

Танатэротика текста

Павел Высеков

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Всякий анализ, сколь большей глубины бы он ни достигал, никогда не может (и не сможет) претендовать на исчерпанность объекта приложения усилий. Структуральное исследование всегда необходимо оставляет (подразумевает) после себя некий иррациональный остаток, обеспечивающий известного рода голод и тоску «взыскующих града». Эта тоска по иррациональности «смутного объекта желания» повышает его аттрактивность и настойчиво возвращает к нему. Вообще, любовь к литературе, способная быть рассмотренной как вариант нимфомании, подводит к тому, что «объектом эротизации может стать и весь дискурс в целом» (Лакан, 1995. С.71). Ощущаемая недостаточность анализа нередко возникает вследствие проблематичного соотношения формы и содержания какого бы то ни было текста, что дает основание для эпистемологической неуверенности в самоочевидности тезиса о жесткой корреляции между указанными категориями. Тем более, что *опыт* часто обнаруживает сопротивление структуры (формы) вербально выраженному смыслу (содержанию), и это сопротивление оказывается способным к подрыву авторитета слов, к дисперсии смысла и – как следствие – к реверсии текста.

Означенная работа интересуется текстом как пространством, конституирующим множественность смыслов. Непосредственной задачей выступает пристальный взгляд в область ритмических пауз, выстраивающихся посредством вкрадчиво-интерактивной деятельности цезуры. Цезура интересует меня, в первую очередь, как «неисчерпаемое средство ритмической дифференциации и передачи смысловых оттенков» (Мукаржовский, 1996. С.102-103). Поэтому работа намерена предоставить шанс ощутить пределы этих «смысловых оттенков». Кроме того, она следует мысли о продолжении «экспериментов с вертикальным чтением», поскольку «стих действительно есть двумерная речь, и это нужно представлять себе во всей конкретности» (Гаспаров, 1996. С.15-16). Она является экспериментом не только с вертикальным

чтением, но также – и это, может быть, гораздо важнее – попыткой фиксации движения произведения по направлению к тексту, в качестве которого требует соответствующего к себе отношения.

Поставленные задачи и цели решаются на материале стихотворения Н.М. Языкова «Элегия» (1839). Мне бы не хотелось обращаться здесь к обсуждению вопросов жанра (иначе статья была бы несколько другой и носила бы другое имя), но нельзя не заметить, что в руках Н.М. Языкова элегия как жанр переживает свою глубокую усталость. Часто тексты поэта, обозначенные как «элегии», таковыми, собственно, и не являются, что и привлекает к ним интерес: обозначение жанра навязывает тексту уже не вписывающееся в рамки жанра содержание, а это чревато «семантическим взрывом» или даже серией взрывов.

Итак, «Элегия» :

Здесь горы с двух сторон стоят как две стены;
 Меж ними тесный дол – и царство тишины,
 Однообразие в глуши уединенья;
 Градские суеты, градские наслажденья
 Здесь редко видятся и слышатся: порой
 Пройдет с курантами потешник площадной,
 Старик, усердный жрец и музыки и Вакха;
 Пройдет комедия: сын Брута или Гракха,
 И свищет он в свирель, и бьет он в барабан,
 Ведя полдюжины голодных обезьян.
 Тоска несносная! Но есть одна отрада:
 Между густых ветвей общественного сада
 Мелькает легкая, летучая, как тень,
 Красавица. – Светла и весела, как день,
 Она живительно бодрит и поднимает
 Мой падающий дух, она воспламеняет
 Во мне желание писать стихи ей в честь,
 Стихи любовные. Еще отрада есть:
 Вот вечер, воздух свеж, деревья потемнели,
 И, чу! поет она; серебряные трели,
 Играя и кружась, взвиваясь надо мной,
 Манят, зовут меня волшебю в мир иной,
 В мои былые дни, - И нега в грудь мне льется,
 И сладко, сладко мне, а сердце так и бьется!..

Текст отчетливо членится в горизонтальной своей плоскости на две неравные по количеству стихов части. Граница проходит по 11 стиху («Тоска несносная! Но есть одна отрада!..»), так как оба полустишия содержат знаки смены настроения лирического субъекта (тоска – отрада), подчеркнутые, с одной стороны, их поляризацией на абсолютные начало и конец стиха, а, во-вторых, пролегающим между ними противительным союзом. (Забегая вперед, отмечу саму по себе «переменность» этого стиха, а также то, что «но» находится в непосредственной постцезурной позиции, поскольку, как я постараюсь показать далее, цезура в линейно заявляемый смысл вносит свое существенное «но».) Не менее замечательно выглядит сонорная цепь рассматриваемого стиха: не – но – на – но – на – ра, где в конфликтных отношениях пре-

бывают мягкий и синестетически «нежный» (н) и твердый, «агрессивный» (р). Это понуждает констатировать логический тупик, явное противоречие: коннотации «агрессии» (негатива) и «нежности» (позитива) обнимают – соответственно – денотаты «отрады» и «несносности». Иначе говоря, элементы формы слова (в данном случае звук) вступают в противоречивые отношения с непосредственным его содержанием (в обоих случаях).

Обе части находятся в отношениях свехпорядоченной структурности, выстраивая серию бинарных оппозиций:

пейзаж – медитация: первая часть дает более или менее представимую картину; геометрия актуального для лирического субъекта пространства четко определяется в вертикали (горы) и в горизонтали (дол); вторая часть от пейзажа оставляет только «общественный сад»; в остальном точка зрения оборачивается во внутреннее, эксплицитно (то есть зримо) не выраженное пространство героя, и постепенно текст склоняется к медитативности «воспламененного духа»;

телесность – бестелесность: телесные перегрузки («горы», «дол», так или иначе перемещающиеся тела «потешника», «комедии» со свирелью, барабаном и обезьянами) сменяются «легкой, летучей как тень Красавицей»; лирический субъект, мнемонически перемещенный в «былые дни», до известной степени утрачивает свое тело, о котором напоминает только «бьющееся сердце»;

тяжесть – легкость; статика – динамика: возвышающиеся и тем самым подавляющие «горы с двух сторон» как бы прижимают к земле; «тишина» предстает как не-движение звука, его статическое состояние; наконец, «однообразие», поглощающее все «градские суеты» и «наслажденья», которые поэтому не вносят в экзистенцию лирического субъекта динамического обновления; во второй же части «красавица» «играет и кружится, взвиваясь»; первая половина текста, покрывающая собой первые десять стихов, представляет одну сплошную, усложненную синтаксическую конструкцию; в этом «желеобразном» синтаксисе субъект, образно говоря, тонет: вот почему «красавица», реанимирующая его креативный потенциал, целиком и полностью им принимается и приветствуется.

Два последних замечания обозначают еще одну оппозицию:

танатичность – эротичность; узкое – широкое: теснящее субъекта *настоящее* (актуальное) состояние (горы как «две стены», «тесный дол») сменяется широтой медитативного полета, который, под воздействием реанимированных творческих способностей, усиливает и приближает позитивное *будущее* (потенциальное) его состояние; эта оппозиция ярко представлена ударным вокализмом текста: нагнетание «узких» звуков (у), (и) в первой части выразительно оттеняется прогрессирующим «широким» (а): с 10 употреблений в 1 половине до 24 во второй.

Рассмотренные оппозиции текста в его горизонтали несомненно стремятся установить, зафиксировать, манифестировать некий порядок (космос), достигаемый лирическим субъектом. И если верить словам, это, по-видимому, так. Но если поставить эту веру под вопрос и обратиться от ненадежных свидетельств субъекта к стремящимся мимо слов, раздвигающим их в стороны движениям ритма, можно обнаружить, что он «неустанно приводит в движение языковые элементы стихотворения» (Мукаржовский, 1996. С.87-88), не оставляя от вербофилии читателя и следа. Я хочу сказать, что здесь-то цезура и заявляет свое «но». При цезурном членении стихов на более или менее рав-

ные полустишия точка зрения с необходимостью перемещается в вертикальную плоскость. Рассеченный таким образом текст распадается на два относительно самостоятельных текста: левый и правый. Далее я сосредоточу свое внимание на левой половине исходного текста.

Ее самостоятельность определяется удивительной связностью:

Здесь горы с двух сторон –
 Меж ними тесный дол –
 Однообразие –
 Градские суеты –
 Здесь редко видятся –
 Пройдет с курантами –
 Старик, усердный жрец –
 Пройдет комедия –
 И свищет он в свирель –
 Ведя полдюжины –
 Тоска несносная –
 Между густых ветвей –
 Мелькает легкая –
 Красавица. – Светла (...)

Выделяются две пары структурно изоморфных полустиший: «однообразие– красавица» и «тоска несносная – стихи любовные». Первая пара выделена на том основании, что в ее составе находятся два слова, каждое из которых покрывает собою полустих. (Правда, мне могут возразить: ведь в стихе с «красавицей» имеется и слово «светла». Полагаю, что обрамление «красавицы» двумя выразительными паузами (особенно при помощи тире перед словом «светла») позволяет считать ее стремящейся к обособлению, хотя бы и в форме деформированного полустишия. И, как будет видно далее, эта деформация тем более подчеркивает общую «подозрительность» этой «Музы» и связанной с нею «отрады»). Вторая пара выделяется на основании общей схемы:

«тоска несносная» - «стихи любовные»
 S est P - S est P
 сущ. + прилаг. - сущ. + прилаг.
 u-u-uu - u-u-uu

«Любой знак, языковой или неязыковой, устный или письменный ... в составе большего или меньшего единства, может быть процитирован, поставлен в кавычки; этим он может порвать с любым данным контекстом, породить до бесконечности новые контексты, абсолютно не насыщаясь» (Деррида, 1996. С.47). В данном случае, как мне кажется, текст посредством цезуры производит цитацию внутри себя самого, в результате чего в составе целого (макротекста по имени «Элегия») образуется анонимный микротекст, анонимное высказывание, подвергающее ревизии высказанное до него. В силу своего структурного изоморфизма члены обеих пар вступают в предикативно-синонимические отношения, одна часть определяет (определяется) другую (другой). Негативная симметрия «процитированного» высказывания приводит к тому, что устанавливаемый (уже установленный!) в горизонтали позитив

«стихов любовных» упраздняется «тоской несносной» в вертикали: «стихи любовные est тоска несносная», «красавица est однообразие». И наоборот. Иными словами, смысл, конституируемый линейностью текста, оказывается опрокинутым. Потрясенное сознание адресата, поверженное этим семантическим сальто в «мысленное волнение» (Ж. Батай), именно сейчас испытывает всю остроту аттрактивности текста, играющего и навязывающего игру.

Обнаруженная внутритекстовая речь формирует и предлагает свое значение лирического события, и под воздействием этого вторичного значения смысл текста существенно корректируется. Лирический субъект в таком случае не избегает «однообразия» некротичной скуки. Напротив, он мазохистски жаждет ее, он находит в ней удовольствие, эстетизирует ее. Причем наслаждение может быть обретено помимо «стихов любовных» (они ведь «тоска несносная»), потому что сама тоска стихам подобна («тоска несносная = стихи любовные»), и это не требует какой-либо графической экспликации. Не есть ли, в конце концов, данная «Элегия» одой в честь тоски и скуки, ее красоты и самодостаточности? Не является ли интеракция цезуры жестом сопротивления ложному дискурсу горизонтали? И не является ли «красавица» на самом деле *Музой деконструкции*?

Так или иначе, рассеивание текста, «уводящее из горизонта единства смысла» (Деррида, 1995. С.49) провоцирует демонтаж текста и активизирует ре-монтажную деятельность читателя. Текст очевидно оказывается рассеченным как по горизонтали (после 12 стиха), так и по вертикали (в зоне ответственности цезуры). Де(ре)монтаж текста, санкционированный изнутри самой его структуры, может привести к образованию (ответвлению, приращению) «крестостиший», получаемых в результате скольжения:

а) из левой части в правую:

(...) Пройдет комедия –
И свищет он в свирель -
Ведя полдюжины –
Тоска несносная –
Между густых ветвей
-летучая, как тень,
и весела, как день,
бодрит и поднимает (...);

б) из левой части в правую, а из правой в левую и т. д.:

Здесь горы с двух сторон –
и царство тишины,
Однообразие –
градские наслажденья
Здесь редко видятся –
потешник площадной,
Старик, усердный жрец –
сын Брута или Гракха (...)

Нетрудно убедиться, что замеченные уже в горизонтали противоречия (напоминаю: «агрессивный» – негативный (р) в составе позитивной «тра-

ды») откликаются в вертикали, где цезура радикально расшатывает не только смысловую сферу текста, но даже его графическую целостность. Играющий читатель оказывается в ситуации, характеризующейся множественностью стратегий чтения; в результате свободной игры полустигматизацией может быть получено «энное» количество более или менее самостоятельных «элегий», в числе которых «Элегия» Н.М. Языкова уже вряд ли займет лидирующее положение.

В этой ситуации «ценность *подлинного* смысла кажется нам более чем проблематичной» (Деррида, 1996. С.39). Мало того, наблюдаемое расслоение текста, его разложение на серию виртуальных интер-текстов приводит не только к столкновению смыслов, но оставляет нас при следах актуально отсутствующего смысла вообще. С этого момента говорить что-либо о смысле приходится лишь тогда, когда будет переведен в актуальное состояние какой-либо виртуальный интер-текст «Элегии». И только по отношению к нему можно открывать речь о смысле. Сама «Элегия» в целом, подразумевая множественность текстов в себе, их серию, неуклонно ускользает от разговора о «подлинном» смысле. Потому что всякий вновь обнаруженный смысл не есть альтернативный *только-что-смысл*, но есть имманентный *всегда-и-уже-смысл*, а поэтому равный любому другому в правах. Скажем так: обнаружение одного еще не означает (и не влечет) нейтрализации (или полной дисквалификации) другого; ни один не приобретает приоритета и оба достигают всей полноты легитимности. Вот почему всякий читатель, который стремится редуцировать полицентричность текста, поступает по отношению к нему некорректно. Как я попытался показать, в «Элегии» Н.М. Языкова вместо единого (единичного) смысла мы имеем смысловую серию, как минимум, из двух элементов (один обслуживает сферу утверждения: «И сладко, сладко мне, а сердце так и бьется!..», другой осуществляет подрыв этого утверждения: «тоска несносная – стихи любовные»). И поскольку удерживать в актуальном состоянии оба преследуемых смысла затруднительно, постольку текст обрекает читателя на расщепление и выбор, в котором при переходе от смысла к смыслу совершается двойной жест: операция искажения (первичного смысла) и повторения (напоминания об этом первичном смысле). Именно «эта итерабельность ... структурирует след письма, каким бы оно ни было» (Деррида, 1996. С.43). Если в сфере де(ре)монтажа текста читатель обретает большую свободу, то в сфере смысла *liberum arbitrium* читателя на самом деле не столь безгранична. Текст отказывает ему в возможности остановить свой выбор и понуждает в каждом «а» необходимо слышать «б», за которым внезапно доносится «в» и так далее. Именно в силу своей итерабельности текст обретает способность и возможность нормального функционирования. «Деконструкция не может ограничиваться нейтрализацией: она должна в двойном жесте, в двойной науке, в двойном письме, осуществить *опрокидывание* классической оппозиции и общее *смещение* системы» (Деррида, 1996. С.54), находящей в этом смещении свою жизнеспособность.

Расслоение текста (с одной стороны) и дисперсия смысла (с другой) дают возможность помыслить нестабильность эйдоса текста, поставить под вопрос его онтологический статус, его центральное (центрирующее) положение, поскольку рассмотренная выше свехупорядоченность структуры (и смысла) в горизонтали оборачивается экс-центричностью структуры (и смысла) в вертикали. Следует присмотреться в этой связи к двойному жесту цезуры в этом процессе. Этот жест можно представить в сводной схеме:

<i>Горизонталь</i>	-	<i>вертикаль</i>
F упорядочивания (собирания)	-	F рассечения (рассеивания)
Синтагма	-	Парадигма
Статика	-	Динамика
Космос	-	Хаос
Танатос	-	Эрос

Кризис смысла «не несчастный случай, не фактическая и эмпирическая аномалия ... это ... позитивная возможность и «внутренняя» структура» (Деррида, 1996. С.46) всякой речи (даже речи по поводу речи, текста о тексте, как, например, статьи «Танатэротика текста»), обретающей в своей противоречивости возможности и средства к существованию. Так, внутритекстовое совмещение полюсов амплитуды «хаос – космос» приводит к сверхтекстовому «хаосмосу». Напоминаю, что двойной жест цезуры производится симультанно, единомоментно, и поэтому члены оппозиций утрачивают свои границы (вообще, итерабельность текста-речи полагает предел всякому очерченному бинаризму). Тогда текст разворачивается не только в «хаосмосе», но также в «синтарадигме», «статинамике» и так далее.

И насколько хаос (вертикаль) рождается из космоса (горизонталь), настолько эрос текста (вертикаль) порождается его же танатосом (горизонталь), поскольку смыслопорождающая активность цезуры препятствует застопориванию смысловых токов текста, приводит их в движение, что и является подлинным эротизмом текста. Здесь настало время проговориться, в каком же смысле я использую векторные обозначения? В сугубо эротическом. В романе Умберто Эко «Маятник Фуко» на этот счет имеется замечательный пассаж: «Днем человек на ногах, а ночью он лежит, даже твой пенис (только не рассказывай сейчас, что он делает по ночам) работает стоя, а отдыхает лежа. Следовательно, вертикальное положение олицетворяет собой жизнь и находится в прямой связи с Солнцем, и даже обелиски тянутся вверх, как деревья, а горизонтальное положение и ночь – это сон и смерть» (Эко, 1995. С.423). Эректильность вектора цезуры, переводящая (доставляющая) глубинное событие смысла в ритмотектоническую щель плоти текста, оставляет на горизонтальной поверхности лишь «поплавки смысла», предназначение которых - увести читателя на глубину, подвинуть его к – возможно – ослепительному (или ослепляющему?) *опыту* переступания границ по направлению к смыслу, отправить его в путешествие к краю ночи смысла.

В качестве ретардации намеченного маршрута скажу еще несколько слов о цезуре. Вернее, отмечу немаловажную фонетическую (и семантическую!) параллель между словами цезура (caesura) и Цезарь (Caesar). Мне кажется, что ре-креация смысла во многом осуществляется за счет еще одной латентной функции цезуры, а именно: она выступает в роли текстовой *цензуры* над его смыслообразованиями. И в этой функции цезура проявляет достаточно жесткую власть: по примеру своего тезки она вполне может претендовать на статус диктатора во «вверенном» ей подцензурном ведомстве смысла. В этом своем качестве цезура явно тяготеет на роль доминанты, которая является «фокусирующим компонентом произведения искусства: доминанта управляет остальными компонентами, определяет и трансформирует их. Именно она обеспечивает целостность структуры» (Якобсон, 1996. С.119). Иными слова-

ми, цезура – как доминанта! – выступает витальным стимулятором текста, его движущей силой. Читатель, игнорирующий генеративную энергетику цезуры (Цезаря) превращается по отношению к тексту в своеобразного Брута (со всеми вытекающими отсюда последствиями).

Но тот, кому претит роль Брута, тот, кто способен позволить себе «жест, который обращен на предел» (Фуко, 1994. С.117), тот вступает в рискованные отношения с ускользающим, но оттого еще более притягательным объектом. При встрече с последним всегда существует риск совращения читателя: текст навязывает ему роль вуайера, разоблачающего, снимающего покровы с текста. Иницируемый цезурой, он подглядывает «в щелочку» соитие смыслов в глубине текста. Подобно подсматривающему ребенку читатель-вуайер отождествляет себя с неким Отцом и стремится к его кастрации, находясь постоянно в страхе наказания. Поскольку есть соблазн вывести на привилегированные позиции какой-либо один смысл, постольку существует соблазн подвергнуть смысловую сферу данного текста редукции (или – в этом контексте – кастрации). Очевидно, что проблема смысла не есть проблема текста, так как последний (будучи отчужден от Автора) индифферентен к своему смысловому наполнению, во всяком случае он не производит выбора (хотя коварно предоставляет возможность того). Поэтому конституция смысла (смыслов) всецело является проблемой читателя. Даже в случае данной статьи: проблема приятия (или неприятия) предлагаемого прочтения «Элегии» Н.М. Языкова, по-видимому, будет решена в момент преодоления (или не преодоления) страха перед властью и АВТОРИТЕТОМ ОТЦА, в момент выхода к пределу (анализа?). «Всякий может отказаться от такого путешествия, но если кто-то решится на него, он должен отринуть существующие авторитеты и ценности, которыми ограничивается возможное. И поскольку опыт выступает как отрицание других ценностей и авторитетов, сам он, обретая позитивное существование, становится ценностью и *авторитетом*» (Батай, 1997. С.27). Трансгрессия читателя по отношению к тексту (вернее, к горизонтالي слов), конечно, подводит его к «преступлению» против Автора, но «знаку принадлежит быть читаемым, даже если момент его производства невосстановимо утрачен и даже если я не знаю, что так называемый автор-скриптор хотел сказать сознательно и интенционально в момент, когда он писал, - то есть право на необходимое ответвление» (Деррида, 1996. С.45), всегда подразумеваемое как «возможность» текста: «Нет ничего негативного в трансгрессии. Она утверждает определенное бытие, бытие в пределах, она утверждает эту беспредельность, в которую она перескакивает, открывая ее впервые существованию» (Фуко, 1994. С.118).

В этой беспредельности текста читатель-перверсant должен был быть ослеплен (или оскоплен?) как покусившийся, оскорбивший эйдос объекта. Однако «легкость пустоты», находящейся под контролем цезуры, приводит к тому, что на самом деле вместо принудительности контекста обнаруживается «война векторов чтения»: победа одного из них может оказаться не менее тяжелой для читателя: редукция (кастрация) смысла в конечном итоге угрожает обернуться редукцией (кастрацией) способности суждения. «Война векторов чтения», на мой взгляд, есть своеобразный парафраз бартовской «войны языков». Во всяком случае эта статья (помимо всего прочего) стремится стать (и показать этот процесс) «логическим продолжением структурализма», которое «может состоять лишь в том, чтобы воссоединиться с литературой не просто как с «объектом» анализа, но в самом акте письма» (Барт, 1994. С.379),

что позволяет получить удовольствие уже не только от текста, но и от самого акта письма, ведь писать что-либо о тексте – не означает ли это создавать новый текст. Эротизм текста-объекта дает возможность принять участие в эротических играх языка, и, в конце концов, читаемое сейчас (сию секунду) единственно на что претендует (или может претендовать), так это на право речи о превращении языка в пространстве письма, которое снимает вопрос о высвобождении истины. Обнаружение латентного «спящего смысла» (Ж. Деррида) подготавливает к тому, что читатель (разучившийся читать, чтобы научиться читать) переписывает текст, погружаясь в письмо, изготовляя следы своего присутствия в тексте, что дает ему право как бы вписаться (отметиться) в тексте и за его пределами.

Интеракция цезуры, означивая сопротивление структуры не только логоцентризму читателя, но, возможно, и автора (симуляция на уровне жанра дала отклик в симуляциях на более низких уровнях: исходя из предложенной версии, поляризация «тоски» и «отрады» в 11 стихе уже не несомненна), демонстрирует внутреннюю готовность структуры к автодеконструкции, не только игнорирующей *дискурсивное смущение* читателя при встрече с нестабильным, «взрывающимся» объектом (что приводит текст к ре-скрипции самого себя), но использующей субъекта восприятия для артикуляции «некоего события, которое не дожидается размышления, сознания или организации субъекта – ни даже современности. Это деконструируется» (Деррида, 1992. С.56). Читатель, по словам Иосифа Бродского, становится «средством существования языка», а в данном случае – средством существования деконструкции. Это – когда актуальное (неудовлетворительное) настоящее языка взыскует более адекватного будущего. В поле сменяющихся смыслов текст оживает в силу внутренней танатозротичной противоречивости, из недр которой звучит «да» аналитическому (читательскому) вуайеризму. И если все же угодно говорить (искать) об истине-центре данного текста, то она обретается, дрейфует в подцензурных цезуре паузах, в точках разрыва стиха. Паузы есть область, где нет места словам, где они не звучат (будучи оттеснены цезурой в стороны), где не звучат даже звуки, где вместо графем – разрозненные штрихи (чья цель – «напоминание» об отсутствующем присутствии). Здесь происходит обнаружение тишины и темноты, тем более ошеломляющих, что вокруг играют и блещут смыслы: отсутствие звука или линии гораздо больше способно сообщить о слове или рисунке, чем их наглядное присутствие. Эхо истины в том, *что*, нигилируя слова, поверх и помимо слов сообщает о со-бытии (или все же соитии?) смыслов.

Именно сейчас статья подошла к моменту речи о «танатэротике текста». Какофония тишины в цезуре... «Гул языка» на языке...Самое время и место для эпиграфа:

Когда пошатнулся заслон, когда человек покачнулся от невиданного обвала – от утраты веры в богов, тогда в далекой дали не желавшие гибнуть слова попытались противиться этой чудовищной встряске. Так утвердилась династия их глубинного смысла.

Рене Шар, «Порог»

Литература

- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
Батай Ж. Внутренний опыт. Спб., 1997.
Гаспаров М. Лингвистика стиха // Славянский стих: Стихovedение, лингвистика и поэтика. М., 1996.
Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии, № 4, 1992.
Деррида Ж. Подпись – Событие – Контекст // Дискурс, № 1, 1996.
Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995.
Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. М., 1996.
Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины 20 века. Спб., 1994.
Эко У. Маятник Фуко. Киев, 1995.
Якобсон Р. Язык и бессознательное. М., 1996.