

Приемы создания постмодернистского текста: коллаж, каталог

В связи с принципиальной деидеологизацией текста, свойственной постмодернистскому дискурсу, и отрицанием репрезентации в ее классическом понимании как последовательного движения к постижению и выявлению смысла, утрачивается смыслостремительный вектор, а потому изучение текста переносится из сферы фиксированного значения в пространство вариативности. Здесь актуальным становится понятие «пустого знака»<sup>1</sup> и, соответственно, специфические приемы, используемые в постмодернистском тексте для создания и поддержания эффекта «пустого знака» или реализации его механизма. Наиболее активным и популярным в смысле демонстрации репрезентативной сомнительности оказывается коллаж. Его фрагментарность и мозаичность, сопровождаемые случайностью возникающих связей и сцеплений, создают условия для подрыва линейности дискурса, нарушения закономерности и причинности. Эклектичность приводит к разрывам наррации, образованию пауз и лакун, которые заполняются новыми значениями и провоцируют многозначность. Речь идет как о многовариантности повествования, повествовательных ходов и стратегий, так и о многоаспектности и полисемантности каждого конкретного сцепления фрагментов и толкования этого сцепления. Смыслообразующее движение в коллаже происходит как внутри текста (между элементами), так и с выходом за его пределы (между элементами текста и интертекста), поскольку хаотичность расположения коллажных фрагментов создает все условия для внедрения любого постороннего компонента. Возникающий эффект множественного и вместе с тем неопределенного прочтения, своеобразного мерцания текста и смысла, собственно, и демонстрирует постмодернистское представление о смысле как «становящемся» явлении.

Коллаж используется практически всеми современными авторами<sup>2</sup>, что свидетельствует о выходе его за рамки художественного приема и приобретении статуса некой «универсальной» характеристики современности наряду с феноменом клипового сознания, имеющего те же корни, что и коллаж. Так или иначе, воспринимающий субъект в данном случае находится исключительно на уровне взаимодействия означающих, поскольку исходный смысл (означаемое) утрачен и однозначному восстановлению не поддается.

Наиболее иллюстративными в этом плане представляются оригинальные тексты-карточки Л. Рубинштейна. Так, соотнесение фрагментов текста «Это я»<sup>3</sup> демонстрирует образование ситуативных (контекстуальных) смыслов. Первые три карточки, читаемые подряд, могут восприниматься как характеристика лирического героя, возможно, характеристика личностных качеств и поступков: «1. Это я. 2. Это тоже я. 3. И это я». Но уже 4 карточка заставляет кардинально изменить представление о ситуации и даже пространстве действия: «4. Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись: “1952”». Становится очевидно – речь идет о рассматривании фотографий. Простая пе-

рестановка порядковых номеров: 1, 4 или 4, 1 изначально задала бы второй вариант прочтения. Однако последовательность просмотра-чтения карточек, как известно, случайна.

Включение в текст ряда карточек с библиографическим описанием («81. Говендо Тамара Харитоновна. Некоторые вопросы неконвенциональной поэтики в поздних трудах Джеймса Доуссона // Актуальный лабиринт. Вып. 3. – М., 1992. – С. 12–21») добавляет к уже существующим как минимум два новых направления осмысления происходящего. При сочетании 1-й и 81-й карточек продолжается характеристика героя, в данном случае через знакомство с его интеллектуальными интересами; при сочетании 1, 4 и 81 – к предыдущей добавляется компонент «вторжения»: возможно, библиографическая карточка и характеризует героя, но в контексте фотоальбома она чужеродна. Чужеродность усиливается до ситуации разрушения при сочетании 4-й и 81-й карточек: альбом уступает место картотеке, «родительский» компонент – «интеллектуальному». Заметим, что разрушение может идти в обратном направлении, достаточно лишь поменять карточки местами: 81 и 4 – профессиональное вытесняется личным, частным. Изолированное в пространстве существование карточек как самостоятельных объектов, их случайное рядоположение при перетасовывании и «складывании» текста позволяет реализовать основное свойство такого рода произведения: правильная версия или последовательность прочтения отсутствует – исходного текста нет. Отсутствие исходного объекта по уже описанной ранее схеме замещается версиями и интерпретациями. По сути, текст становится чистой интерпретацией: интерпретацией интерпретации, интерпретацией образовавшегося контекста, но никогда не интерпретацией основания. Поэтому описанные «чужеродность» и ситуация «вторжения» с ее разнонаправленными вариантами – лишь частный, возможный, но отнюдь не обязательный случай, возникающий в тексте. Важно продемонстрировать не только равновеликость случаев и равенство шансов для возникновения, но и сосуществование, одновременное присутствие возможных вариантов, замещающих, но никогда не вытесняющих друг друга.

Далее каждая из наметившихся сюжетных линий (условно – индивидуальная, семейная, профессиональная) получает в тексте самостоятельное развитие и, соответственно, вступает в пересечения с другими линиями (для краткости здесь названы не все). Так, 82, 83 и 84-ая карточки представляют собой библиографические описания других статей из указанного в 81-й карточке сборника с характерной формулой «там же». Стереотипный прием библиографического описания в ситуации рубинштейновского текста утрачивает свою функциональность и превращается в пустой знак – голую формулу, выражение, которое ни к чему не отсылает. «Там же» при другом компонентном раскладе может означать: в карточке с описанием художественного текста, если она случайно оказалась предшествующей. А такие тоже присутствуют в «картотеке»: «69. Толпыгин Геннадий Яковлевич. Крещенский зной: Стихотворения и поэмы. – Тула: Приокское кн. изд., 1986», «75. Сарто-

риус Иоахим. Формула колеса: Роман / Пер. с нем. и послесл. В.А. Ривкиной. – М.: Наука, 1984».

Умножение ряда карточек, посвященных описанию как научных, так и художественных текстов, позволяет подтвердить сюжет первых трех карточек, формулируемый как «и это тоже я». При этом фамилии упоминаемых в 69-м и 81-м фрагментах Толпыгина Г.Я. и Говендо Т.Х. встречаются и на отдельных карточках – 36 и 42 соответственно, и таких фамилий предостаточно. Думается, одиноко стоящая фамилия имеет несколько иные коннотации, нежели карточка с публикацией этого автора. А если учесть, что фамилии «посторонних» людей на карточках перемежаются с фамилиями друзей и знакомых, то возникает полное неразличение персонажей, их реальности, близости к автору-герою, причин попадания в его записи. Кроме того, придется говорить и о неразличении объекта и его наименования. Что зафиксировано на карточке «17. Голубовский Аркадий Львович» – надпись на фотографии; процедура озвучивания имени человека, изображенного на фотографии; имя, обозначающее человека; имя, обозначающее элемент в каталоге; имя, обозначающее автора необходимой книги? Наконец, не ясно, что собирается в каталоге, представленном в тексте: фотографии, библиографические описания или отдельные записи лирического героя; люди или тексты; видимое или существующее? Поскольку ответов на эти вопросы не существует, начинается отождествление письменного текста, устной речи, визуального изображения и физического тела человека. Текст больше не представляет что-либо или кого-либо, а становится собственно представлением, организуется как представление, перформанс. И вновь умножение «сюжетов»: 1) предлагается новый каталог (перечень фамилий); 2) демонстрируется процесс работы – поиска нужных статей или книг; 3) расширяется спектр интересов героя... И так далее, поскольку учесть количество возможных разветвлений невозможно.

Причем, если первые тексты Рубинштейна строились на умножении самого компонентного ряда (при помощи бесконечного переписывания одной фразы, приращения к ней все новых и новых продолжений<sup>4</sup>; перенасыщения ряда как будто однородными объектами<sup>5</sup>; мнимой смены ракурсов в описании одного объекта<sup>6</sup> и т.п.), то впоследствии эффект рассеивания в означивании создается более сложными способами – на них мы и остановимся.

Прежде всего, как мы видели, увеличивается количество самих рядов, что позволяет множественность форм выражения довести до гиперболизации: они не только многообразны, но и разнообразны, то есть классифицируются по разным основаниям; не только за своим перечнем «скрывают», нивелируют собственно означаемое, но демонстрируют его заменяемость, мнимость; не только актуализируют план выражения, но представляют его метонимическим выражением текста вообще, поскольку движение и существование текста определяется исключительно взаимодействием пустых фраз, не имеющих ни источника, ни причины.

Далее собираются многочисленные примеры пустых форм – фраз и формул, либо утративших свое означаемое, либо ставших стереотипными, а

потому не имеющими значения вне родного контекста. Например, карточки 14 и 29 – «Сидят: » и «Стоят: » соответственно. Отсутствие обозначаемого предмета здесь выражено максимально – отсутствием имен. Стандартная формула перечисления изображенных на фотографии людей может работать только при удачном соседстве названных карточек с другими, образующими сюжет «фотоальбома». При другом раскладе или сами по себе эти фрагменты демонстрируют как пробел в выражении, так и ноль смысла. Другое дело, что их пустота никогда не останется незаполненной, она тут же либо наполнится вариантами смыслов контекстуальных и интертекстуальных, либо метонимически заместится одним из факультативных, ранее не востребованных смыслов самой лексемы. Так, «сидят-стоят» из формульного понятия переводятся в обозначение самого действия: не важно «кто делает» – важно «что делают». Имя замещается действием и представляется через него.

Метонимические переносы создают также и неразличение имени-названия предмета и самого предмета. Например, «16. (И чья-то рука, пишущая что-то на листке бумаги)». О чем идет речь: о назывании того, что изображено на фото, то есть об имени-названии фотографии (возможно, для этого фраза поставлена в скобки), или о появлении в тексте некой «вообще руки», пишущей что-то, поскольку трудно в обычном семейном альбоме рядом с отцом «в пижаме и с тяткой в руке» (карточка 11) представить фотографию «чей-то руки» или надувшихся вен «на руках пожилого рабочего» (карточка 26) – таких фрагментов несколько (16, 18, 20, 22, 24, 26, 28). Двусмысленность особенно показательна в 20-м фрагменте: «(И маленький розовый конверт, выпавший из женской сумочки)», где тождественность имени и предмета реализуется буквально: конверт как своеобразная карточка может быть частью этого каталога вещей, наряду с фотографической и библиографической карточками.

Здесь можно говорить и о ситуации столкновения возможных смыслов при столкновении противопоставленных обозначений. Например, при сопоставлении следующих карточек: «24. (И обрывок фотографии, плывущий по весеннему ручейку)» и «31. И мы видим одинокий листок, оказывающий отчаянное сопротивление ледяному осеннему ветру». Первый фрагмент вкупе с описанными выше вариантами смысла сталкивается с неожиданным отсутствием скобок во втором и обратным действием метонимии: часть возвращается к своему целому; предмет, замещавший действие, – к исходному действию; фотография – к тому, что она изображает. Возникающий эффект всегда двойствен: это опровержение с последующим новообразованием. Отступая назад, текст отказывается от уже сформировавшихся смыслов, начиная новое движение, образующее смыслы параллельные. Чем больше таких столкновений и последующих отступлений, тем больше текстовых и, соответственно, смысловых вариантов; тем нагляднее преимущество вариативности перед единичностью.

Таким образом, 31-ая карточка как будто прерывает череду сомнительных интерпретаций карточки 24, вводя в текст реальность и ее объекты. Но вместе с тем ее ключевая фраза «мы видим» становится следствием преды-

душих неразличений, допускающих одновременное существование в тексте и самого предмета, и его названия, и его изображения. Именно многочисленные неразличения создают условия для видения – визуализации, оформления в пространстве. А в этом случае как занимающие свое место в пространстве начинают восприниматься не только сами карточки как бумажные формы, но зафиксированные на них текстовые объекты. Процесс видения распадается на составляющие, которые, в зависимости от образующихся сочетанием карточек контекстов, рассматриваются как подготовка к визуализации, создание условий для нее, утверждение в возможности таковой и т.п. Под составляющими имеются в виду карточки с повторяющимся началом «И мы видим» (карточки 31, 34, 37, 40, 43, 46, 49, 52); варианты этого начала с соответствующими коннотативными нюансами «54. И мы различаем...», «56. И тут наконец-то появляется...»; имеющее визуальный эффект действие «и дрожит», в свою очередь представленное многочисленными вариантами дрожащих предметов (карточки 57, 58, 59, 60, 61) и отдельным оттенком действия «62. И слегка подрагивает...». Изображение не просто визуализируется, обретая форму и заполняя место в пространстве, но сами визуализации множатся, постоянно замещаются новыми «формами себя», то есть визуализируются уже даже не предметы, а сами визуализации. Не случайно автору-герою приходится время от времени уточнять: «Это все я» или «Это тоже я». Собственное идентифицирование и позиционирование все усложняется, поскольку мир, доступный человеку, оказывается бесконечной знаковой интерпретацией.

В виде опустошенной знаковой структуры предстает в коллаже и субъект. Коллажный человек Рубинштейна, собирая из фрагментов свою формулу «это я», может презентовать себя лишь посредством другого (фотографии, библиографической карточки, чужой истории, постороннего объекта и т.д.). Отождествление или идентификация всегда мнимы, а потому этот процесс не свершается и никогда не завершается.

Добавим только три случайные карточки: «43. И мы видим шесть или даже семь ярко-оранжевых таблеток на дрожащей детской ладошке»; «65. (Уходит)»; «117. А это я в трусах и в майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке, и мой сурок со мной» – и количество текстовых движений мгновенно возрастет, причем вне зависимости от законов логики и математических прогрессий. 43-я карточка вводит, в зависимости от желания реципиента, следующие коннотации: детства, памяти; трогательности, беззащитности; болезненности, ущербности, одиночества; игры, позирования (если это фотография) и т.д. Привлечение формы ремарки в 65-ой – театрализует и драматизирует действие, одновременно делая его наглядным, живым – с одной стороны, и сыгранным, неподлинным – с другой. А неоднократное повторение самой ремарки (повторяющиеся карточки 65, 68, 71, 74, 80, 89, 93, 95, 97, 102 и последняя – 119) в контексте карточек, организованных как фрагменты диалога, заставляет рассматривать героя в качестве одного из персонажей, индивидуальность и целостность которого имеет компонентный состав: набор ролей, штампов, стереотипных действий и вариантов чужих

жизней. 117-ая карточка становится своеобразной иллюстрацией компоновки такого рода субъективности. Она представляет собой некий результат становления фразы в 113–116 карточках путем добавления последующих фрагментов: «А это я» – «А это я в трусах и в майке» – «А это я в трусах и в майке под одеялом с головой» и т.д. Использование литературной цитаты (на приеме приращения построен известный текст английской детской песенки «Дом, который построил Джек») в сумме с бытовой лексикой и тематикой создает параллельные эффекты закольцованности, непрерывности; возвращения в детство, то есть к себе; нового движения и перспектив; тупиковости и безысходности. Осуществление выбора и создание правильной интерпретации невозможно, как невозможна субъективация: определение границ и фиксированной структуры того, что называется «Я».

Бесконечное нанизывание и рассеивание смыслов в тексте Рубинштейна вместе с тем может быть рассмотрено как перманентное разрушение-созидание, непрекращающееся движение дискурса, которое в какой-то момент само становится предметом и объектом повествования. В этом смысле нарративные фрагменты представляются фрагментами разных языков, а жизнь, или функционирование, языка выводится на поверхность текста. Язык как практика переходит в стадию овеществления, обретения формы, максимум которой и становится карточка<sup>7</sup>. Метафорическое выражение «языковая форма» переводится в фактурное и осязаемое – карточку как предмет можно взять в руки. И карточка, таким образом, пополняет ряд семиотизированных объектов, составленный надписями (в том числе на скальных) и табличками.

Такого рода «предметы», сами будучи «материальными», обладают свойством не только визуализировать объекты, но и создавать физические формы и ощущения. Известен совет психологов заменять таблички «Выхода нет» вариантом «Выход рядом». Неоднократно встречающиеся у Рубинштейна карточки со словами «И надпись...» позволяют создать физические формы для нематериальных объектов – вопросов, качеств, состояний: «32. И надпись: “При чем тут я?”»; «38. И надпись: “С тех пор прошло немало лет, а ты все тот же, что и был, как некогда сказал поэт, чье даже имя позабыл”»; «53. И надпись: “Терпенье, слава – две сестры, неведомых одна другой. Молчи, скрывайся до поры, пока не вызовут на бой”». Стоит заметить, что устойчивый эффект материализации создается с помощью постепенно формирующегося стереотипа восприятия. Сначала (или при случайном подборе карточек – время от времени) предлагается несколько фрагментов, соединяющих объект-образ и надпись: «9. Рынок в Уфе. Надпись “Рынок в Уфе. 1940 г.”»; «10. Неизвестный. Надпись: “Дорогой Ёлочке на память от М.В., г. Харьков”»; «12. Мама с глухой портнихой Татьяной. Обе в купальниках. Надпись: “Жарко. Лето 54”». В результате сначала слово «надпись», затем любая прямая речь, построенная по тому же принципу («70. Розалия Леонидовна: “Уже поздно. Мне пора”»), наконец – каждая заковыченная фраза как усеченный вариант шаблона («86. “Ну да ...”») запускают механизм материализации или визуализации.

Здесь к описанному действию смысловых ассоциаций подключается поток ассоциаций визуальных, сенсорных и проч., предугадать которые или направить в заданное русло не представляется возможным. Наступает стадия бесконечного знакового взаимодействия, где знаки реагируют только друг на друга, отсылают друг к другу и интерпретируют друг друга. Именно в ситуации такого рода М. Фуко говорит о «зияющем» пространстве знака, всегда открытом, бесконечном, не имеющем никакого реального содержимого, но наполненном некой реактивной игрой. А круг, в который замыкается текст Рубинштейна, поскольку карточки имеют только условный порядковый номер, обеспечивает возможность изучения актуальных для постмодернизма механизмов генерирования, ассимиляции, клиширования и т.д.

Одним из вариантов коллажа, а иногда его синонимом – например, применительно к текстам Рубинштейна, в постмодернизме выступает каталог. Традиционно противопоставленные формы здесь отождествляются, поскольку постмодернистский каталог коллажен по своей природе. Последнее объясняется типичной в современных условиях утратой основания. Каталог, как любая классификация, нуждается в едином и устойчивом объединяющем начале для систематизации своих элементов. В ситуации кризиса «присутствия» и, соответственно, условности, сомнительности, случайности и вариативности основания, или его пустотности, мы имеем дело лишь с версией каталога, одной из возможных (как постоянно сталкиваемся не с сущностью объекта, но лишь с его интерпретацией). Иначе говоря, каталог сегодня не способен классифицировать и систематизировать элементы, это всегда мнимое упорядочивание, симуляция такового. Потому на практике в «список» неизменно попадают внешне не связанные друг с другом и разнородные объекты, причем происходит это как преднамеренно (по воле каталогизатора), так и случайно (без таковой). Последнее свидетельствует об интуитивном, бессознательном восприятии реципиентом-классификатором «витающих в воздухе» тенденций.

Очевидно, что такого рода симуляция системы может быть введена в художественный текст с определенной целью. Чаще всего (и проще всего) она используется для демонстрации равноправия и взаимозаменяемости текстовых объектов или объектов реальности; отсутствия иерархических, системных и линейных связей; множественности и многозначности оснований (причин, условий, источников, ракурсов, смыслов и т.д.) происходящих событий и т.п. Вместе с тем постмодернистский каталог, как правило протяженный и гиперболизированно громоздкий, может создавать эффект «застыпания», замутнения реальности и своеобразного «заговаривания» читателя. Результатом становится расщепление реальности на множество фрагментов, ее зеркальное умножение; сомнение в реальности, ее существовании; создание реальности виртуальной – в одном случае. Своеобразное «укачивание» читателя, введение в транс, в состояние монотонности, погружения в себя, в собственные ассоциации с последующей активизацией читательского участия в тексте – в другом.

Кроме того, длительные и монотонные каталоги притупляют внимание:

как известно, более семи разнородных объектов (персонажей, событий, сюжетов, концепций и т.п.) трудно удерживать в сознании. Соответственно, постепенно стираются различия между объектами, их границы, серьезность и значимость. Так череда сменяющихся кадров телевизионных новостей приводит к невозможности дифференциации важного и факультативного, сущностного и формального. Особенно иллюстративны в этом смысле «факты жизни» и «факты смерти». Предельное насыщение теми и другими, равно как и бесконечное чередование, завершается их полным неразличением. Однако не в пользу жизни, как это часто подается: дело не в том, что смерть утрачивает сакральность, а жизнь – моральную ответственность. Речь о том, что и жизнь, и смерть в равной степени лишаются своей универсальности, категориальности, сверхбытийности и т.д.; нейтрализуются не их сущностные различия, а границы между формой и содержанием. И жизнь, и смерть становятся формой, в простейшем варианте – картинкой, изображением. Их можно переставлять местами, komponуя визуальный ряд. Или, переводя в объекты, допускать возможность повторения и воспроизведения: так анекдотом используется вопрос ребенка, увлеченного компьютерными играми: «А сколько у нас жизней на этом уровне», обращенный к отцу, ведущему машину по узкой горной дороге.

Однако при этом возникает и другой эффект, проявляющийся, например, в тексте Д. Галковского «Святочный рассказ № 2»<sup>8</sup>. Рассказ построен на двух каталогах: списке учеников Энской гимназии (класс 1909 года выпуска) и перечне их смертей, заканчивающемся смертью самого каталогизатора. Факты смерти, умноженные количеством умирающих персонажей, стираются, остается смерть сама по себе как форма. Ее много, она везде и вместе с тем она не страшная, не болезненная, не трагическая, потому что замещена фразами своеобразной статистики: «Тоттенторт застрелился в 16 лет от несчастной любви. Перед зеркалом. Его труп лежал на полу, в комнате стоял горький запах пороха, в зеркале отражалась подошва ботинка»; «Распилковский (“Пила”) был два раза ранен, погиб под Перемышлем в 1916 году в чине штабс-капитана»; «Смирнов пропал без вести в Восточной Пруссии»; «Иванов-первый погиб под Ригой весной 1917-го. Осколок ударил в живот»; «Инженер-железнодорожник Караулов отступил с Колчаком, оказался в Харбине. Работал на КВЖД, получил советское гражданство. Погиб в лагере в 1937 г.»; «Каракарманов занимался мелкой торговлей, выгодно женился на дочке местного чрезвычайщика и стал процветающим нэпманом. Расстрелян по доносу жены в 1938 году»; «Дворянин Игнатов, по основной специальности юрист, худо-бедно дожил в Энске до 1928 года, в 1928 году бросил семью и под чужой фамилией завербовался на строительство Каракумского канала. Для окончательной очистки документов пошёл добровольцем на фронт и был убит в 1944-м» – и так 33 бывших ученика Энской гимназии. И тридцать четвертый – Коля Кисточкин, ребенком убежавший в Америку и проживший совсем иную жизнь. Смерть его как будто другая – на закате жизни, в покое и умиротворении.



Однако речь идет отнюдь не о противопоставлении двух вариантов жизни: одной, похожей на смерть, в стране, история которой – это череда смертей, и другой – некой идеальной жизни в недостижимой Утопии. Напротив, в длинном перечне смертей Коля Кисточкин всего лишь тридцать четвертый. Смерти слишком много, она повсеместна, за этой повсеместностью стираются различия и подробности, пустующее место в списке рано или поздно заполняется, а в классе было 34 человека. Именно монотонность и однообразие каталога превращают его в череду: чем длиннее каталог, тем менее заметны границы между элементами, которые сливаются в хотя и фрагментарный, но вместе с тем однотипный набор.

Обращение смерти в каталог фактов тем не менее ее не устраняет, как это может показаться на первый взгляд. Смерть перестает восприниматься эмоционально, однако от этого не становится менее значимой. Как чистая форма, она образует новый уровень приятия смерти – не интеллектуализированный, а физический, как данность, а не смысл. В чистом виде остается присутствие смерти, присутствие, наделенное множеством определений и одновременно неопределяемое, его невозможно вычислить или назвать, потому что все прежние слова и понимания не работают: в процессе текстового развития они превращены в шаблоны и банальности.

Оказывается, о смерти ничего нельзя сказать, не попав в тот или иной каталог «слов о смерти». Или с другой стороны: все, что о ней говорится и в тексте, и в реальности – на самом деле о жизни, о ее смысле или бессмысленности, бессмертии и т.п. Поэтому нужно оставить только смерть, а все остальное устранить, например, сделав ненастоящим. Тогда, витая над декорациями, она станет наглядна и самодостаточна. При таком подходе множество описаний смерти, предложенных текстом, представляется ее симуляцией, тогда как отсутствие разговора о ней позволяет смерти просто быть. И то, что испытывает читатель, не имеет названия, это не страх и не покой, неоднократно проговоренные культурой, это овеществленная пустота, которая позволяет принять реальность, не говоря о ней. Как ни странно, каталог приводит здесь к созданию «целостного» представления об объекте, точнее – даже не представления, а своеобразного его восчувствования.

Вообще, парадоксальная «целостность» объекта изображения, создаваемая каталогом, скорее должна быть сформулирована как «адекватность», к которой стремится постмодернистский текст в изображении действительности. Каталог или коллаж в качестве художественных приемов более всего способны создать ту текстовую реальность, которая соответствует хаотичности и эклектичности современного мира. Другое дело, что целостно изображенный объект может быть отнюдь не целостным по своей природе, равно как и его прототип в реальности. Здесь и вступает в действие представление об адекватности.

Результатом действия в текстовом пространстве коллажа и каталога становится самостоятельное и самодостаточное «говорение» текста. По Фуко, язык говорит как бы сам собой – без говорящего субъекта и без собеседника. Постмодернистский текст стремится достичь этого состояния, и на-

званные приемы в подобной ситуации представляются весьма удачными путями достижения искомой цели. Эклектичность, неокончателность оформления, множественность означающих в свою очередь приводят к полной десубъективации: растворению, расщеплению, нейтрализации субъекта (человека, героя, персонажа). Лишенный субъективного (личного, авторского) формирующего начала, коллаж во всех его формах оказывается пространством свободного пересечения, взаимопроникновения и контекстуального влияния независимых дискурсивных фрагментов. Постмодернистский текст, равно как и постмодернистский мир, лишенный уверенности в абсолютном присутствии, становится пространством дискурсивных практик, в которых и скрывается субъект. Растворяясь в коллаже, становясь его частью, выступая в качестве парадоксального «пустого знака» или «пустого места», текстовый субъект тем самым воспроизводит ситуацию специфической расщепленности и вторичности человека в современном мире.

---

<sup>1</sup> См. об этом подробно: Тюленева Е.М. «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика. Иваново: ОАО «Изд-во "Иваново"», 2006.

<sup>2</sup> См., например, тексты А. Битова, Д. Быкова, Д. Галковского, С. Гандлевского, Вен. Ерофеева, В. Ерофеева, А. Королева, В. Пелевина, Л. Рубинштейна, В. Сорокина, Саши Соколова, М. Шишкина и др.

<sup>3</sup> Рубинштейн Л. Это я // Рубинштейн Л. Регулярное письмо. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996. С. 140–150.

<sup>4</sup> «1. Можно чем-нибудь заняться; 2. Можно заняться установлением понятийного единства и потратить на это почти все время; 3. Можно заняться установлением причинно-следственных связей и забыть обо всем остальном...» («Каталог комедийных новшеств» (1976) // Рубинштейн Л. Регулярное письмо. С. 10).

<sup>5</sup> «12. Здесь написано: “Прохожий. Остановись. Подумай”»; «13. Следующая надпись гласит: “Прохожий. Остановись. Попробуй придумать что-нибудь другое, лучше этого”»; «14. Здесь мы читаем: “Прохожий. Рано или поздно – сам понимаешь... Так что сам понимаешь...”» («Все дальше и дальше» (1984) // Рубинштейн Л. Регулярное письмо. С. 21).

<sup>6</sup> «37. Другой голос: Да нисколько вы мне не помешали, уверяю вас. Сейчас вот только точку поставлю...»; «38. Другой голос: “Облаков несуетная поступь...” Как там дальше. Не помните? Да... Давно это все было...»; «39. Другой голос: ...»; «40. Другой голос: ...»; «41. Другой голос: ...» и т.д. (Там же, с. 24–25).

<sup>7</sup> Не случайно карточки Рубинштейна часто сравнивают с гербарием. См., например: Берг М. Последние цветы Льва Рубинштейна // Новое литературное обозрение. 1998. № 30.

<sup>8</sup> Галковский Д. Святочный рассказ № 2 // <http://www.samisdatt.com/2/212-sv02.htm>

К слову, сама нумерация святочных рассказов у Д. Галковского весьма показательна: специфика жанра замещается своеобразием приема.