

Жизнестроительный пафос движения производственной литературы приводит к отказу от тезиса об активности надстройки, в рамках которой приходилось действовать раньше: «Революция в корне упразднила те предпосылки, которые отгоняли писателя от факта и толкали его к вымыслу. Отпала всякая надобность в вымысле и выросла, наоборот, потребность в факте»¹³. Именно в контексте новых «практических задач новой словесной культуры, не имеющих ничего общего с эстетическим воздействием литературных памятников», преимущество отдается «очеркам, правдивым как рефлекс»¹⁴.

Таким образом, само название «литература факта» уже доставляет некоторые неудобства, связанные с эпистемологическим статусом обозначаемого им типа дискурса. Этот генетив подразумевает:

1) и литературу, непосредственно стремящуюся к факту, т.е. провозглашает фактичность как *свойство* некоего *письма*, движущееся от литературы «как таковой» к документальности (в данном случае «факта» выполняет роль определения — литература чего? -> т.е. литература какая?),

2) и одновременно активность самого факта, сменяющего на посту литературу, т.е. некую литературу, которую как бы *рефлексорно* производит сам факт, зафиксированный — что немаловажно — непрофессиональным автором

(но все же стремящийся, как мы увидим, от своего статуса к некоему литературно-легитимному существованию).

Это довольно существенная двусмысленность, поскольку от выбора того, что мы понимаем под инстанцией, дающей толчок литературе факта, зависит и наша эпистемологическая перспектива: мы будем подразумевать либо *самовывговаривающуюся реальность* (которая наконец избавлена от всех цензурных ограничений царизма и поэтому может заменить собой несовершенную литературу), либо особую *документалистскую оптику*, позволяющую увидеть и конституировать реальность благодаря своей специфической конструкции (как киноглаз Вертова позволяет увидеть процессы, скрытые от человеческого зрения). От эпистемологической перспективы будет зависеть и то, как понимать статус литературы факта в ее борьбе со «старолитературным отношением к вещам» — как авангардного литературного движения или как гносеологического вызова (адресованного самой фигуральности языка).

С одной стороны, они защищают новый социалистический материал от опасности его порчи, деформации («...становится ясно, что партия этот вышел вовсе не из райкома, а из литературной традиции»¹⁵; «комбинат строится на севере по законам совершенно особой инженерии: по законам школы А. Белого»¹⁶), с другой — будучи наполювину редакционного состава формалистами — они отдают себе отчет в том, что для того, чтобы дать жить новому материалу, нужен уход от старых сюжетных и стилистических конструкций, а значит, нужны конструкции новые¹⁷.

Так или иначе, там, где у нас имеется твердая почва («фактов») под ногами, можно переходить к действиям. Там, где ее нет... нам тем более ничего другого не остается.

Фактограф, чьи силы целиком ранее были предназначены точной фиксации фактов (при всей описанной двусмысленности этой процедуры), теперь еще должен быть вовлечен в практику, производство. «Мы не мыслим себе отрыва писателя от того предмета, о котором он пишет»¹⁸. Этот тезис кажется отвергающим всю европейскую нововременную метафизику субъекта-объекта. Усилие авторов, эксплуатирующих революционную тематику и даже экспериментирующих с формой, представляется редакции журнала «Новый ЛЕФ» недостаточным постольку, «поскольку [те] только наблюдают, но не участвуют в строении

12. «Туманная символика, недоговоренность, эзоповщина [...] давали возможность писателю проводить кое-какие запретные идейки даже при наличии свирепой николаевской цензуры. [...] Люди переживали «действительную жизнь» в романах, и это было для них утешением. [...] Люди как будто молчаливо сговорились считать эту невинную подделку за действительную жизнь, и каждый в сущности делал «про себя» условную скидку на вымысел. Т. н. реализм был для них условным языком [...] и никто до сих пор не вскрыл его условности». Чужак Н. Писательская памятка // Там же. С. 5

13. Там же. С. 15.

14. Незнамов П. Деревня красивого оперения // Новый ЛЕФ, №8, 1928. С. 8.

15. Незнамов П. Драдедамовый быт // Новый ЛЕФ, №6, 1928. С. 23.

16. Тренин В. Интеллигентные партизаны // Литература факта. С. 101.

17. Разумеется, для того, чтобы что-то воспринять и что-то сформулировать, это что-то необходимо деформировать. Таким образом, имея за спиной школу формалистов, ЛЕФовцы ни в коем случае не выступают против конструктивного принципа, но только уточняют, что деформация, необходимая для восприятия, должна быть обусловлена не психологией, а техникой.

18. Чужак Н. // Там же. С. 15.

жизни»¹⁹. Одной тематической и стилистической верности революции недостаточно, должно присягнуть ей прагматически, то есть говорить, став как бы частью описываемого.

Осознав всю теоретическую проблематичность и идеологическую двусмысленность выдвинутой ими категории, теоретики ЛФ сменяют или осложняют лингвопрагматику высказываний о «фактах» императивом «переустановки <...> литературы на действительность»²⁰. Однако перформативность языка, тем более литературного или квазилитературного, чревата не меньшими эпистемологическими парадоксами.

Поскольку представлять факты «как они есть» уже недостаточно, ЛФ перестраивается на ходу: «для нас, фактовиков, не может быть фактов как таковых»²¹, «человек не только видит дефект, он уже задумывается над этим дефектом и делает предложение, как устранить»²², и тем самым приближается к области практики (что сближает ЛФ с Выготским, согласно идеям которого значение возникает в мире человеческих действий в связи с целями и интересами говорящих (и по отношению к ним), и, следовательно, обладает прагматическим аспектом).

Таким образом, довольно окольным путем (через идею транзитивного языка) ЛФ приходит к тому, что никаких «своих имен» у вещей, как и самих вещей до определенного — практического — отношения к ним, не существует, что факты фабрикуются в языке. ЛФ отказывается от объективистской эпистемологии языка, но не от своей мечты введения фактов в литературу. Раз не существует фактов, которые можно беспристрастно фиксировать, значит их нужно *фабриковать*, с одной стороны, путем прямого участия фактографа в производстве, с другой — путем специальной языковой техники. «Фактический материал может быть введен в литературу только лефовскими приемами селекции и монтажа фактов»²³. Эта техника, заключающаяся исключительно в селекции и монтаже (комбинации), ничем не отличается от того, как Роман Якобсон описывал языковую деятельность. Фактограф управляет с реальностью, как носитель языка с его парадигматическим и синтагматическим инструментарием. Литература факта как бы совпадает по своему методу с самой естественной знаковой системой, говорит самими отрезками реальности.

Таким образом, на пути перехода от производства репрезентаций реальности к ее непосредственной трансформации,

обнаруживается не просто старая форма (наряду с консервативной социальной практикой писательства), но такое препятствие, как сам язык. Чтобы отдать должное теоретической интуиции фактографов, надо сказать, что они вполне отдавали себе в этом отчет²⁴. Именно поэтому представляется интересной та изобретательная доктрина, в рамках которой теоретиками ЛЕФа высказывание было осмыслено как локутивное событие, которое либо вскрывает свою спекулятивную природу, либо сближается в своей прагматике с языком идеологии. Несмотря на то, что в этой лингвопрагматической установке на «мобилизацию фактов» может быть увидена начальная точка движения, ведущего к спекулятивному языку советской бюрократии, в ней как раз кроется своеобразная техника безопасности языковой репрезентации. Отказ от натурализации высказываемых фактов (*énoncé*), с одной стороны, и объективация факта высказывания (*énonciation*), с другой, если и позволяют говорить о пропаганде, то не о «затушевывающей, а вскрывающей приемы воздействия»²⁵.

Таким образом, литература факта, являясь парадоксальным *снятием* и *радикализацией* идей натуральной школы, осознавая как подвешенность референциального статуса всего написанного, так и неизбежную фигуральность языка, переходит от поисков невинного языка и прозрачной коммуникации к наиболее умоизрядной редакции брехтианского реализма, акцентирующей сами условия видения и понимания.

19. Чужак Н. // Там же. С. 16

20. Чужак Н. // Там же. С. 21.

21. Третьяков С. Продолжение следует // Там же. 282.

22. Там же. С. 223. Ср. также высказывание другого ведущего теоретика ЛФ: «...ни одно художественное произведение не может и не имеет целью фиксировать факты. <...> Можно делать с фактами только два дела: или можно их использовать в протоколе или в прокламации. Протокол не искажает факты — он их фиксирует во всей их реальности. Прокламация не фиксирует факты, а пользуется ими и искажает их в том направлении, в каком ей это нужно». Брик О. Ближе к факту // Там же. С. 81

23. Тренин В. Нужно предостеречь // Там же. С. 217.

24. «Может ли существовать «живой» человек в литературе? Мы полагаем, что может — с поправкой на деформационные свойства слова. Даже объективнейшая фотография не дает абсолютно верной фиксации объекта, так как она по природе своей плоскостна и потому искажает трехмерность вещей. Слово также обладает своей специфической «плоскостностью» и, только учтя степень деформации этой словарной «плоскостности», мы можем говорить об «объективных» методах изображения» Гриц Т. Мертвый штамп и живой человек // Там же. С. 134.

25. Арватов Б. Агит-кино и кино-глаз. // Кино-журнал А.Р.К. — 1925. — №8. С.3.

Необходимо упомянуть и Платонова как пример не менее парадоксального *перехвата* традиции реализма *реализмом* языка, сохраняющим в качестве референта социалистическую конструкцию, но демонстрирующим деконструирующее действие на нее самокритики языка. Вместе с тем, Платонов переносит коммунистический идеал из плана содержания высказывания в конструкцию самого акта высказывания, выстраивая единственно возможный коммунизм, *коммунизм речи* (связь всех функциональных стилей и голосов друг с другом) в своем письме (ср. с Беньямином, увозящим коммунизм в своем «Московском дневнике»).

В этом контексте Шаламов, о котором далее в основном и пойдет речь, представляет другой тип выхода из парадокса литературы факта — это *реализм тела*. Субъект прозы Шаламова — скорее протяженная, чем мыслящая вещь, почти голая жизнь, не только сама лишенная катастрофой истории концептуальных механизмов опосредования, но и накладывающая табу на всякую дидактику в литературе вообще. «Протокольность» письма Шаламова отталкивается не только от фактографического «эпоса газеты»²⁶, но и от «бюрократического» языка Платонова²⁷: в его случае говорение осуществляется от лица самого исковерканного тела истории, а фиксирует его — протокольный стиль. Явный конфликт функциональных

стилей: исповеди и протокола допроса (несостоявшегося советского Нюрнберга²⁸), документа, окрашенного кровью, но на этом основании не теряющего своей юридической силы (как обычно происходит с документами, на которые попадают следы постороннего), но, напротив, только наращающего ее.

Документ — жанр свидетельства некоторых фактов в максимально недвусмысленной форме, а в некоторых смыслах вообще материальный объект, тем более неподверженный риторическому перераспределению. В любом случае, документ максимально оберегаем от aberrаций индивидуального прочтения. Он может быть личным, т.е. идентифицирующим субъекта, но не может быть субъективно понятым. Все субъективное, эмоционально окрашенное, очевидно, относится к диаметрально противоположному способу использования языка. Эти словарные замечания необходимы, чтобы прочувствовать всю двусмысленность следующего писательского заявления: «Документальная проза будущего и есть *эмоционально окрашенный*, окрашенный *душой и кровью* мемуарный документ, где все документ и в то же время представляет эмоциональную прозу. Тут задача простая — найти *стенограмму* действительных героев, специалистов, о своей работе и *о своей душе*»²⁹. В случае если нечто постороннее по отношению к простой фиксации фактов (включая перформативные) попадает в документ, то он как бы выходит из своего жанрового строя, перестает быть документом, с другой стороны, если что-то окрашивается кровью или заведена речь о таких вещах, как «душа», то тут уж ни на какую объективность рассчитывать не приходится. Это очевидно на уровне логики языка, и все же у Шаламова юридический ракурс на письмо систематически смешивается со спиритуалистским.

Кроме того, подобного рода проза как бы исключает вопрос «Как это сделано?». Если повесть о маленьком человеке и титулярном советнике сама выдает свою стилистическую акцентуацию и зовет формалистскую деконструкцию, то такие «большие» темы, как блокада, война, лагерь с одной стороны, налагают запрет на развинчивание конструкции, с другой стороны, намекают, что и развинчивать тут нечего, нужно просто внимать. Однако в действительности внимание следует обратить не на то чрезвычайное положение, которое такая литература репрезентирует, но на то чрезвычайное положение, которое подобным жестом учреждается в самой литературе.

26. Шаламов был знаком и всегда соотносил себя с проектом ЛФ: «Сергей Михайлович Третьяков пытался укрепить газету, дать газете приоритет. Ничего путного из этого не вышло ни у самого Третьякова, ни у Маяковского. [...] Литература факта — это не литература документа. Это только частный случай большой документальной доктрины. ЛЕФовцы в ряде статей советовали «записывать факты», «собирать факты». [...] Но ведь это — искажение, расчисленное заранее. Нет никакого факта без его изложения, без формы его фиксации» — Шаламов В. <О моей прозе>. Собрание сочинений: В 4-х т. / [Сост., подгот. текста и примеч. И. Сиротинской]. М.: Худож. лит.: ВАГРИУС, 1998.

27. Кроме постоянного упоминания такого официально-делового жанра как протокол, можно привести пример рассказа «Заклинатель змей», который повествует о лагерной жизни некоего киносценариста Платонова. У героя по фамилии Платонов было то, что неприемлемо для Шаламова: иллюзия о том, что он познакомит воровской мир с настоящей литературой. В этом можно увидеть намек на не менее амбициозную задачу самого Шаламова: познакомить сам мир литературы с лагерем.

28. Если Платонов обретается «по обе стороны утопии», благодаря уровню фигуральности знака, то Шаламов изобретает свой тип двойственности на уровне прагматики художественного высказывания: он чувствует себя и жертвой (отсюда «окрашенность кровью»), и виновным перед судом истории (отсюда обсессивная протокольность не сумевшего остановить термидор участника троцкистского подполья).

29. Шаламов В. Там же.

Шаламова связывали крайне неоднозначные отношения не только со словарными значениями, но и с такими конститутивными определениями литературности, как вымысел и стиль. Если сравнивать с той же литературой факта как точкой негативного отсчета, то она выступала как «против вымысла», так и «против красоты», претворяя это из деклараций в лингвистические факты. Пусть они в известной степени заблуждались относительно реальных лингвистических возможностей такого демарша и окончательности решения вопроса (искусство, как известно, предпочитает перерабатывать и включать в себя своих критиков и разрушителей в первую очередь), но во всяком случае, понятно, что они имели в виду. В случае Шаламова, мы знаем, что схожие мета-высказывания о невымысленности, «точности протокола, окрапленного кровью» и прочих риторических структур, призывающих к отказу от риторических структур³⁰, необходимы именно потому, что автор испытывал мучительное сомнение в возможности приведения письма к подобному чрезвычайному положению. С одной стороны, Шаламов подразумевает, что референциальный мир его прозы — это мир настолько чрезвычайный, невыговариваемый, что он не может, а то и не имеет права заботиться о стиле, с другой, этот мир не только оказывается высказанным на наших глазах, но и снабжается добавочной чрезвычайностью, залегающей в самом акте такого высказывания. Другими словами, если западноевропейский модернизм экспериментирует с расщеплением повествовательной конвенции и референциальной нестабильностью, то советскому эзэка Шаламову можно как бы не беспокоиться даже о минимальной формальной искушенности и риторической осведомленности, ему достаточно просто дать показания, составить протокол, «окрапленный кровью». И все же Шаламов эту искушенность и осведомленность проявляет.

Трюизмом может прозвучать то, что Шаламов не является приверженцем формализма, орнаменталистского понимания письма. Но вот как он сам подытоживает древнюю тяжбу, связывающую техническое с тематическим: «Новая, необычная форма для фиксации исключительного состояния, исключительных обстоятельств»³¹. Этот избыток необычности и исключительности не позволяет

нам определиться, в чем же здесь дело: в форме, совершающей решающую работу новизны, или в исключительном состоянии, которое будет воздействующим тем больше, чем меньшей литературной обработке оно подверглось? Очевидно, что новые референциальные объекты влекут за собой перераспределение выразительных средств, а новая форма по определению падка на современный материал. Но в любом из случаев сохраняется очевидность первичной инициативы, тогда как Шаламов последовательно избегает глаголов-связок: «форма для состояния». Если бы форма «была нужна», значит, она следовала бы за материалом и подчинялась ему, если бы она сама «требовала», то можно было бы расценивать референциальный объект прозы Шаламова — только как «явление стиля». Но если *ода* еще могла быть описана в качестве *ораторского жанра* как парадоксальным образом затребованная внешними рядами и одновременно затребующая их сама только в качестве мотивировки своей формы³², то такой ракурс рассмотрения письма Шаламова кажется запрещен отчетливой чрезвычайностью референта, как бы превышающей онтологический горизонт всякой литературы. Мы не намерены сомневаться в легальности этого запрета, но при этом будем должны проанализировать условия, при которых из самого отказа от литературы выходит отличная литература. «Колымские рассказы» — вне искусства, и все же они обладают художественной и документальной силой одновременно³³. Вследствие этого парадоксального положения, когда нечто выламывается из прокрустова ложа и одновременно стремится устроить его по своему образу, Шаламов вынужден отстаивать и приоритет материала, и приоритет художественности одновременно, а также соблюдать правила искусства, в то же самое время, что и устанавливать свои собственные

30. Ср. «Обращает на себя внимание удивительное сращение риторических фигур и антириторических высказываний» (Волкова Е. Тексты «Колымских рассказов» Варлама Шаламова в ракурсе неориторических и антириторических смыслопорождений Ю. М. Лотмана. К столетию со дня рождения Варлама Шаламова. Материалы конференции. — М., 2007. — С. 25-32.)

31. Ср. «Колымские рассказы» — фиксация исключительного в состоянии исключительности...» (Шаламов В. Там же).

32. Тынянов Ю. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 227-252.

33. Шаламов В. Там же.

правила, призванные опровергнуть искусство (стратегия «дырявой кастрюли»). Именно поэтому с той же серьезностью теоретических намерений можно говорить как о «формализме Шаламова», так и о его анти-формализме.

«Я обладал таким запасом новизны, что не боялся никаких повторений»³⁴. Снова нечто внешнее питает движение агента внутри пространства литературы, придает ему не столько профессиональную искусность, сколько уверенность в своих силах вопреки ей. Очевидно, что если вам есть что сказать нового (до сих пор еще *внешнего* для литературы), вы можете не бояться повторений. Но может быть, эту тавтологию стоит понимать как заявление об отсутствии страха не перед тривиальностью материала, а перед намеренно бедной формой? И даже как косвенное утверждение ее «своеобразного богатства» при известном «запасе новизны» самого материала.

«Новизну материала я считал главным, единственным качеством, дающим право на жизнь». Кажется опять, что это высказывание во всем находится на стороне референциальности, в частности, она очень напоминает фразу Шопенгауэра «По сути главной и единственной предпосылкой хорошего стиля является ситуация, когда вам есть что сказать». Однако, как и в этом знаменитом лозунге простаков, такое самодостаточное состояние как то, «когда вам есть что сказать» или когда вы обладаете «запасом новизны», театрально ниспровергая критерии (орнаментальной) литературности, вынуждено все равно оправдывать свое существование именно в пределах литературы (очевидно, что имеется в виду «*право на жизнь*», и это характерным образом Шаламовым во фразе опускается, *в литературе* — ведь для выживания физического никакого запаса новизны не требуется). Именно так контаминация у Шаламова и просвечивает: «жизненные» качества, скорее как бы приносятся именно на суд литературы,

подаются в качестве препаратов письма, а не чего-то иного, что могло бы совсем не подчиняться критериям гамбургского счета, но зато в самой литературе они приводят к чрезвычайному положению.

Словом, все эти эпистемологические противоречия в показаниях Шаламова (в основном собранные в его манифестах и записях о литературе, но иногда выглядывающие и из рассказов) показывает, что его прозу нужно рассматривать не на уровне тематическом или формальном, между которыми обычно мечется мысль, но на уровне прагматики художественного высказывания.

Прагматика чрезвычайного положения: смешение

Как показывает Михаил Рыклин на примере двух рассказов Шаламова, война — это то, что может интересовать только избавленного от чрезвычайного опыта лагеря: «у Андреева есть дела поважнее: достать хлеб, купить мешковину, отдохнуть на больничной койке от убивающего лагерного труда. Воздействие войны обитатели лагерного дна заметили разве что по устроению режима, увеличению норм выработки и сокращению и так скудной пайки»³⁵. Наряду с эпистемологическим в этом свете сразу проявляется и прагматический уровень прозы Шаламова.

Ведь «дела поважнее», чем свидетельство чрезвычайных антропологических обстоятельств, есть и у самой прозы Шаламова. «Лагерная тема в широком ее толковании, в ее принципиальном понимании — основной, главный вопрос наших дней. [...] Этот вопрос много важнее темы войны. Война в каком-то смысле тут играет роль психологического камуфляжа (история говорит, что во время войны тиран сближается с народом). За статистикой войны...хотят скрыть лагерную тему»³⁶. Устанавливая иерархию между степенями чрезвычайности описываемого, Шаламов даже если не желает этого принимает суверенное решение и по поводу литературы. Апелляция к документальности имеет вид регулярно повторяющегося жеста предъявления претензий (на установление правил) нового искусства, но в случае с Шаламовым, эта интенция имеет парадоксально смешанный характер, так как смешивается с откровенным языковым произволом. Но в данном случае, помимо описанных смешений, сам опыт, на котором основывается радикальная претензия литературы

34. Отметим, что Шаламов сознает надвигающееся противоречие и стремится его предупредить: «Материал мой спас бы любые повторения, но повторений не возникло, ибо квалифицированность, натренированность сказались, мне просто не было нужды пользоваться чьей-то чужой схемой, чужими сравнениями, чужим сюжетом, чужой идеей» (Шаламов В. Там же).

35. В тезисах доклада «Лагерь и война. История побежденных от Варлама Шаламова», сделанного на конференции «Судьба и творчество Варлама Шаламова в контексте мировой литературы и советской истории» См. <http://shalamov.ru/events/23/9.html>

36. Warlam Schalamow. Über Prosa, Berlin, Mathes und Seitz, 2009, S. 30

Шаламова, он сам при этом говорит почти в буржуевистских терминах, подчеркивая свое понимание его *ценности* «...тюремный опыт не пропадет. При всех обстоятельствах этот опыт будет моим нравственным капиталом, неизменным рублем дальнейшей жизни»³⁷.

Таким образом, мы понимаем, что претензия Шаламова (в отличие от претензии той же литературы факта) работает даже не столько на уровне ультиматума документальности нового материала или странной убедительности бедной формы, сколько еще на каком-то третьем. Именно поэтому соблазнительно распространить знаменитую формулу Шмитта о суверене как том, «кто принимает решение о чрезвычайном положении»³⁸, на область повествовательного вымысла, к которой библиографически принадлежит Шаламов. В ней описание *чрезвычайного опыта, приводящего к письму*, ему удается распространить на *чрезвычайность самого опыта письма*, тем самым приостанавливая действие законов художественной циркуляции. Таким образом, литература, выходящая за рамки закона фикциональности и риторичности языка в случае ей же диагностируемой серьезной внутренней или внешней угрозы, оказывается *литературой, учреждающей чрезвычайное положение*. С нами говорит больше не литература, а сама необходимость. Вне зависимости от того, насколько осознанной является она сама, нам необходимо будет уяснить себе еще несколько характерных черт подобного специфического образования.

Новое письмо, указывая не только на недопустимый дидактизм³⁹, но и на непростительную отстраненность старой литературы, стремится не просто предъявить чрезвычайный материал или предложить чрезвычайное стилистическое решение⁴⁰, но учредить и определенный чрезвычайный способ действия, особую *прагматику письма*. В результате этого поиска «новая проза» как бы дистанцируется не только от старого порядка письма, но и от порядка письма вообще, сближаясь с экзистенциальным актом: «Для нынешнего времени описаний мало. Новая проза — само событие, бой, а не его описание. То есть — документ, прямое участие автора в событиях жизни. Проза, пережитая как документ»⁴¹. Шаламов как бы распространяет чрезвычайное положение с референциальным на прагматический уровень своей прозы.

Одним из пространств, где наиболее явно выговаривается художественная прагматика, являются манифесты, в которых

обозначается тип субординации с традицией и современниками, а также закладываются основания того, как это должно будет выглядеть в будущем. Точно так же как в рассмотренных выше вопросах отношения материала и конструкции, стратегическая расфокусировка царит и в отношениях с предшественниками и современниками. Символическая ставка Шаламова заключается одновременно в наследовании и демарше традиции: «У меня ведь проза документа, и в некотором смысле я — прямой наследник русской реалистической школы — документален, как реализм. В моих рассказах подвергнута критике и опровергнута самая суть литературы, которую изучают по учебнику»⁴². Шаламов удивительным образом умудряется сочетать поход на весь «здравый смысл» литературы с высказываниями от имени его единственного наследника. Таким образом, синонимом «новой прозы» становится документальность, парадоксальным образом вытекающая сразу и из предельно травматического опыта, превышающего ценность и логику чисто литературного, и из точнейшего понимания правил литературного наследования-преодоления.

Итак, предлагаемую Шаламовым конструкцию отношений как между материалом и техникой, так и между конвенцией и новацией, отличает завораживающая противоречивость. Ее можно попытаться объяснить такими так до конца и не взаимосогласованными факторами,

37. Шаламов В. Бутырская тюрьма (1929) // Там же.

38. Шмитт К. Политическая теология. М., 2000, с.15.

39. Как известно, Шаламов подразумевал отказ от дидактичности литературы, которая никого не может ничему научить, а потому не должна и претендовать на эту позу. Но также как существует огромное количество косвенных речевых актов (Вопрос «Не мог бы ты закрыть окно?» является в действительности просьбой), вероятно, можно представить с помощью каких ухищрений можно декларативно отказываясь от педагогических амбиций сохранять устройство литературы, которая призвана совершать определенные учительные действия по отношению к своей аудитории: просвещать, увещевать. Именно это позволяет его прозе сохранять противоречие отказа от дидактизма и нравоучительной отсылки к реальности, которая должна способствовать этическому прогрессу самостоятельно, просто попав в кадр. Грубо говоря, отказ происходит от того чтобы венчать басню моралью, но не от самой конвенции басни. С какого-то момента именно отсутствие моралите становится более красноречивым.

40. Очерчиваемые особые экзистенциальные обстоятельства систематически накладывают стратегические стилистические ограничения и на само письмо «И некогда цветить узор, / Держать размер, / Ведь старой проповеди с гор / Велик пример»

41. Шаламов В. <О «новой позе»? > // Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5: Эссе и заметки; Записные книжки 1954–1979. — М., 2005. — С. 157–160.

42. Шаламов В. <О моей прозе>. Там же.

как то, что Шаламов был профессиональным литератором и одновременно обладателем опыта, всякую литературу отрицающего. С одной стороны, Шаламову все время чудится письменно-интеллектуальное предательство невыносимого реального⁴³, с другой — его раздражает и популистский подход к вопросам творчества⁴⁴. Именно из этих почти *физически* не сочетаемых обстоятельств и вырастает как особая точка письма, так и невиданный гибрид реалистического модернизма (если употреблять эти слова в смысле Лифшица, как взаимоисключающие).

С одной стороны, Шаламов кажется автором, презиравшим избыточное внимание к языку, отрицающим ценность отделки⁴⁵, литературных пестрот, с другой — он зачарован самой идеей языка, заражен всеми его легендами и тревогами. Чтобы начать с самого очевидного, стоит сказать о том спекулятивном сближении акта письма с физическим трудом, который характеризует и других представителей подобной «лингвистики труда»: «Вдохновение как чудо, как озарение приходит не каждый день, и тут уж ты полностью бессилён остановиться в письме, останавливаешься при чисто мускульной усталости мускулов пальцев от карандаша. Ноют, как от рубки или пилки дров»⁴⁶. Одним движением шариковой ручки такой тонкий и свободный труд, как творческий, уподобляется предельно грубому, ручному и подневольному.

В подобном на первый взгляд безобидном сравнении кроется целая программа философии языка, а физическая

метафора в нем выступает одновременно в качестве эпистемологического аргумента и прагматического хода: о творческом труде говорится как о труде физическом не для того, чтобы объяснить степень его тяжести, но чтобы противопоставить себя adeptам других доктрин письма в самой литературе. Всякий раз когда сближаются движения пера и лопаты (топора, штыка, etc), манифестируется нацеленность на невинный язык, декларируется верность «языку дровосека». Автор, настойчиво уподобляющий письменный стол лагерной пилораме⁴⁷, может точно считаться коллегой дровосека Ролана Барта.

Отсюда следует и вполне узнаваемая мораль формы, которую можно свести к определенным рекомендациям писательского мастерства, но намного интереснее удерживать на уровне самой прагматики письма, выражаемой в самих сближениях творческого акта с небезопасным экзистенциальным действием: «В них нет отделки, а законченность есть: такой рассказ, как «Крест», записан за один раз, при нервном подъеме, *для бессмертия и смерти* — от первой до последней фразы»⁴⁸. Чрезвычайные обстоятельства, достигающиеся по наследству от содержания высказывания самому акту высказывания, налагают запрет не только на такую стилистическую процедуру, как отделка, но и на такой композиционный элемент, как подозрительно самодостаточное описание: «Я когда-то брал карандаш и вычеркивал из рассказов Бабеля все его красоты, все эти пожары, похожие на воскресение, и смотрел, что же останется. От Бабеля оставалось не много, а от Ларисы Рейснер и совсем ничего не оставалось»⁴⁹.

Прагматика всегда шифруется в той модели орудия (или оружия⁵⁰), действию которого уподобляют письмо: это бросаемое в разбивающееся окно стихотворение Хармса, требование *писать войной* Маяковского. Орудие всегда предполагает ту или иную сцену письма — скорее не в психоаналитическом, а театральном смысле. В случае Шаламова это сцена допроса, возможно, даже пыток: протокол будет окраплен «живой кровью истории», а документ — вырван из лап забвения. В любом случае, на нем будут следы быстрых, но хорошо обдуманных действий: «Каждый мой рассказ — пощечина по сталинизму, и, как всякая пощечина, имеет законы чисто мускульного характера», «Существует другой мой совет — в рассказе нет лишнего фраз... Пощечина должна быть короткой, звонкой»⁵¹. Пощечина как прагматическая метафора, тоже в конечном

43. Потенциально подпадающая под шаламовскую критику этика письма обнаруживается и у Платонова: «Грамотный умом колдует, а неграмотный на него рукой работает» («Чевенгур»).

44. «...не внимание к собственной профессии, собственному занятию есть русский писатель. Тема писателя важна лишь Чернышевскому или Белинскому. Белинский, Чернышевский, Добролюбов. По журналистским понятиям, каждый ничего не понимал в литературе, а если и давал оценки, то применительно (к) заранее заданной политической пользе автора» (Шаламов В. Там же).

45. «В прозе же типа “Колымских рассказов” эта правка остается за языком, за гортанью, за мыслью даже» (Шаламов В. Там же).

46. Шаламов В. Там же.

47. «Так, в мозгу контролер, отборщик, который толкает ненужное бревно на сплав в сторону от узкого горла заводских пилорам» (Шаламов В. Там же).

48. Шаламов В. Там же.

49. Шаламов В. Там же. Это не может не напомнить, что Шаламов прошел школу литературы факта.

50. В полном согласии с идеей превращения одного в другое в военное время.

51. Шаламов В. Там же.

счете сводящаяся к «мускульному характеру». Вслед за найденной формулой пощечины Шаламов анализирует и некоторые другие способы действия в письме, обнаруживая чувствительность к ракурсу прагматики художественного высказывания: «Можно мерить фразу и флорберовской мерой — длиной дыхания — что-то в этом физиологическом обосновании есть. Литературоведы неоднократно говорили, что традиция русской прозы — это лопата, которую нужно воткнуть в землю и потом выворотить наверх, извлечь самые глубинные пласты. Пусть выкапыванием этих пластов занимаются экономисты, но не писатели, не литераторы. Для литератора такое выкапывание пластов кажется странным советом»⁵². С такой метафорой литературного орудия, как лопата, как известно, Шаламов обычно управляется значительно более артистично, чем критикуемые им реалисты XIX века. В чем и скрывается упорно незамечаемая «правозащитным» шаламоведением особенность: его принято сводить к бесстрастному механизму фиксации ужасов, прозрачному регистратору, но во всех его ключевых формулах самоопределения всегда обнаруживается парадоксальная зачарованность и противоположным: деформирующей активностью этого аппарата: «Мой рассказ — документ — тоже импровизация. И все же он остается документом, личным свидетельством, личным приращением. Я летописец собственной души. Не более»⁵³. Пристрастный аппарат фиксации притом своих внутренних процессов — именно таков (довольно диссонирующий с постоянно поминаемой им эпохой научного прогресса) идеал машины шаламовского вдохновения. Вообще, диалог с позицией точных наук (которые Шаламов понимает уже не как просто науки о материи, но в терминах кибернетики и структурализма) завязывается не менее полемический, чем с традицией реализма XIX века. В конечном счете порождающий конфликт Шаламова противопоставляет не «нормальную литературу» экспрессивному документализму, а литературу вообще (от которой Шаламов и отрешивается, и которую одновременно ведет вперед) — научной эпистемологии («Ученый не может приводить цитаты из поэтического произведения, ибо это разные миры»⁵⁴). Хотя вся его проза имеет отношение не только к истории реализма как литературной традиции, но и к реализму как эпистемологическому принципу ряда научных традиций. Чередуя роли истца и ответчика, сторонами в этом

споре являются сырые факты и формирующая их оптика, реальность и трансцендентальный аппарат, внеязыковая действительность и речевая деятельность.

Камень, бывший часто на знаменах адептов «самой жизни», наряду с другими объектами физического мира используется Шаламовым для противопоставления чему-то приходящему, спекулятивному, все время стремящемуся нарушить пределы факта: «Если это рука человека [ведет письмо] — моя работа подражание, эпитонство. Если же это рука камня, рыбы и облака — то я отдаюсь этой власти, возможно, безвольно. Как тут проверить, где кончается моя собственная воля и где граница власти камня»⁵⁵. Впрочем, уже в следующей фразе традиционный гносеологический скептицизм дает о себе знать на материале чисто практической литературной задачи: «Но часто бревна отбирают, приводят багром в горловину лесозавода, пилорамы, перед которой плавают вполне кондиционные бревна, которые имеют право превращаться во фразы»⁵⁶.

Другими словами, загадка «глубины» Шаламова состоит в том, что пресловутая чрезвычайность описываемых обстоятельств через запятую, в придаточном, оказывается сопоставлена с другой войной — языковой, эпистемологической (а уже не просто литературной), что казалось бы кощунством, если бы не объясняло о чрезвычайном положении самого письма. Если вдуматься, то радикализм сведения опыта лагеря к метафоре когнитивных процессов, протекающих при творческом лингвистическом акте может оказаться не меньшим, чем в случае желания познакомить мир с ужасами сталинских лагерей. Именно потому что такой ход мысли замурован всей правозащитной критикой, но у Шаламова он лукаво проглядывает в каждой фразе, его проза так и привлекает людей, не делавшими ни лагеря, ни советскую историю своими главными темами. Безусловно, это нигде не эксплицируется самим Шаламовым, но, как запечатанный и неотправленный конверт

52. Шаламов В. Там же.

53. Шаламов В. Там же.

54. Шаламов В. Там же.

55. Шаламов В. Там же. Присутствуют и более напоминающие ЛЕФоскую программу формулировки: «Во влиянии опаснее, чем (само) влияние, — помимо собственной воли попасть в чей-то плен — материал драгоценный истрачен, а выясняется, что он напоминает что-то чужое, то есть убивает рассказ» (Там же).

56. Шаламов В. Там же.

на столе, лежит на поверхности каждой его полной реплики. Только понадобится чуть подробнее описать «чрезвычайные условия», и они тут же обретают атрибуты и черты чисто лингвистической катастрофы, поражения (от самого языка).

Так, в рассказе «По снегу», открывающем сборник «Колымские рассказы», дается вполне прозрачный намек на прагматический жест, в котором чрезвычайность описываемого опыта оказывается метафорой чрезвычайности опыта самого письма и художественного изобретения. Подробно, с практическими рекомендациями описывая в двух небольших абзацах (составляющих при этом весь объем очерка), как пробивают дорогу в снежной целине, в ландшафте которой и будут разворачиваться основные события «Колымских рассказов», Шаламов заканчивает этот небольшой текст словами, неожиданно переносящими нас в контекст литературного первопроходчества: «А на тракторах и лошадях ездят не писатели, а читатели»⁵⁷.

Итак, на каждом этапе коррупция репрезентации приводит к актуализации идеи материальности, индексальности выражения: в натуральной школе это возводимый во имя общественного прогресса проект радикальной демедиализации, отказа от дробной репрезентации, отделяющей означающее от означаемого, у литературы факта — позитивистский проект прямой фиксации факта в наиболее необработанном виде для нужд революции, наконец у Шаламова — «сама жизнь», обретает черты голой (в смысле Агамбена), способность которой выговариваться самостоятельно он и тестирует, учреждая чрезвычайное положение в истории словесности и одновременно «спасая [литературу] от Освенцима макулатуры»⁵⁸.

В известном смысле *литература чрезвычайного положения* коннотирует не столько исторические и антропологические обстоятельства, как бы породившие ее, но саму модернистскую конвенцию чрезвычайного положения самой литературы и искусства. После какого-то момента они призваны жить в модусе возобновляемого самоотрицания. Эстетическая значимость навсегда обвенчалась с процедурой демарша по отношению к ней и пересмотра самих ее оснований (за исключением самого принципа самоотрицания, который становится метакритерием). Автономизировавшись, искусство развивается (размножается) перформативными актами, парадоксальным образом отказывающимися в праве называться искусством всему (или почти всему), что предшествовало автору нового акта, который одновременно экспроприирует у всех предшествовавших саму категорию искусства⁵⁹. Парадоксальность здесь коренится в том, что борьба разворачивается вокруг «пустого имени» или пустого термина: ведь если все, принадлежащее его истории, отвергается на том основании, что оказывается не соответствующим (более?) его сути, то в чем тогда эта самая суть. Если она не обладает историческими прецедентами корректной реализации, то *во имя чего* в таком случае можно бороться? Удивительно, что для того, чтобы быть верным искусству сегодня, нужно отвергнуть все прецеденты искусства, в чем и и заключается единственная его негативная суть⁶⁰.

57. Шаламов В.Т. Собрание сочинений в четырех томах. Т.1. — М.: Художественная литература, Вагриус, 1998. — С. 7-7.

58. Шаламов В. <О моей прозе>. Там же.

59. Ср. сноску 42.

60. Важно также учитывать, что даже те реплики, которые раздаются против этой логики самоподрыва, настаивая на том, что «это не искусство», в конечном счете упрочают саму логику теории перформативных актов искусства, но в негативном модусе. Они как бы говорят: «это неудачный речевой акт», незаметно для себя становясь заложниками категории договора.