

## ОТРИЦАНИЕ ЗАКРЫТОСТИ

Моя работа почти всегда связана с вопросом, каким образом можно что-либо знать?

*Lyn Hejirian*

Потеря масштаба сопровождается переживанием точности.

*Lyn Hejirian*

Поэтесса, эссеистка, переводчица Лин Хеджинян (Lyn Hejirian) родилась в Сан-Франциско в 1941 г. Ее многочисленные книги включают в себя ставшие хрестоматийными (отчасти в буквальном смысле) «Мысль как невеста того, что мыслить» (A Thought Is the Bride of What Thinking) 1976 г., «Письмо как дар памяти» (Writing Is an Aid to Memory) 1978 г., «Моя жизнь»\* (My Life) 1980 г., «Холод поэзии» (Cold of Poetry) 1994 г., собрание эссе – «Язык исследования» (Language of Inquiry)\*\* 2000 г., etc.

С 1976-го по 1984 г. Хеджинян являлась редактором и издателем «Туумба Пресс» (Tuumba Press), с 1981 г. издает и редактирует вместе с Барретом Уоттенем (Barrett Wotten) **Poetic Journal** (журнал, посвященный проблемам поэтики и философии языка), одновременно с этим Хеджинян ведет издательство «Ателос» (Atelos), чья деятельность посвящена кросс-жанровым и итердисциплинарным работам поэтов. В 2006 г. ЛХ избрана канцлером американской поэтической академии.

Перевод нижеследующего эссе сделан по тексту «The Rejection of Closure», опубликованному в журнале Poetic Journal № 4, 1983, Berkeley. Публикуется с незначительными сокращениями.

В заключение я хотел бы привести несколько строк из поэтической книги Лин Хеджинян «Заново» (Redo), которые, как мне кажется, помогут читающему вообразить связи между ее концептуальным и поэтическим методом:

### 3.

Ангелы видимо вовсе не знают  
что пребывают в движении. Наставления  
весны не для меня... вешняя кротость  
...остатки чудовищного примера.

Дерево выставлено впереди  
чтобы ветер сильней раскачивал комнату  
У меня чрезмерное чувство насилия  
....одиночество непривычность когда  
дрождю к руке  
исписываешь салфетки  
в не подходящем для этого месте

Во времена желания и рассудка  
терпенье ума эквивалентно теченью.

---

\* На русский язык книгу «Моя жизнь» перевел петербургский поэт Руслан Миронов. На данный момент рукопись перевода готова к публикации.

\*\* Эссе из этой книги «Варварство» (Barbarism) в моем переводе, посвященное истории и идеологии Language School Poetry; готовится к публикации в НЛЮ.

Изначально эссе «Отрицание закрытости» писалось в виде заметок для выступления в апреле 1983 г. в Сан-Франциско (544, Натом Стрит). За несколько недель до этого выступления состоялась дискуссия на тему «Кто говорит?» и, ожидая выхода третьего номера *Poetics Journal*, посвященного «Поэзии и философии», мы с Барреттом Уоттеном<sup>1</sup> решили посвятить следующий, четвертый выпуск *Poetics Journal* теме «Женщины и язык». В литературном сообществе той поры дискуссии о гендере и поле были довольно частым явлением, вовлекая в круг обсуждения одновременно как очевидные, практические проблемы (случаи притеснения), непосредственно касавшиеся повседневной жизни и работы людей, так и более общие вопросы, связанные с пониманием категорий власти и, в особенности, – этики смысла.

В том же году увидела свет программная работа Карлы Харриман<sup>2</sup>, «Середина» (*The Middle*). Предназначавшаяся вначале для дискуссий, ее работа являет собой четкую и блестящую (можно сказать даже разрушительную) критику конвенциональных (патриархальных) властных структур.

В «Средине» могущество власти сменяется силой воображения со свойственной ему глубиной и полнотой воплощения. В такой ситуации субъект находит свое место в *середине* – занимая позицию силы, производящей значения.

В «Отрицании закрытости» я не привожу примеров «закрытого текста», однако могу предложить несколько из них. Навязчивая искренность иных образцов современной поэзии вполне способна иллюстрировать негативность подобной модели, ее игривое притязание на универсальность с учетом роли поэта как стража Истины. С другой стороны, детективные романы могут служить образцом позитивной модели, представляющей довольно устойчивое, спокойное и успокаивающее (исначально *не-искреннее*) видение мира. В любом случае, невзирая на доставляемое удовольствие, «закрытость» характеризует тип словесности, чьи добродетели обязаны фантазии и выдумкам<sup>3</sup>.

И вместе с тем, если нам доступны как позитивные модели, так и негативные, нужно ли от них отказываться? Существует ли в мире нечто, что взыскует «открытости»?

Я могу начать лишь только апостериори, воспринимая мир безграничным и ошеломляющим, каждое мгновение которого находится под вертикальным и горизонтальным гнетом информации, – мир, таящий двусмысленность, ис-

<sup>1</sup> Barret Watten – американский поэт, критик, издатель. В настоящее время преподает в Уэйн Стейт Университете в Детройте (Wayne State University in Detroit). Поле исследований: «культура постмодерна», «американская литература», «поэтика», «теория культуры и литературы», «авангард», «цифровая литература». Был издателем и редактором известного журнала *This* и со-редактором журнала (вместе с Лин Хеджиян) *Poetics Journal*. Автор ряда поэтических книг, а также работ, посвященных теории культуры.

<sup>2</sup> Carla Nagtman – американская поэтесса, эссеистка, драматург. В настоящее время преподает в Истерн Мичиган Университете (Eastern Michigan University) и Бард Колледже (Bard College).

<sup>3</sup> Здесь я полагаю уместным привести высказывание ЛХ из эссе «Странность» (Strangeness) относительно различия дефиниции и описания. «Описание не следует смешивать с дефиницией, поскольку оно не дефинитивно, но трансформативно. <...> Описание – это особый сложный процесс мышления крайней интенциональности и наряду с тем предельно симультанный (вплоть до эквивалентности) восприятию, – т. е. открытой произвольности, непредвосхитимости, неумышленности того, что *является*. Наряду с этим описание одновременно импровизационно и... *намеренно* и таким образом оно мотивируется одновременно развертывающими себя логиками, действующими между индуктивным и дедуктивным» (Логос. Ленинградские международные чтения по философии культуры. Книга I. Издательство Ленинградского университета, Ленинград 1991 г.). (Перевод мой. – А.Д.).

полненный значимости, неустойчивый и, разумеется, несвершаемый. Но то, что удерживает его от того, чтобы не стать бесконечной неразличимой массой сведений, – так это способность к различению. Открытый текст – есть такой текст, который одновременно, признавая беспредельность мира, формально вводит в него процедуры различения. Открытый текст – это форма, производящая открытость.

### Отрицание закрытости

Нравится нам это или нет, но наши глаза пожирают квадраты, круги, всевозможные сфабрикованные формы, провода на столбах, треугольники на шестах, круги на рычагах, цилиндры, шары, купола, кубы, более или менее изолированные или в сложных взаимосвязях. Глаз проглатывает их и отправляет в некий желудок, который либо крепок, либо слаб. Люди, которые потребляют все и вся, должны, видимо, извлечь пользу из своих великолепных желудков.

Пауль Клее. «Мыслящий глаз»

В письме наиболее важная ситуация, будучи одновременно формальной и открытой, создана взаимодействием двух полей плодотворного конфликта, борьбы. Одно из них образуется естественным импульсом к замкнутости, защищающей или понимающей, и равного ему импульса, со всей непреложностью отправляющего к нескончаемому и постоянному ответственанию тому, что осознано нами как «мир», незавершенный и несвершаемый. Другого рода борьба неустанно развивается между литературной формой или «конструктивным принципом» и материалом письма. Первое предполагает поэта с его или ее субъективной позицией, тогда как второе объективирует стихотворение в контексте идей и самого языка.

Оси, пересекающие эти два поля оппозиций, не параллельны. Форму нельзя приравнять к *замкнутости*, точно так же как сырой материал – к открытости. Я сразу это подчеркиваю, чтобы избежать дальнейших недоразумений. (Для большей ясности можно было бы сказать, что *замкнутый текст* есть такой текст, в котором все элементы произведения смыкаются в единственное чтение. Каждый из элементов ратифицирует такое чтение и освобождает текст от какой бы то ни было игры неопределенности. *Открытый текст* – это текст, все элементы которого максимально активизированы по причине того, что идеи и вещи опровергают (не избегая) утверждение о том, что они замкнуты в пространстве стихотворения. На деле слияние формы с крайней открытостью оказались бы разновидностью «Рая», к которому стремится стихотворение: цветущим средоточием ограниченной бесконечности. Не составляет труда назвать средства – структурирующие средства, – которые могут служить «открытию» поэтического текста, зависящие от элементов произведения и, конечно же, от намерений писателя. Иные из них предназначены для организации и, в особенности, для реорганизации произведения. *Открытый текст*, по определению, открыт миру и прежде всего читателю. Он предлагает участие, отвергает власть автора над читателем и, по аналогии, власть, подразумеваемую другими (социальными, экономическими, культурными) иерархиями. *Открытый текст* предполагает не столько директивное, сколько порождающее письмо. Писатель выходит

из-под тотального контроля и ставит под сомнение власть как принцип, контроль как мотив. Особое внимание *открытый текст* обращает на процесс, будь это процесс оригинальной композиции или последующих композиций читателя, и потому сопротивляется культурным тенденциям, стремящимся идентифицировать и зафиксировать материал, превратить его в продукцию, – т. е. такой текст сопротивляется редукции.

«Фактически речь идет об иной экономике, которая отклоняет линейность замысла, подрывает цель-объект желания, размывает фокус поляризации желания только на удовольствие и расстраивает привязанность к одному-единственному курсу». (Люси Айрегерай)

Повторение, обычно используемое для объединения текста или гармонизации его составляющих в таких произведениях, как и в написанной, впрочем, в несколько ином ключе, моей книге «Моя жизнь», оспаривает нашу склонность к изолированному, определенному и ограниченному объему значения, закладываемого в событие (предложение, строку). Здесь, где определенные фразы встречаются вновь и вновь, но в ином контексте и с новыми акцентами, повторение разламывает исходную смысловую схему. Первое чтение дает настройку, затем смысл вовлекается в движение, изменяясь и расширяясь, и переписывание, которым становится повторение, откладывает завершение мысли на неопределенный срок.

Существуют и более сложные формы построения. По словам Китса, разум должен быть «руслom, открытым всем мыслям». Мое намерение (не уверена, что я в нем преуспела) в более поздней работе «Сопrotивление» заключалось в том, чтобы написать продолжительную по форме лирическую поэму, иначе – достичь максимального вертикального напряжения (той точки времени, в которую проваливается Идея) и максимального горизонтального расширения (Идеи пересекают пейзаж и становятся горизонтом и погодой). Я избрала абзац как единицу, представляющую мгновение времени, мгновение сознания, мгновение, содержащее все мысли, частицы мысли, впечатления, импульсы – все эти разнородные, особенные и противоречивые элементы, включенные в деятельный и эмоциональный разум в любое мгновение. В это мгновение поэма, как и писатель, становится разумом.

<...> Один из результатов композиционной техники, выстраивающей произведения из дискретных и несопрягаемых единиц (в действительности, я бы хотела, насколько это возможно, превратить каждое предложение в завершенное стихотворение) – появление заметных брешей между единицами. Читатель (но и писатель) должен преодолеть конец абзаца, периода, перекрыть дистанцию между предложениями. «Разве любители поэзии, – спрашивает Китс, – не желали бы найти Место, оказавшись в котором, они смогли бы искать и избирать, и где образы столь многочисленны, что большинство из них, будучи забыты, вновь обретаются нами в новом чтении... Не предпочтут ли они это тому, что можно успеть прочесть, покуда г-жа Вильямс спускается по лестнице?» (Джон Китс в письме Бенжамину Бейли, 8 октября 1817 г.) Вместе с тем все, что пребывает, скажем так, в разрывах, остается важным и информативным. И чтение отчасти происходит как восстановление этой информации (в запаздывании взгляда) и как изобретение тотчас структурируемых идей (в продвижении вперед).

Отношение формы или «конструктивного принципа» к материалу произведения (к его идеям, концептуальному массиву, а также к самим словам) есть первичная проблема «открытого текста», проблема, с которой письмо каждый раз сталкивается заново. Может ли форма артикулировать изначально-

ный хаос (сырой материал, неорганизованную информацию, незаконченность, беспредельность), не лишая его вместе с тем пульсирующей жизнеспособности, порождающей силы? Или, более того, может ли форма породить потенцию, раскрывая неопределенность – любознательности, незавершенность – размышлению, превращая беспредельность в полноту. Мой ответ – да. Форма – не *закрепленность*, но деятельность.

В своей статье «Ритм, как конструктивный принцип стиха» Юрий Тынянов пишет:

«Мы лишь недавно изжили знаменитую аналогию: форма – содержание = стакан – вино. Беру на себя смелость утверждать, что слово “композиция” в 9/10 случаев покрывает отношение к форме как статической. Незаметно понятие “стиха” или “строфы” выводится из динамического ряда; повторение перестает сознаваться фактом разной силы в равных условиях частоты и количества; появляется опасное понятие “симметрии композиционных фактов”, опасное, ибо не может быть речи о симметрии там, где имеется усиление».

(Ср. с высказыванием Гертруды Стайн из «Портретов и Повторений»: «Вещь, которая кажется точно такой же вещью, может казаться повторением, но существует ли... Есть ли повторение или же есть настоящее. Я склонна думать, что повторение как таковое не существует. И в самом деле, как может быть... Выражение какой-либо вещи не может быть повторением, потому что смысл такого выражения есть требовательность, а если вы требуете, вы должны каждый раз использовать усиление, а если вы используете усиление, повторение невозможно, поскольку каждый жив и не мог использовать одно и то же усиление»). Тынянов продолжает:

«Единство произведения не есть замкнутая симметричная целость, а развертывающаяся динамическая целостность... Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а стало быть изменения)... Искусство живет этим взаимодействием, этой борьбой».

Язык открывает то, что можно знать, и что, в свой черед, всегда меньше того, что язык может сказать. Мы сталкиваемся с первыми ограничениями этих взаимоотношений еще в детстве. Все, что ограничено, можно представить себе (верно или неверно) как объект, по аналогии с другими объектами – мячами, реками. Дети объективизируют язык, обмениваясь им в игре, в шутках, каламбурах, загадках или скороговорках. Они открывают для себя, что слова не равны миру, что смещение, подобное параллаксу в фотографии, разделяет вещи (события, идеи, предметы), и что слова для них – это сдвиг, приоткрывающий брешь.

<...> Поскольку мы обладаем языком, мы оказываемся в особом, специфическом отношении с объектами, событиями, ситуациями, которые конституируют то, что мы принимаем за мир. Язык порождает свои собственные характеристики в психологической и духовной обусловленности человека. На деле он почти и есть наша психологическая обусловленность. Психология создается в борьбе между языком и тем, что он притязает описать и выразить, как следствие нашего ошеломляющего переживания беспредельности и неопределенности мира, наряду с тем, что столь часто оказывается неадекватностью воображения, желающего познать мир, а для поэта – еще большей неадекватностью языка, дающего, чтобы описывать его, оспаривать или раскрывать. Эта психология вводит желание в самое стихотворение, точнее в поэтический язык, для которого мы должны сформулировать мотив стихотворения. Язык – одна

из принципиальных форм, которую принимает наша любознательность. Он лишает нас покоя. Как заметил Франсис Понж: «Человек – это любопытствующее тело, центр тяжести которого исходит за его пределы». Думается, этот центр располагается в языке, благодаря которому мы ведем переговоры с нашим умом и миром; тяжесть во рту выводит нас из равновесия и устремляет вперед.

«Она лежала на животе, прищурив глаз, ведя игрушечный грузовик по дороге, которую расчистила пальцами. Затем пролом раздражения, вспышка синевы, перехватывающая дыхание... Ты можешь увеличить высоту последующими добавлениями, а поверх надстроить цепь ступеней, оставляя туннели или же проемы окон, как я делала, между блоками. Я подавала знаки, чтобы они вели себя как можно тише. Но слово – это бездонная копь. Волшебным образом оно стало беременно и раскололось однажды, дав жизнь каменному яйцу величиной с футбольный мяч». (Лин Хеджинян. «Моя жизнь»)

Язык никогда не находится в состоянии покоя. Его синтаксис может быть таким же сложным, как мысль. И опыт использования языка, который включает опыт его понимания, равно как речь или письмо, неизбежно деятелен – интеллектуально и эмоционально. Движение строки или предложения, либо последовательности строк и предложений обладает и пространственными, и временными свойствами. Смысл слова, находящегося на своем месте, производится одновременно и его побочными значениями, и контактами с соседями по предложению, и выходом из текста во внешний мир, в матрицу современных и исторических референций. Сама идея референтности пространственна: вот слово, а вот вещь, в которую слово пускает любовные стрелы. Путь от начала высказывания к его концу – простейшее движение; следование же по коннотационным перепутьям (то, что Умберто Эко называл «смысловыводящими прогулками») представляет собой куда более сложное, смешанное движение.

Чтобы определить эти рамки, читателю надлежит, скажем так, «прогуляться» из текста вовне, чтобы отыскать межтекстовую поддержку (аналогичные темы и мотивы). Я называю эти интерпретивные движения смысловыводящими прогулками; это отнюдь не причуды читателя – они вызваны дискурсивными структурами и предусмотрены всей текстовой стратегией, как необходимый конструктивный элемент. (Умберто Эко. «Роль читателя»)

Вместе с тем продуктивность языка проявляется и в другого рода активности, которая знакома каждому, кто пережил очарование и магию слов, притягивающих смыслы. Это первое, на чем фокусируется внимание в произведениях, построенных случайным образом либо на основе произвольного словаря (некоторые из работ Джексона МакЛоу), либо на основе словаря, ограниченного каким-либо несообразным смыслу критерием.

<...> Невозможно найти ни одного словесного ряда, совершенно свободного от возможного повествовательного или психологического содержания. Более того, хотя «историю» или «тон» таких произведений разные читатели будут интерпретировать по-разному, их прочтения ограничены определенными пределами. Необязательность словесных рядов не означает их абсолютной свободы. Письмо дает развитие сюжетам и, стало быть, словам, которые мы для них используем.

<...> «Одержимость познанием» – таково еще одно проявление тревоги, порождаемой языком, в связи с чем можно вспомнить утверждение Мефистофеля из «Фауста» о том, что, слыша слова, человек уверен, будто в них скрыт некий смысл.

Природе языка свойственно порождать и в какой-то мере оправдывать подобные фаустовские устремления. Конечно, утверждение, что язык – это смысл и посредник в обретении познания и неотъемлемой от него власти, старо. Знание, к которому увлекает или которое обещает язык, обладает природой как сакральной, так и секулярной, как искупительной, так и утоляющей. Позиция *nomina sunt numina* (утверждающая, что имя и вещь принципиально подобны, что подлинная природа вещи имманентно наличествует в имени, что имена сущностны) полагает возможным некий язык, идеально совпадающий со своим объектом. Будь это так, мы смогли бы посредством речи или письма достичь «единства» со вселенной или хотя бы с ее частями, что является условием полного и совершенного знания.

Однако если по сценарию Эдема мы получили знание о животных посредством их именованья, это произошло не благодаря сущностной имманентности имени, но потому что Адам был таксономистом. Он выделил отдельные особи, открыл понятие классов и организовал виды, в соответствии с различными их функциями и отношениями, в систему. «Именованье» предполагает не отдельные слова, а структуру.

Как указывает Бенджамин Уорф, «каждый язык есть обширная моделирующая система, отличная от других, в которой содержатся предписанные культурой формы и категории, посредством которых личность не только общается, но и анализирует природу, подчеркивает определенные типы связей и явлений или пренебрегает ими, направляет свое мышление в определенное русло, возводит дом своего сознания». В этой же, кажется, последней своей статье (она написана в 1941 г. и озаглавлена «Язык, разум, реальность») Уорф пытается высказать нечто, переходящее в область религиозных мотиваций:

«Идея слишком сильна, чтобы ее можно было запереть во фразе, я бы предпочел оставить ее невысказанной. По-видимому, ноуменальный мир – мир гиперпространства, высших размерностей – ждет, чтобы стать открытым всем наукам (лингвистика будет в их числе), которым он придаст единство и целостность. Он ожидает открытия в соответствии с первым аспектом его реальности моделирующих отношений, немислимо разнообразных и однако же несущих в себе узнаваемое родство с богатой и систематической организацией языка».

Это подобно тому, что, следуя Фаусту, я назвала «одержимостью знанием», которая в какой-то мере является либидональным явлением, взывает искупительную ценность у языка. И то, и другое вполне приемлемо для фаустовской легенды.

Частично опираясь на психоаналитическую теорию Фрейда, феминистская мысль (особенно во Франции) еще более явно отождествляет язык с властью и знанием (политическим, психологическим, эстетическим), которые специфическим образом отождествляются с желанием. Замысел французских феминисток состоит в том, чтобы направить внимание к «языку и бессознательному не как к изолированным сущностям, но к языку как к единственному проходу в бессознательное, к тому, что было репрессировано и что, будучи высвобождено, разрушает наличный символический порядок, названный Лаканом “законом отца”» (Элен Маркс).

Но если наличный символический порядок определяется «Законом отца», и если стало понятно, что он не только репрессивен, но и фальшив, извращен алогичностью своего обоснования, то новый символический порядок должен быть «женским языком» и соответствовать женскому желанию.

Эрогенные зоны женщины находятся всюду. Она испытывает наслаждение почти везде. Даже не касаясь истеризации всего ее тела, можно сказать, что география ее наслаждения гораздо разнообразнее, множественнее в сво-

их различиях, полнее, тоньше, нежели это представляется... «Она» беспредельно другая в себе. Безусловно, в этом – причина того, что ее называют темпераментной, непознаваемой, сложной, капризной, – не говоря уж о ее языке, в котором «она» движется во всех направлениях. (Люси Айрегерай. «Новый французский феминизм»)

«Женское текстовое тело, и это признано фактом, всегда бесконечно, никогда не кончается, – говорит Элен Сиксу. – В нем нет замкнутости, оно безостановочно».

Узкое определение желания, его отождествление с сексуальностью и буквальность генитальной модели женского языка, на которой настаивают некоторые авторы, выглядят довольно проблематично. Желание, возбуждаемое языком, более интересным образом расположено в самом языке, как желание сказать, создать вещь речением, но и как подобное ревности сомнение, проистекающее из невозможности утолить это желание.

В бреши между тем, что хочется сказать (или тем, что осознается таким), и тем, что возможно сказать (что выразимо), слова обещают сотрудничество и оставленность. Мы восторгаемся нашим чувственным вовлечением в материю языка, мы томимы желанием соединить слова с миром, заполнить брешь между нами и вещами – и страдаем от своих сомнений и неспособности совершить это.

Однако неспособность языка слиться с миром позволяет нам отделить наши идеи и нас самих от мира, а вещи в нем – друг от друга. Неразличимое – всего лишь аморфная масса, различимое – множественность. Невообразимо полный текст, содержащий все, будет на самом деле закрытым текстом, и потому он будет невыносим.

Главная деятельность поэтического языка – формальная. Будучи формальной, делая форму различной, она открывает, создает вариативность и множественность, возможность артикулировать и прояснять. Не сумев слиться с миром, мы открываем структуру, различие, общность и раздельность вещей.

(1984 – Беркли)

*Подготовка к публикации и перевод с английского  
Аркадия Драгомощенко*