

Università degli Studi di Trieste  
Dipartimento di scienze del linguaggio,  
dell'interpretazione e della traduzione

# SLAVICA TERGESTINA

10

Литературоведение XXI века

*Письмо – Текст – Культура*

Материалы IV международной конференции  
молодых ученых-филологов  
Università degli Studi, Trieste 21-23 maggio 2001

Edited by  
Margherita De Michiel  
Patrizia Deotto  
Mila Nortman  
Ivan Verč

Trieste  
2002

*Slavica tergestina*

Università degli Studi di Trieste  
Dipartimento di scienze del linguaggio,  
dell'interpretazione e della traduzione  
via Fabio Filzi, 14  
34132 Trieste (Italy)

Tel.: (+) 040 / 5582361

Fax: (+) 040 / 5582362

(+) 040 / 5582301

E-mail: mdemichiel@libero.it (*Margherita De Michiel*)  
demichie@sslmit.univ.trieste.it (*Margherita De Michiel*)  
pdeotto@tin.it (*Patrizia Deotto*)  
patrde@sslmit.univ.trieste.it (*Patrizia Deotto*)  
milanortman@hotmail.com (*Mila Nortman*)  
ivan.verc@xnet.it (*Ivan Verč*)  
verc@sslmit.univ.trieste.it (*Ivan Verč*)

Internet: <http://www.sslmit.univ.trieste.it/>

*Cover page*

The building, now the seat of the Faculty of Modern Languages for Translators and Interpreters, as it was in 1904 constructed according to the design of the architect Max Fabiani by the Slovene community of Trieste as a multipurpose centre – hotel, bank, theatre, library. The building (*Narodni dom*) was set on fire in 1920 and a plaque today commemorates this disavowal of civic values. (*Drawing by Architect Dorian Grison*)

© 2002 by Università degli Studi di Trieste

Stampato in Italia.

È vietata la riproduzione anche parziale  
in qualunque modo e luogo.

*Printed in Italy.*

*All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form or by any electronic or mechanical means including information storage and retrieval systems without permission in writing from the publisher, except by a reviewer who may quote brief passages in a review.*

## CONTENTS

- 7 Вместо предисловия  
*Margherita De Michiel (Trieste, Italia)*
- 13 Культурология и преподавание русской литературы за рубежом в состоянии глобализации  
*Aleksander Skaza (Ljubljana, Slovenija)*
- 21 В защиту субъекта (читая Поля Рикёра)  
*Ivan Verč (Trieste, Italia)*
- 39 О предсказуемости и непредсказуемости в развитии культуры  
*Miha Javornik (Ljubljana, Slovenija)*
- 61 *Подципа* Крылова: игра в письмо или игра письма?  
*Ольга Гончарова (Санкт-Петербург, Россия)*
- 81 Акт письма в журнале Печорина (*Княжна Мери*)  
*Szilágyi Zsófia (Budapest, Magyarország)*
- 93 Помещики в кривом зеркале гротеска – Плюшкин  
*Tom Kraft (München, Deutschland)*
- 107 *Записки сумасшедшего* Н.В. Гоголя: топика и нарратив  
*Сергей А. Шульц (Санкт-Петербург, Россия)*
- 123 Инсценировка отсутствующего тела в романе в письмах *Бедные люди* Ф.М. Достоевского  
*Tanja Zimmermann (München, Deutschland)*
- 137 Как „вписывается” слово Некрасова в текст Достоевского (*До сумерек в Преступлении и наказании*)  
*Szekeres Adrienn (Budapest, Magyarország)*

- 161 Память и письмо в *Обыкновенной истории*  
*Molnár Angelika (Budapest, Magyarország)*
- 173 *Вишневый сад* – саморазрушающая система (трансформация семантического знака в синтаксический)  
*Narine Azarjan (München, Deutschland)*
- 185 „Моя жизнь – черновик...” (слово „жизнь” как прагматический концепт на примере одного письма Цветаевой Пастернаку)  
*Nagy István (Budapest, Magyarország)*
- 199 *More geometrico demonstrare*: псевдонаучный дискурс и математика в творчестве Д. Хармса  
*Anke Niederbudde (München, Deutschland)*
- 215 Поэзия пролеткульта: от авангарда к соцреализму  
*Мария Левченко (Санкт-Петербург, Россия)*
- 231 Сборник о Беломорканале: великая стройка сталинской литературы  
*Duccio Colombo (Milano, Italia)*
- 245 Автор как читатель в *Поэме без героя* Анны Ахматовой  
*Blaž Podlesnik (Ljubljana, Slovenija)*
- 255 *Письмо Татьяны* в конструировании биографического дискурса Берберовой о Чайковском  
*Patrizia Deotto (Trieste, Italia)*
- 269 Натюрморт в *Натюрморте* Бродского  
*Roman Bobryk (Warszawa, Polska)*
- 293 „Я – сумасшедший старик, рисующий цветы” (Сергей Параджанов: письма из зоны)  
*Lilit Gukasjan (München, Deutschland)*

- 311 *Личное дело: ленинградская неофициальная литература как приватность*  
*Станислав Савицкий (Санкт-Петербург, Россия)*
- 331 Мифологическое преодоление границ рационального сознания с помощью произнесенного слова (на примере сонета *Икар* Йржи Карсека и текста-видения *Голос говорит слову* Якуба Демля)  
*Alexander Wöll (Regensburg, Deutschland)*

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

*Маргерита Де Микиель*

Уже много лет русисты Отделения языкознания и устного и письменного перевода Высшей школы для устных и письменных переводчиков при Триестском Университете встречаются с коллегами-докторантами и их руководителями из университетов Санкт-Петербурга, Варшавы, Будапешта, Мюнхена, Любляны и Милана. После Санкт-Петербурга (1996), Будапешта (1997) и Мюнхена (1999) четвертая встреча (2001) состоялась в Триесте: настоящий сборник представляет тексты докладов, прочитанных в нашем университете на прошлогодней конференции\*.

Темой дискуссий было выбрано прозрачно-загадочное триединство, *Письмо-текст-культура*: своего рода повтор неодинаковых понятий, многозеркальное отражение изоморфных явлений. Три ипостаси одного феномена – явления авторского „я”: трехмерное пространство, которое благодаря поступку письма, осуществляемому в пространстве текста как предмета с неустойчивыми границами, обнаруживает в то же время сложность механизмов, регулирующих процесс культуры в целом.

Неизбежно, наверно, что мы и сделаем, начать с осознания того, что мы переживаем эпоху формирования нового мира – мира единой истории человечества. Вполне закономерно при этом ставить вопрос о судьбе литературы и о роли культурологии в современном состоянии культуры. Наш сборник представляет собой одну из возможных панорам ответов на современные вопросы, связанные с культурой и глобализацией.

Как полагает А. Сказа в открывающей сборник статье, в ответах на вопрос, что такое глобальный мир, встречаются в основном высказывания о двух альтернативных вариантах: о

---

\* См. материалы предшествующих Международных конференций: *Литературоведение XXI века. Анализ текста: метод и результат*, Санкт-Петербург 1996; *Литературоведение XXI века. Текст. Жанр. Автор*, “*Studia russica budapestiniensa*”, IV-V, Budapest 1999; *Литературоведение XXI века. Тексты и контексты русской литературы*, Санкт-Петербург – Мюнхен 2001.

глобализации как гегемонизме (однополюсном мире) и о глобализации демократического полицентризма и равноправного партнерства. Против „меркантилизации знания”, сразу выдвигается альтернативная версия „гуманистической глобализации”. Особенно важно при этом вернуться к понятию культуры как памяти и культурного текста как события, проявляющего интенциональность субъекта. Ведь если правда то, как провоцирует И. Верч, что любой поисковый сервер на Интернете, независимо от нашего желания, рано или поздно выдаст нам *Моцарта и Сальери* А.С. Пушкина, если набрать на клавиатуре слово „Микельанджело”, излишним окажется снова поставить старый семиотический вопрос о предполагаемом „открытии” (в этом случае гипер-) текста и о необходимости границ в его интерпретации. Ставится тогда по-новому и вопрос об ответственности субъекта за свое – написанное и/или прочитанное – слово: что открывает необходимость возвращения в художественную литературу давно потерянного значения этики. А то, что открывает этику текста, это не значение, а путь, пройденный субъектом до явления своего слова, своего собственного языка. Если мнение, сомнение и память, – это те этимологически однокоренные координаты, которые гарантируют ответственный выбор поступающего субъекта, то изучать литературу значит добиваться своего прочтения, стараясь восстановить заложенную в тексте интенциональность. В этом свете особенно страшным оказывается стирание пройденной дороги, которое как раз осуществляется и устанавливается в той наиболее распространенной форме обмена информации и порождения культурных сообщений XXI века, каковой является Интернет. Это – комплексный способ моделирования реальности, новая стадия культурной мифологизации, предполагающий, как утверждает М. Яворник, переход от подражания к симуляции. Но можно симулировать и то, чего нет: от генетически отработанного читателя нового тысячелетия, интернетовского пользователя, опять же требуется, чтобы он верил в реальное существование описываемого, только потому, что оно *написано*. В гиперпространстве мировой сети, где реализуется весьма опасное „постулирование постулатов”, а стирание всех границ сводит любой акт общения ко лживой синхроничности, слово действительно становится мощнейшим (демоническим) оружием. Мы переживаем и в то же вре-

мы создаем виртуальную реальность; существует ли эта реальность, это старый семиотический вопрос, но какова природа этого знака, кто провозглашается ответственным за его постулирование, это вопросы, пусть и безответные, которых нельзя откладывать. При использовании небывалых раньше культурных возможностей, необходимым становится не-делегирование своей ответственности, не-скрывание себя за маской предполагаемого вездесущего присутствия. Интернет как современное семиотическое средство моделирования сложности жизни является в то же время своего рода „гиперочерком”, где отсутствует повествующий субъект – субъект, достойный этого названия, то есть высказывающий себя со своего едино-единственного места в жизни, то есть и в письме. Гиперпространство – это земля всех, то есть ничья. Как в антиморалистических рассказах Вл. Тучкова, в сборнике *Смерть приходит по Интернету*: в мире мрачнейших чувств и убийств, сплошном Интернете, где Интернета просто нет никогда, поскольку мы все – Интернет.

Одного единого определения глобализации нет, есть только разные примеры ее: аналогичным образом, есть разные примеры сопротивления ее всеядному могуществу. Здесь собранные тексты и представляют собой пристальные (порой чисто теоретические, порой конкретно-аналитические) взгляды, противопоставляющиеся „своеобразному косоглазью” (по А. Барикко) глобализации.

Нижеследующее – это своеобразное путешествие по местам классическим в русской литературе. Это очередное посещение слова Крылова, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Гончарова, Чехова, Цветаевой, Бродского, Берберовой; это экскурсия по некоторым опытам авангарда начала века; это рассказ об особых эстетических экспериментах сталинской эпохи и о неофициальной литературе последних двух десятилетий XX века; это и выход к другим культурным внелитературным рядам и к инорусской литературе. Это места классические, потому что классическое это то, по И. Кальвино, что продолжает жить как шум на фоне даже там, где господствует самая несовместимая с ними современность. Классическое это не то, что отсылает назад, к прошлому: это нечто (по У. Эко) „переживающее” настоящее, сопротивляющееся ему: его „сейчас”, его модерна, его мере – его отсутствию всякой меры.

Если не обладать своими классиками, если их не вспоминать, не сохранять память о них, то мы лишь современники, живущие под впечатлением настоящего, вне той критической дистанции, которую классики обеспечивают и которая позволяет не быть рабами современности. Читать классиков, вернуться к их вечным вопросам, это значит не (парафразируя Леопарди) „бросать их в лицо живым”, а противоречить (в том числе культурной) тирании времени. Классики (и об этом свидетельствует и настоящий сборник) отличаются не столько хронологией, сколько топологией: это не „эпохи”, а пространства для мышления. Классики всегда опасны. Они не дают разуму уснуть.

Потому что сверхчеловеческая память Интернета скрывает в себе опасность: разделить участь боргесского Фунеса, помнящего все, что он видит или читает, и по этому самому превратившегося в дурака. Вспоминать это тоже – выбирать.

Выбирается, само собой, и подход к изучаемым культурным явлениям: и здесь проявляется ответственность исследователя, осуществляющего свою интенциональность в прочтении. А даже если, вслед за Д. Коломбо, выразить свою тревогу по поводу того, что большинство современных исследователей осуждает акт письма и рассуждает о культуре, забывая о конкретных текстах, то здесь представленные исследования только подтверждают мысль У. Эко о том, что при столь распространенном пост-модернистском шуме текст как таковой остается единственной утешительной парадигмой, которой можно придерживаться. Уже наступило время *after*-постмодернизма: где снова провозглашается центральная роль пишущего, а потому и читающего, субъекта.

Глобализация – это гипотетический пейзаж потенциальных пространств. Единственное, что может нас спасти от пустоты абсолютного текста, это возвращение этому переполненному отсутствию закономерных границ индивидуальностей. Против ограничения гипотетической глобальной свободы фирменного знака *www* возвышаются стены собственных взглядов, поисков, анализов: высказываются права собственных точек зрения, то есть голосов. Весьма уместно поэтому на страницах настоящего сборника упоминаются слова И. Бродского о том, что если искусство чему-то и учит, это именно частности человеческого существования: „оно вольно или невольно по-

ощряет в человеке именно его ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности – превращая его из общественного животного в личности”.

Как нам представляется, „хорошая” глобализация, если она и существует, сделана из тех же самих кирпичей, что и „плохая”: только она их употребляет по-разному. Против культурной гомологизации необходимо вернуться к старой риторической привычке *сомнения*: против глобализации умственных индивидуальностей, но в то же время и против некоторого рода антиглобальных положений, скрывающихся за весьма уютным культурным (утрируя Бахтина) „алиби в бытии”. Не надо, конечно, поддаваться тупому морализму и лживому уму общих мест, демонизируя то, что, наверно, надо только переистолковать: идея чистой глобализации должна неизбежно пройти через новую – внутреннюю – культурную революцию. Единственная форма глобализации, способная нас спасти от дурной бесконечности всевозможных интернетов, это глобальная, *то есть* индивидуальная, форма культуры. Каким-то образом пора начать предаваться своей собственной мечте. Это вопрос воображения, упорства, рвения. Вот в чем наша задача. Вот о чем свидетельствуют и работы данного сборника.

Вот почему, как нам представляется, вполне законно еще раз поставить вопрос об этике и эстетике в культуре. И не случайно, добавим, неоднократно на страницах сборника вспоминается снова метафорическое пророчество Достоевского. Может быть, на самом деле, красота и не спасет мира. Но понимание текста и письма как пространства для проявления субъекта, это и есть место для спасения культуры.

Посвящается инакомыслящим. Красота в глазах того, кто созерцает.

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ПРЕПОДАВАНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЗА РУБЕЖОМ В СОСТОЯНИИ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

*Александр Сказа*

1. Сегодня мы переживаем складывание нового мира – мира единой истории человечества. Об этом факте принято говорить в конце XX – начале XXI века как о факте становления глобального мира. В ответах на вопрос, что такое глобальный мир, встречаются в основном высказывания о двух альтернативных вариантах глобализации: о глобализации как гегемонизме (однополюсном мире) и о глобализации демократического полицентризма и равноправного партнерства (см. Панарин 1999: 85-115).

Концепция глобализации гегемонистски настроенных экономоцентристов и технократов, основывающаяся на одностороннем преувеличении роли рыночной экономики, в поиске наживы и экстранаживы часто превращает теорию прогресса в теорию естественного отбора. Такой взгляд сводит мир к делению на экономически „адекватные”, процветающие цивилизации и экономически якобы „неадекватные”, „нерентабельные” цивилизации; эти последние, экономически менее развитые цивилизации, рассматривает „экономический человек” развитых стран (не только Запада!) в качестве реципиентов, должных заимствовать как притязания и стандарты жизни избранных стран и наций, так и их безраздельное ведущее положение основной движущей силы мира. К концепции высокомерного избранничества относятся и концепции „золотого миллиарда”, „конфликта цивилизаций”, этнокультурного мирового барьера, но и одностороннего культуртрегерства, которое пропагандирует массовая культура (в большинстве случаев массовая культура коммерческого кино и телевидения; см. Лотман 2000: 638), в последнее время и глобализирующая сеть интернета. К упомянутым концепциям и феноменам мира экономоцентризма присоединяется и меркантилизация знания, знание становится главной производительной силой, им торгуют, вопрос о знании становится во-

просом о власти и управлении. Такая ситуация увеличивает разрыв между развитыми и развивающимися странами „периферии” (см. Льотар [Lyotard] 1998: 20-21, 28). Негативный полюс так называемой вестернизации, ослабляя национальные культуры „периферии” и связанные с ними специфические цивилизации, ведет к неожиданной активизации многоликого планетарного зла варварства (см. Панарин 1999: 100). Во всем этом кроется угроза утраты общечеловеческой перспективы.

Другая альтернативная версия глобализации, *гуманистическая глобализация*, исходит из убеждения, что основой действительных, качественно новых изменений, разрешающих накопившиеся роковые проблемы глобального мира, может быть только *культура*. Культура как память, культура как „особого рода связь между знанием и творчеством, философией и эстетикой, религией и наукой” (во все еще актуальном понимании Андрея Белого; Белый 1969: 7) есть возможность и умение одновременного бытия и диалогического общения различных – прошлых, настоящих и будущих культур; таким образом осмысленная культура есть умение встать на чужую, исторически далекую точку зрения и взглянуть на себя и свое окружение как на один из множества потенциальных вариантов истории, а не как на конечную цель истории – все это и есть гуманистическое обогащение глобализации (ср.: Гаспаров; Лотман 1997: 492-493). Такое отношение к глобализации, разумеется, не содержит в себе только оптимистические прогнозы и надежды на решение всех глобальных мировых проблем; на распутье непредсказуемой глобализации, на котором мы сейчас стоим, оно указывает на значение творческой инициативы и свободного выбора пути – или к *интеллигентности* (т.е. к преобладанию духовных интересов и уважительного отношения к „другому” и к „чужому” – по определению Б.Ф. Егорова), или к *мещанству* (т.е. к эгоцентризму, конформизму, наконец и к безынициативности и покорному подчинению деспотизму; см. Егоров 2000: 20-21). При выборе пути и творческой инициативы возможно, что в системе культуры именно искусству, в том числе и литературе, суждено преподавать современному миру урок поисков ответа на загадку выживания (см. Лотман 1996: 336).

2. Гипотеза о возможности особой роли искусства в современном мире является постоянной темой и проблемой „апо-

логии искусства” в работах Ю.М. Лотмана. В контексте с мыслью о величайшем уроке, который человечество может извлечь из европейской культуры XVIII века, Лотман указывает на „рост значения творческих процессов, [на] необходимость приспособиться к миру, который лучше всего отражается художественными моделями” (*там же*, 335), и на то, как важно „научиться жить в обстановке выбора, т.е. в обстановке свободы”. Лотман в этом контексте особенно подчеркивает значение и актуальность пророческого предсказания Достоевского: „Красота спасет мир” (*там же*, 336). По мнению Лотмана, слова Достоевского можно истолковать „в том смысле, что трагические конфликты человеческой жизни могут быть исчерпаны при перенесении их в сферу искусства с его практически бесконечной вариативностью”; свое истолкование смысла предсказания Достоевского Лотман дополняет пониманием красоты „как открытой в неисчерпаемости непредсказуемости”, которая „неизбежно вызывает активность другого полюса, компенсирующего подвижность устойчивостью – полюса нравственности и религии, стабильных в своем разнообразии и динамике” (*там же*).

Апологию искусства и эстетического гуманизма (в особенности эстетического гуманизма Ф.М. Достоевского; см. Zenkovskij 1958) Ю.М. Лотмана мы приводим, поскольку искусство/литература есть важная функция культуры, стимулирующая ее целостное развитие, а познание культуры (своей и чужой) есть *кардинальное* условие для человеческого разрешения накопившихся проблем глобализации. Только человек высокой культуры отличает „Слово в устах” от „пены на губах” и на слово отвечает словом (см. об этом: Каграманов 2000: 157), следуя при этом, скажем, завету Д.С. Лихачева: „У каждой культуры и у каждого культурного народа есть своя миссия в истории, своя идея” (Лихачев 2000: 46).

Изречение „Красота спасет мир” – достояние „русской идеи”, но оно принадлежит и полифонии голосов интеллектуального универсума человечества. Актуальнейшим достоянием складывающегося глобального мира могло бы стать и чисто русское чувство „общей вины” и ответственности, выраженное в творчестве Достоевского афоризмом „все за всех виноваты” (см. об этом: Касаткина 1996: 322). Это чувство глубоко укоренилось в русской культуре и литературе; в 20-х

годах прошлого века оно отозвалось и в скорби „поколения, растратившего своих поэтов” (как назвал это поколение их современник Роман Якобсон в статье, написанной по поводу смерти Владимира Маяковского; см. Якобсон 1975: 8-34). О гибели Блока писал в своих воспоминаниях Замятин: „Это мы виноваты все... Помню – не выдержал и позвонил Горькому: Блок умер, этого нельзя нам всем простить”. На смерть Хлебникова, скончавшегося в нечеловеческих страданиях, отозвался Виктор Шкловский: „Прости нас за себя и за других, которых мы убьем... Государство не отвечает за гибель людей, при Христе оно не понимало по-арамейски и вообще никогда не понимало по-человечески” (*там же*, 9-10).

Своеобразным парадоксом истории XX века является отзвук русской идеи всеобщей ответственности в мысли великого русского гуманиста Андрея Сахарова, который взял к своей знаменитой статье *Тревога и надежда* эпиграфом слова великого американского гуманиста Мартина Лютера Кинга: „Несправедливость в одном месте земного шара – угроза справедливости во всем мире” (Сахаров 1990: 173). Слова Мартина Лютера Кинга если и не являются непосредственным повторением русской идеи всеобщей ответственности, то указывают (хотя и косвенным путем) на связь Андрея Сахарова с традицией русской гуманности как на один из источников апелляции ученого к „новому мышлению” и на глобальное значение идеи всеобщей ответственности за сохранение культуры и самой жизни на планете.

В состоянии глобализации было бы непростительно на лекциях русской литературы в контексте русской культуры не обратить внимание на такие достоинства и такой исторический опыт русской культуры и русской литературы.

3. В последние десятилетия, на переходе из XX в XXI век, впервые в истории русской культуры социокультурный плюрализм стал реальностью. Новое сосуществование науки, искусства и третьего компонента культуры, религии, способствует углублению всестороннего теоретического и исторического осмысления истории русской культуры. Ряд замечательных работ таких ученых, какими являются Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Б.Ф. Егоров, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский и другие, критически обогатил и расширил кругозоры знаний,

как исследований по истории культуры (П.Н. Милюкова и др.), так и работ по философии культуры (М.М. Бахтина, Н.А. Бердяева и др.). Современное „теоретическое осмысление истории русской культуры позволило увидеть не только то, как история тысячелетней культуры шаг за шагом предопределила становление и укрепление на национальной почве тоталитарной ментальности, а затем и тоталитарного государства”, но и то (что для нас гораздо более существенно), как в русской культуре с самого начала существовало зерно свободы, мысли и протеста (ср. Кондаков 1997: 652). Пушкинская „тайная свобода”, прозвучавшая в начале XX „века-волкодава”<sup>1</sup> в стихах А. Блока –

Пушкин! *Тайную свободу*  
 Пели мы вослед тебе!  
 (Блок 1960: 377)

– является одним из ярких свидетельств нерушимого присутствия нравственно-эстетического и духовно-философского „ядра”, которое (по меткому определению И.В. Кондакова) „последовательно и стойко сопротивлялось” давлению тоталитаризма „ценой внешней или внутренней свободы, а подчас и ценой жизни” (Кондаков 1997: 652). Имя Пушкина и „тайная свобода” указывают и на другое – на действующее присутствие в русской культуре так называемой тернарной модели, включающей по определению Ю.М. Лотмана „мир зла, мир добра и мир, который не имеет однозначной моральной оценки и характеризуется признаком существования” (Лотман 1992: 84). Тернарная модель, начинающаяся от Пушкина, проходит через творчество и мысль Л.Н. Толстого и находит свое завершение в А.П. Чехове, а возрождение, мы бы сказали, в мировоззрении самого Ю.М. Лотмана, Андрея Сахарова и их последователей. Эта модель содержит глубоко-гуманное „представление о том, что человеческое бытие на земле не нуждается во внешнем оправдании и само по себе имеет безусловную ценность” (*там же*).

---

<sup>1</sup> Ср. стихотворение Осипа Мандельштама *За гремящую доблесть грядущих веков [Волк]* (Мандельштам 1990: 172).

Гуманное представление Пушкина-Толстого-Чехова о человеке как ценности самой по себе у большинства пропагандистов глобального мира полностью отсутствует. Этот факт актуализирует завет М.М. Бахтина, что „чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже” (Бахтин 1979: 334), и наводит на мысль, что реализация глобализации могла бы осуществиться через доскональное изучение идей конвергенции – на основе познания и уважения как собственной, так и чужой культуры.

Культурология сама по себе, а также в системе преподавания русской литературы за рубежом (с позволения сказать, и в России), несет в состоянии глобализации большую ответственность за осуществление плодотворного взаимопонимания и нормальных взаимоотношений между народами и странами глобализирующегося нового мира – мира единой истории человечества.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М.М.  
1979 *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979 [Ответ на вопрос редакции „Нового мира”].
- Белый, А.  
1969 *Символизм*, Slavische Propyläen, Band 62, München 1969 [Проблема культуры].
- Блок, А.  
1960 *Собрание сочинений в восьми томах*, Москва – Ленинград 1960: III [Пушкинскому Дому].
- Гаспаров, М.Л.; Лотман, Ю.М.  
1997 *Наука и идеология*, в: Гаспаров, М.Л., *Избранные труды*, Москва 1997: II [О стихах].
- Егоров, Б.Ф.  
2000 *Очерки по истории русской культуры XIX века*, в: *Из истории русской культуры*, том V (XIX век), Москва 2000.

- Каграманов, Ю.  
2000 *Ислам, Россия и Запад*, „Новый мир”, 2001: 7 (915).
- Касаткина, Т.А.  
1996 *Характерология Достоевского*, Москва 1996 [Достоевский – философ].
- Кондаков, И.В.  
1997 *Введение в историю русской культуры*, Москва 1997.
- Лихачев, Д.С.  
2000 *Русская культура*, Москва 2000 [Три основы европейской культуры и русский исторический опыт].
- Лотман, Ю.М.  
1992 *О русской литературе классического периода. Семиотика и история*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1992: XXV.  
1996 *Очерки по истории русской культуры XVII – XIX века*, в: *Из истории русской культуры*, том IV (XVIII – начало XIX века), Москва 1996.  
2000 *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2000 [Технический прогресс как культурологическая проблема].
- Льотар, Ж.Ф. [Lyotard, J.F.]  
1998 *Состояние постмодерна*, Санкт-Петербург 1998.
- Мандельштам, О.  
1990 *Сочинения в двух томах*, Москва 1990: I.
- Панарин, А.С.  
1999 *Глобальный мир: коллизии обретения общечеловеческой перспективы*, в: *Философия истории*, Москва 1999.
- Сахаров, А.Д.  
1990 *Тревога и надежда*, Москва 1990.

Якобсон, Р.О.  
1975

*О поколении, растратившем своих поэтов*, в: Якобсон, Р.; Святополк-Мирский, Д., *Смерть Владимира Маяковского*, The Hague-Paris 1975.

Zen'kovskij, V.  
1958

*Aus der Geschichte der ästhetischen Ideen in Rusland im 19. und 20. Jahrhundert*, The Hague 1958.

## В ЗАЩИТУ СУБЪЕКТА (ЧИТАЯ ПОЛЯ РИКЁРА<sup>1</sup>)

*Иван Верч*

Мне кажется, что почти не отдавая себе в этом отчета, мы приспособляемся к бытующему убеждению, что любой поисковый сервер на Интернете, независимо от нашего желания – так или иначе, рано или поздно – выдаст нам *Моцарта и Сальери* А.С. Пушкина, достаточно набрать на клавиатуре домашнего компьютера слово „Микельанджело”. Сторонники лозунга „в первую очередь результат” (а иногда и „любой ценой”) убеждают нас в том, что текст типа „Микельанджело появляется там, где появляются и Моцарт, и Сальери, и Пушкин” (в любом порядке), произведенный будто бы машинальным действием, – независимая от нашего намерения переменная. Однако, отправиться от Микельанджело и добраться до Пушкина значит заложить на пройденном пути ряд сознающих поступков (не исключая те, которые требуются для того, чтобы автоматически запустить механизм): именно в этом – собственном – пути хранится субъект. Согласно принципу о необходимости движения и прибытия к цели „по кратчайшему пути”, информационная система настроена на стирание пройденной дороги; можно даже предположить, что в нее заложена задача – стациить неизвестно куда то, что шаг за шагом хранит наш иногда случайный, но зачастую сознающий выбор. Если текст, произведенный движением по пути, отчужден от самого пути, то субъект теряется и исчезает, но если текст содержит неотъемлемое от него движение к достижению цели, то можно предположить какое-то личное присутствие и участие в событии появления текста<sup>2</sup>. Зачем лишать субъект

---

1 Имеются в виду следующие работы: Ricoeur 1975, 1983-1985, 1994, 1995, 1995a, 1995b, 1995в; Ricoeur, Greimas 2000; *The Philosophy of Paul Ricoeur* 1995.

2 Понятие текста как события основано на положении, что не то, что зафиксировано в тексте является событием, а то, что происходит с осмыслением того, что там написано. Текст становится событием именно из-за присутствия читающего и обозначающего знаки субъекта.

таких вещей, какими они сознательно при нем появляются, да еще отказывать ему в праве указать на сознающий выбор?

В принципе, механизм, регулирующий процесс письма и чтения письменного текста, не очень отличается от вышеуказанного: есть тот, кто пишет и есть тот, кто читает; есть двуглавый текст и есть тот, кто туда прибывает и кто оттуда отправляется. Речь всегда идет о движении по дороге, содержащей по меньшей мере пять остановок: ни на одной из них не следует говорить об отсутствующем субъекте.

*Остановка первая.*

Субъект присутствует в любом внетекстовом событии нашей жизни, он всегда внедрен в самое событие со всей своей интенцией, но для того, чтобы определить, понять или объяснить интенциональный поступок действующего субъекта, необходимо рассказать о том, что происходило, т.е. повествовать о событии.

*Остановка вторая.*

Тот, кто берется за это дело, то есть субъект повествования, не может являться нейтральным: для своего повествования он по собственному выбору может, конечно, занять нейтральную речевую позицию, но уж никак не может занять ее по ошибочному предположению о воображаемой нейтральности речи. Там, где есть выбор, есть и интенциональный поступок субъекта. Далее, повествование может не опережать рефлексии, когда оно не повторяется и не повествуется дальше другими или самим субъектом<sup>3</sup>: в этом случае субъект исчерпывается намеченным для себя поступком, т.е. воображенной, но не сказанной речью (т.е. субъект остается на уровне рефлексии) и является, таким образом, эфемерным: он не оставляет за собою следов своего существования и не входит в то, что принято называть „культурным пространством” (классическим, в этом отношении, является вопрос: „Ты об этом ему *сказал*, или только *подумал*?”).

*Остановка третья.*

Повествование может превратиться в письменный текст, и в этом написанном тексте заложена вся интенция повествующего субъекта, то есть автора, и, следовательно, неповторимый и ре-

---

<sup>3</sup> Повторение повествования „самим субъектом” играет незаменимую роль в процессе т.н. „я-я” коммуникации; см. Лотман 1973.

ализованный его речевой поступок. Когда текст, насыщенный интенциональностью субъекта, встречает читателя, проявляется новое по содержанию событие<sup>4</sup>; как это происходит с любым событием, встреча читателя с текстом, чтобы ее определить, понять и объяснить, нуждается опять же в повествовании.

*Остановка четвертая.*

И это „второе” повествование может не опережать рефлексии, когда оно не повествуется другому, когда оно другими или самим субъектом не повторяется и не повествуется дальше (отчего и остается в рамках очередной рефлексии): и в этом втором случае намеченная, но не рассказанная речь субъекта-читателя исчерпывается вместе с его интенцией.

*Остановка пятая.*

Если повествование приобретает письменную форму, то интенция читающего и повествующего о своем чтении субъекта полностью заложена в тексте. Текст опять же пребывает в ожидании своего читателя.

Относительно обоих событий необходимо добавить следующее: если события повествуются устно при наличии участвующего слушателя, то интенция субъекта, в силу вторичных внеязыковых знаков и возможности обратной проверки в передаче информации, проявляется более четко, но зато речевое раскрытие новым субъектом – слушателем повествования о событии – становится беднее. Если событие зафиксировано в тексте, то возможность определения и узнавания интенции неприсутствующего субъекта, произведшего текст, сводится фактически к нулю. При отсутствии добавочных вторичных информаций увеличивается расстояние между носителем повествования и читателем, однако, именно расстояние обогащает речевое раскрытие события другим субъектом<sup>5</sup>.

---

4 Текст сам по себе неподвижен и поэтому он преимущественно призван к „сохранению” культуры, но только при условии, что и читатель является такой же неподвижной категорией (история любой культуры насыщена неподвижностью такого типа). Суть появления текста как события заключается таким образом в „движущем” читателе.

5 Если текст оторван от его автора, то и поступок оторван от поступающего и следствия развиваются уже независимо от его поступающей интенции. Как расстояние между текстом и автором, между поступком и его следствиями неотъемлемо, так и расстояние между интенцией го-

На каждой из этих пяти остановок (1. неопи́санное событие; 2. поступок описания; 3. появление текста и событие его встречи с читателем; 4. поступок описания события встречи с текстом; 5. появление очередного текста и событие очередной его встречи с читателем: эту цепочку можно продолжать сколько угодно долго) что-то происходит и это „что-то” – проявление неповторимой и ничем не заменимой интенции субъекта. Нейтральность речи требует от повествующего субъекта признания в том, что он является не просто *думающим* (вроде сентенции: „я есмь”), а *участвующим присутствием* в мире, *способным* как ответственно мыслить, так и осуществить свое повествовательное намерение: после „я есмь” следует „я *решию* сказать”, „я *могу* и я *способен* сказать то, что решил сказать”, „я *говорю*” и, наконец, в полном соответствии со своим поступком, „я *согласен* с тем, что я сказал” (см. Reagan 1995: 332). Речь тут идет об участвующем „своей” речью и ответственном „за свою” речь присутствии, опережающем самодовлеющее самопонимание и направленном к осуществлению своего проекта во времени. Быть ответственным за свою речь – значит не только черпать из личного опыта заложенные в нем информации, из которых прослеживаются сомнения и убеждения, и, следовательно, приводить в действие то, что сохранено в памяти, но и осознавать повествовательную природу каждой из упомянутых категорий. Только в повествовании категории опыта, сомнения, убеждения и памяти сливаются с недоступным нам и неизмеримым феноменом времени<sup>6</sup>. *Проект* вообще мыслим только во времени: то, что

---

ворящего (и, тем более, пишущего) и словесным значением произведенного текста неизбежно; о признании во внедренной в самом понятии „расстояния” ответственности см. Klein 1995.

- 6 “The question, ‘What is time?’, is undoubtedly the most radical question philosophy is called upon to answer. (...) But it is also the most difficult question, because the past is no longer, the future is not yet, and the present is not forever, and how can we conceive of what *is not*? Augustine’s famous answer is well known: ‘What is time then? If nobody asks me, I know; but if I were desirous to explain it to one that should ask me, plainly I know not.’ (...) Paul Ricoeur’s work, *Time and Narrative*, belongs to this stream of thought. In contributing to a better understanding of time, the publication of this work is in fact the greatest philosophical event since Martin Heidegger’s *Being and Time* appeared in 1927. (...) In studying the formation of the historical consciousness of time and the fact that human time can only be

я сейчас говорю, – это то, что я когда-то уже сказал (значит: помню и подтверждаю), или то, что я сказал по-другому (помню и преобразовываю) или же то, чего я еще не сказал (помню, что у меня такого слова еще не было и основываю); далее, то, что я сейчас говорю – это то, за что я должен буду отвечать завтра, поскольку завтра я буду тем, чем я был, а был я тем, что я сказал<sup>7</sup>.

С точки зрения необходимости повествования, способного события осмыслить, „выходить из дома” и „читать текст” – события одинаковые. Отказаться от своей интенциональности и решить не осмыслять события, конечно, можно, но тогда событие (остановки 1, 3, 5) остается „подвешенным в воздухе”: над ним не веет ни сомнение, ни убеждение, ни память, ни, следовательно, время. Чтобы сомневаться и чтобы говорить о конфликте интерпретаций (сомнение *и есть* конфликт интерпретаций) необходимо не только приступить к поступку повествования о событии, но и предложить кому-либо (в том числе и самому себе) повествование о нем *хотя бы еще раз*: в отсутствии двойного повествования отсутствует и сомнение. Конфликт интерпретаций затрагивает как автора, который решил „сказать слово” о еще не рассказанном или о где-то, как-то, когда-то и кем-то (в том числе и им самим) уже рассказанном событии, так и читателя, который также решил „сказать слово” о еще не рассказанном *своем* или о где-то, как-то и когда-то уже рассказанном событии *чьей-то* (в том числе и своей) встречи с текстом. Будучи повествовательным, сомнение всегда насыщено временем и у него всегда есть свое „сперва” и свое „потом” (см. Klein 1995: 354): сомнение содержит не только два рассказанных мнения (приставку: *со*), но и память о где-то, как-то и когда-то уже рассказанном мнении. Не случайно русский язык развил лексему „со-мнение” из корня „мн”, к которому восходит и лексема „память” (см. Фасмер 1986: II: 633; 1987: III: 195): мнение, со-мнение и память – это три речевые переменные одной и той же настоящей

---

formed and conceived by way of narrative, Ricoeur seeks (...) an answer to a question Augustine did not pose: what is narrative?” (Kemp 1995: 371-372).

7 “(...) the three moments that describe the project, action, and consent present a remarkable temporal structure, the project looking toward the future, action toward the present, and consent toward the past” (Ricoeur 1995b: 306).

необходимости „своего” завоевания времени<sup>8</sup>. Нерассказанное событие и не встретивший читателя текст не вызывают сомнения, у них нет ни памяти, ни времени, ни их носителя, т.е. субъекта со своей интенцией: все эти категории в обоих событиях внедрены, но чтобы их вызвать наружу, чтобы они начали действовать наяву, необходимо о них повествовать. Речевой поступок субъекта – это поступок, который одновременно воскрешает сомнение, вызывает к действию память и осваивает время. Он основан на опыте, а опыт – это память, это время нашей жизни, да еще воля, желание и способность о ней повествовать самым незаурядным и ответственным словом<sup>9</sup>.

Событие как таковое не повторимо „на другой лад”, ведь невозможно сделать „на другой лад” то, что „уже было сделано”, и любая попытка „повторить то, что уже было сделано” неизбежно сводится к „другому деланию”: можно поэтому сказать, что событие хранит в себе врожденную тенденцию к метафоре, если метафору, конечно, считать обобщающей парадигмой всего словесного творчества<sup>10</sup>. Сходно с метафорой, которая всегда говорит нам *больше*, чем она могла бы раскрыть нам „на другой лад” упрощенно-логическим развертыванием отдельных своих частей (см. Есо 1984: 143, 197), событие тоже никогда не сообщает нам „на другой лад” о том, что оно могло бы сообщить нам рациональной упорядоченностью отдельных своих частей (контекста; действующего в нем субъекта; интенции и последствия его поступка; жеста; слова с его намеренной интонацией). Событие попросту *происходит* и „другой лад” – на который оно по своей природе и так происходить не может – никогда не мог бы проявиться как „супплетивная” информация этого делания: эта часть полностью заложена в интенции действующего субъекта. Для

8 О „памяти” как нарративной категории см. Ковач 1985, 1994; см. также Верч 2001.

9 “The act of reading establishes contact between the world of a fictional text and the world of the reader. The intentionality of the text, which is its *reformulation of the world*, can only be closed outside itself, in the *experience of a reader*” (Kaelin 1995: 248-249; *курсив мой*, И.В.).

10 В своей книге *La Méthaphore vive* П. Рикёр “aims to deal with not only metaphor and the history of metaphor study, but goes far beyond to use metaphor as a paradigm for all creativity through language” (Valdes 1995: 267).

того, чтобы интенция, заложенная в событии, проявилась как добавочная и познающая событие информация, необходимо присутствие другого „делания”, т.е. поступка, способного осмыслить событие. Только опосредованием рассказанной интенции событие осуществляет свое врожденное стремление к пониманию, объяснению и оценке. Если метафора – возможный ключ к пониманию энциклопедии, то интенция субъекта – возможный ключ к пониманию события. Событие находится в постоянном ожидании „метафоры”, которая сумела бы о нем повествовать. Однако, согласно природе метафоры, это ожидание не разрешается ни повтором события (повтор невозможен), ни даже повтором „на другой лад”. Событие, так или иначе, всегда разрешается в проявлении нового речевого поступка, который, чтобы в свою очередь не остаться „подвешенным в воздухе”, должен закрепиться в тексте. Очередная отмена „подвешенного” состояния текста как нового события разрешается опять же в словесном творчестве, но для этого необходимо, чтобы текст встретил читателя.

На этом пятиостановочном пути выделяются два этических момента: поступок автора и поступок читателя. Оба момента „подвешены в воздухе” и этически неизмеримы, если они не преодолевают самопонимающего субъекта (невозможно оценить то, что является чем-то „подвешенным в воздухе”), но зато становятся этически вполне релевантными, как только начинают двигаться по пути, ведущему от речевого поступка к тексту. Для того, чтобы проявить поступок участвующего и ответственного присутствия в мире, что и является *conditio sine qua non* для проявления этики субъекта, оба они должны заговорить: автор о внетекстовом или текстовом событии, читатель – о событии своей встречи с текстом. Значит, от субъекта требуется не этика „долженствования”, а лишь этика *рассказанных* опыта, сомнения и памяти. При отсутствии такой формы праксиса (см. Верч 1987) и говорить об авторе и читателе не следует, можно только отдать долг самопонимающему субъекту (таких несчет), который, отказываясь от „своего слова”, отказывается в то же время от попытки превратить существование в собственный жизненный проект.

Хочется снова поставить старый вопрос: что пытается понять тот, кто пытается понять художественную литературу? Понимание события как такового, видимо, отсутствует: мож-

но только попытаться понять повествование о нем. С этой точки зрения обнаруживается почти парадоксальное состояние текста, который, оставшись „подвешенным” до встречи со способным его осмыслить читателем, как будто не может подвергаться ни изучению, ни пониманию, ни объяснению. Таким образом, приступить к тексту с целью его изучения, понимания и объяснения можно только опосредованием уже рассказавшего о нем критического текста, когда речь идет о уже известном тексте, или опосредованием рассказавших о сходных с ним текстов, когда изучаемый текст является еще неизвестным и впервые (допустим, после его первого читателя – автора) встречается читателя. Это то, что обычно происходит с литературным критиком, когда он исходит из предыдущих интерпретаций текста, зная, однако, что и его последняя интерпретация – лишь цепочка до нового чтения (в духе современной герменевтики). Смысл интерпретируемого текста должен был бы, таким образом, находиться всегда *впереди*, а не *позади* познающего текст субъекта<sup>11</sup> и, следовательно, единственным действующим лицом должен был бы оказаться читатель: он, в таком случае, поочередно осуществляет себя как субъект в плодотворном обмене с другими повествованиями о читаемом тексте. Однако, даже если автор „далеко”, или пусть он вообще „умер” (выражение употребляется в „постмодернистском” смысле), его текст является не только повествованием о событии, но и залогом как большого труда, проделанного субъектом, так и пройденного им непрямолинейного пути с целью осуществиться, сходно читателю, самостоятельным речевым субъектом<sup>12</sup>. Хотя автор и читатель не могут совпадать в едином, всегда движущемся во времени и пространстве знаковом мире текста, это не значит, что они не совпадают вообще: оба они встречаются в своем общем желании произвести значение. Оба они исходят из четкого сознания о семантической интенциональности как „своего”, так

---

11 “The reference of a text is not to a world ‘behind’ it, but to a world opened up ‘ahead’ of it. (...) in writing, a text addresses itself indefinitely to anyone who can read it. The audience of a text creates itself by reading” (Klein 1995: 354).

12 “To become the reader of oneself, under the guidance of the text, this is the greatest ambition that can be ascribed to the literary enterprise under the aegis of the surplus of meaning (...)” (Ricoeur 1995b: 257-258).

и „его” речевого поступка: с точки зрения этики их общая интенциональность – это осуществление ответственной воли, желания и способности основать, изменить или только лишь обогатить в практике письма значение внетекстового или текстового события. Так называемое „уважение” читателя к автору – это не что иное как уважение к самому себе: тут речь идет не об уважении к качеству, благородству или высокой моральной ценности чьего-то желания – оно переменчиво и поэтому определимо на историческом и культурном уровнях – а об уважении к участвующему ответственным словом присутствию в мире. Это – своего рода стремление к сознающему „населению” (по Хайдеггеру) нашего мира, стремление „населить” его проектом рассказывания о собственном неповторимом и ничем не заменимом опыте: в этой точке сливаются автор, стремящийся к тексту, и читатель, стремящийся рассказать свою встречу с текстом. Если, как нам кажется, вообще стоит говорить об этике в художественной литературе, то мы должны вполне „всерьез” воспринимать речевое поведение повествующего субъекта в практике письма, зная, однако, что этот подход „всерьез” к „чужому” будет проявляться несимметрично (в понимании М.Ю. Лотмана) по отношению к нам самим, поскольку каждый из нас только сам может осуществить свою автономию, и никто не может заменить другого в его собственном поведении (Tugendhat 1987: 138).

Читатель никогда не сможет настроить свое речевое поведение на автора (появился бы бесплодный повтор, который и есть „смерть” субъекта) и в то же время не может заменить речевое поведение автора своим (на вопрос: что *хотел* сказать автор? единственный ответственный ответ читателя будет: не знаю и не могу знать, поскольку могу знать только то, что он *сказал*). Однако, у читателя есть право выбора: конечно, он может повествовать только о событии „своей” встречи с текстом, тем не менее он может стремиться к рассказу о том, кто и как, в другом пространстве и в другом времени, рассказал „свою” встречу с другим событием. Это никак не значит, что мое повествование о заложенной в тексте интенциональности автора должно или может совпадать с эффективной его интенциональностью (развитие такого тезиса бесплодно и результат недоказуем), это попросту значит, что *исследуемый в тексте предмет – это неизменно заложенная в нем интенциональ-*

*ность автора как субъекта.* Приписывая интенциональность самому тексту, читатель в то же время приписывает интенциональность автору опосредованием сознающего выявления своей собственной интенциональности. Таким образом, кажется, замыкается круг герменевтики: от текста невозможно отказаться, но это уже текст, где находятся и произведший его субъект и читатель, встречающий как текст, так и заложенного в нем автора-субъекта.

Остается, конечно, частично открытым вопрос о том, что в литературоведческой практике значит сосредоточить свое внимание на заложенной в тексте интенциональности творческого субъекта, да еще вопрос о том, что значит возратить в художественную литературу давно потерянное значение этики. Мне кажется, что после более ста лет литературоведческого пути эти категории постепенно входят в лоно семантики: именно в семантике, в первую очередь семантике поэтической, находится то место, где преимущественно литературно-критическое размышление может научно подойти к вопросу об ответственности и о способности означивания в процессе рассказывания о внетекстовом и текстовом событии. Несколько лет тому назад я предложил гипотезу, что в изучении развития этического компонента в художественной литературе стоит опираться на культурно-историческое означивание многочисленных и широко разработанных литературоведческой наукой механизмов текстопорождения и смыслообразования, на неравномерное их употребление и на внезапное их проявление в литературной практике: именно различные повествовательные подходы позволяют литературе добиться своей цели, т.е. построить язык, который способен постоянно переставлять жесткую семантику наших слабых, но тем не менее убежденных словесных представлений о мире и о нас самих (см. Верч 1987). Мне все еще кажется, что отказываться от такой гипотезы не следует и не следует, впоследствии, отказываться ни от одного из достижений, которые – от формализма до семиотики – нахлынули на литературоведческую почву: они раскрыли нам формы, способы и смысл различных подходов к производству значения. Они не только входили в круг наших „читательских” знаний об изучаемом предмете, но и мы своей памятью и своими сомнениями к ним возвращались всегда, когда рассказывали себе и другим свой науч-

ный, и не только научный, опыт. Этим, между прочим, и отличается, на мой взгляд, осведомленный и ответственный, „оптимальный”, читатель. Далее: мне также кажется, что не стоит отказываться от понятия повтора и от его пятистановочного пути от начального события до „второго” текста (до текста о тексте): в движении по этому пути реализуется плодотворный оксюморон о пяти никогда себя не повторяющих повторах (см. Верч 2001: 57-58). Как я уже упоминал в начале своего размышления, не исключается и возможность обратного пути в поисках тех изменений, которым рассказанное слово неизбежно подвергалось, т.е. не исключается возможность движения по пути от последней интерпретации к изначальному рассказанному событию. Все это, конечно, лишь рабочие гипотезы, но они кажутся мне основанными на довольно надежном тезисе о сути интенционального слова: это повтор своим словом, в плане выражения или в плане содержания, уже сказанного слова, сохраненного в нашей памяти в форме элементарного или комплексного повествования<sup>13</sup>. Поиски сознающего словесного процесса возвращают нам не только неотъемлемого от своего слова субъекта, но и сведение о том, как словесно развивалось наше словесное представление о мире и о нас самих до сегодняшнего повествования о нем и о нас. Из этого следует, что субъект не может быть определен согласно значению, которым мы наделяем его последнее слово, а только – и то это удастся очень редко – следуя по всему пройденному до этого слова пути. Таким же образом, текст, как уже законченный язык интенционального субъекта, понимается, не настаивая на поисках якобы заложенных в нем как „эффективного” так и „любого” значений, а только следуя по пройденному им пути до языка как законченного этапа ответственной индивидуальной речи. Значит, не значение открывает нам этику текста, а путь, пройденный субъектом до его письменного осуществления, а еще лучше, до собственного языка, сохранившего в себе следы пройденной речи. Рассказанные события всегда исторически и поэтически определимы как тексты, но между ними вьется непрямолинейный путь: на этом пути зафиксированный в текстах язык смещается с мертвых точек.

---

13 А. Ковач определяет память как модель, „в которой сохраняется путь, проделанный мышлением” от события к смыслу (Ковач 1985: 91).

Это и есть место, где выявляется субъект, достойный этого названия, и это – хорошее место для того, чтобы снова ввести вопрос об этике в художественную литературу.

### *Приложение*

Цепочка известна: от события в т.н. реальном мире к поступку письма о нем и, следовательно, к тексту. Текст конституируется как новое событие в т.н. реальном мире и подвергается чтению и, бывает, поступку письма у „читателя” („оптимального” или нет); поступок письма рождает в т.н. реальном мире новый текст и все начинается снова и каждый раз очередное звено цепочки определяет культуру и ею определяется. Всегда по-разному, конечно, но любое звено отвечает поочередно одному только вопросу: что происходило? что случилось? Не-фактуальные синтаксические конструкции в этом случае не предусматриваются: или что-нибудь случилось, или не случилось ничего.

#### *Остановка 1.*

Начнем с события в т.н. реальном мире: Человек стоит перед магазином электрических вещей, смотрит на вывеску, где написано „Коммутаторы. Аккумуляторы” и что-то бормочет, видно недоволен собою.

Что случилось? Ничего, по крайней мере до того момента, когда находится человек, который решает рассказать событие в письменном виде.

#### *Остановка 2.*

Наступает время поступка письма. Человек пишет: *Человек стоит перед магазином электрических вещей, смотрит на вывеску, где написано „Коммутаторы. Аккумуляторы” и что-то бормочет, видно недоволен собою.*

Что случилось в поступке рассказывания в письменном виде? Ничего: это только попытка денотативной транскрипции одного события, но смысл события остается неизвестным.

#### *Остановка 3.*

Получается текст: он существует как событие неизвестного смысла, ожидающее своего чтения.

Что происходит с текстом? Ничего, по крайней мере до того момента, когда находится человек, который решает прочесть текст.

Приходит человек и читает: *Человек стоит перед магазином электрических вещей, смотрит на вывеску, где написано „Коммутаторы. Аккумуляторы” и что-то бормочет, видно недоволен собою.*

Что случилось? Ничего, по крайней мере до того момента, когда человек решает рассказать событие текста в письменном виде.

*Остановка 4.*

Наступает время поступка письма. Человек пишет: *В тексте написано: человек стоит перед магазином электрических вещей, смотрит на вывеску, где написано „Коммутаторы. Аккумуляторы” и что-то бормочет, видно недоволен собою.*

Что случилось в поступке рассказывания в письменном виде? Ничего: это только транскрипция одного (текстового) события, но смысл события остается неизвестным.

*Остановка 5.*

Получается текст: он существует как событие неизвестного смысла, ожидающее своего чтения и, может быть, своего письма.

Это буквально какой-нибудь текст. Это не литература. Это ничего. Пять повторов, повторяющих себя. Мир остановился. Некуда пойти дальше.

Что случилось? Случилось пять никому не нужных повторов.

Начнем снова.

*Остановка 1.*

Начнем снова с события в т.н. реальном мире: Человек стоит перед магазином электрических вещей, смотрит на вывеску, где написано „Коммутаторы. Аккумуляторы” и что-то бормочет, видно недоволен собою.

Что случилось? Ничего, по крайней мере до того момента, когда находится человек, который решает рассказать событие в письменном виде.

*Остановка 2.*

Наступает время поступка письма. Простая транскрипция (денотация) события выявляет наличие неожиданного повтора (КОММУтаторы – аКОММУляторы): начинается процесс творческого осмысления. Человек пишет: *(Объяснение к подзаголовку: в Москве на Мясницкой стоит человек и читает вывеску магазина электрических вещей, где написано, – „Коммутаторы, аккумуляторы”. – Ком-му... таторы, а... кко-му ляторы... и го-*

ворит: – Вишь, и тут обманывают простой народ!..) (Пильняк 1922: 93).

Что случилось в поступке письма? Случилось все: слово породило новое „реальное” событие, но, в отличие от первого события, оно выступает как осмысленное событие.

#### *Остановка 3.*

Получается текст: он существует как событие, уже имеющее в себе свой смысл, свою интенциональность и ожидающее своего чтения и, может быть, своего письма.

Что происходит с текстом? Ничего, по крайней мере до того момента, когда находится человек, который решает прочесть текст.

Приходит человек и читает: (*Объяснение к подзаголовку: в Москве на Мясницкой стоит человек и читает вывеску магазина электрических вещей, где написано, – „Коммутаторы, аккоммуляторы”. – Ком-му... таторы, а... кко-му ляторы... и говорит: – Вишь, и тут обманывают простой народ!..*).

Что случилось? Ничего, по крайней мере до того момента, когда находится человек, который решает рассказать событие текста и событие своего чтения в письменном виде.

#### *Остановка 4.*

Наступает время поступка письма. Человек пишет: *текст явно указывает на иронию автора (Бориса Пильняка) по отношению к возвышенному коммунизмом научно-техническому миру, совершенно непонятному простому народу* (ср. Verč 1982: 57).

Что случилось? Случилось все: событие текста, написанного Пильняком, получило какой-то смысл.

Культурное пространство сталкивается с двумя новыми событиями: с текстом Пильняка и с текстом его объяснения, открывающем в первом тексте знаки интенциональности. Это уже не простой текст, это текст со своей раскрытой прагматикой. Этот двойной текст – в ожидании читателя.

#### *Остановка 5.*

Наступает новое время прочтения последнего текста и (бывает) нового поступка письма. Человек пишет: *текст явно указывает на иронию автора (Бориса Пильняка) по отношению к возвышенному коммунизмом научно-техническому миру, совершенно непонятному простому народу. Литературный критик выдвинул на первый план социологическую функцию литературы в первый период советской власти и пытался доказать, как политически-культурная обстановка определяет письмо. Значит, текст – это результатанта дав-*

ления определенного культурного пространства. Пильняк развивает свой „дискурс”.

Что случилось? Случилось много: была рассказана одна из возможных интенций текста.

*Остановка 5+1.*

Рассказ о возможной интенции текста, внедренной в самом тексте, становится новым текстом-событием, который поочередно подвергается новому осмыслению новым поступком письма.

*Остановка 5+2.*

Человек снова пишет: интенция, заложенная в тексте, проявляется разложением слов, что указывает на наследие футуризма во время создания текста: если символизм кодифицировал референтную информацию, чтобы создать языковую-референтную ценность (символ) как единственный эффективный знак мира реальных, то футуризм проходил обратный путь, расшифровывая знаки реальности, чтобы воздвигнуть „слово как таковое” и создать новый мир реальных знаковой конкретностью „слова-вещи” (ср. Фагуно 1988).

Что случилось? Очень много: была рассказана еще одна из возможных интенций текста.

*Остановка 5+3.*

Приходит наконец человек, читает и текст Пильняка, и тексты его осмысления и пишет:

*Текст Пильняка несомненно ироничен. Проявляется как его социологическая функция, так и его близость к русскому авангарду того времени. Однако, посмотрим поближе: что это за событие, которое Пильняк описывает и которое должно подлежать осмыслению. Самое событие в т.н. реальном мире таковое: Человек стоит перед магазином электрических вещей, смотрит на вывеску, где написано „Коммутаторы. Аккумуляторы” и что-то бормочет, видно недоволен собою. Если Пильняка понять через поэтику обернутов, то автор отказался бы от осмысления самого события, он не пошел бы дальше простой транскрипции, ведь обернуты полностью отрицали любую референтную ценность знака и, следовательно, отрицали возможность существования мира, так или иначе закодированного словом, исходя из предположения, что мир „что-нибудь” значит, если только не является значением знака (ср. Smirnov 1990: 810-811). Пильняк шел по другому пути и не отказался от понятийности мира через осмысляющее слово.*

Что случилось? Случилось все и все начинается снова, открывая опять-же все новые и новые интенции текста.

*Остановка 5 + n.*

#### ЛИТЕРАТУРА

- Верч, И. [Verč, I.]  
 1982 *L'anno nudo, romanzo di Boris Pil'njak. Con un saggio sulla teoria del genere grottesco di Aleksander Skaza, Sassari 1982.*  
 1987 *Литературная этика как праксис художественного мышления. К теоретической постановке поэтического вопроса, "Studia Russica", Budapest 1987: XI: 167-196.*  
 2001 *Нарративность стихотворения А.С. Пушкина Я вас любил. (Еще раз об этике художественного произведения), в: Studia slavica II, (Slavica tergestina, 9), Trieste 2001: 41-59.*
- Ковач, А.  
 1985 *Память как принцип сюжетного повествования. Записки из подполья Достоевского, "Wiener Slavistischer Almanach", 1985: 15: 81-97.*  
 1994 *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Wien 1994.*
- Лотман, Ю.М.  
 1973 *О двух моделях коммуникации в системе культуры, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1973: VI: 227-243.*
- Пильняк, Бор.  
 1922 *Голый год, изд. З.И. Гржебина, Берлин – Петербург – Москва 1922 [reprint by Ardis Publishers, Ann Arbor, Michigan].*

- Фасмер, М. [Vasmer, M.]  
1986-1987 *Этимологический словарь русского языка*, Москва  
1986-1987: I-IV.
- Eco, U.  
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino 1984.
- Faryno, J.  
1988 *Antinomija jezika Florenskogo i poetska praksa avangarda (Teze)*, "Književnost", 6, 1988.
- Kaelin, E.F.  
1995 *Ricoeur's Aesthetics: On How to Read a Methaphor*, в: *The Philosophy of Paul Ricoeur*, (The Library of Living Philosophers, XXII), Chicago and La Salle, Illinois 1995: 237-255.
- Kemp, P.  
1995 *Ethics and Narrative*, в: *The Philosophy of Paul Ricoeur*, укр. соч., 371-394.
- Klein, T.  
1995 *The Idea of a Hermeneutical Ethics*, в: *The Philosophy of Paul Ricoeur*, укр. соч., 349-366.
- Reagan, C.E.  
1995 *Words and Deeds: The Semantic of Action*, в: *The Philosophy of Paul Ricoeur*, укр. соч., 331-345.
- Ricoeur, P.  
1975 *La Méthaphore vive*, Paris 1975 (италь. перевод: *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano 1981).  
1983-1985 *Temps et récit*, Paris 1983-1985: I-III (италь. перевод: I. *Tempo e racconto*; II: *La configurazione nel racconto di finzione*; III: *Il tempo raccontato*, Milano 1986-1988).  
1994 *Filosofia e linguaggio*, Milano 1994.  
1995 *Конфликт интерпретации. Очерки о герменевтике*, Москва 1995.  
1995a *Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью*, Москва 1995.  
1995b *Reply to Joseph Bien*, в: *The Philosophy of Paul Ricoeur*, укр. соч., 306-307.

- 1995b *Reply to Eugene F. Kaelin*, в: *The Philosophy of Paul Ricoeur*, ук. соч., 256-258.
- Ricoeur, P.; Greimas, A.J.  
2000 *Tra semiotica ed ermeneutica*, Roma 2000.
- Smirnov, I.  
1990 *Oberiu*, в: *Storia della letteratura russa. Il Novecento: II. La rivoluzione e gli anni Venti*, Torino 1990: 809-823.
- Valdes, M.J.  
1995 *Paul Ricoeur and Literary Theory*, в: *The Philosophy of Paul Ricoeur*, ук. соч., 259-280.
- The Philosophy of Paul Ricoeur*  
1995 *The Philosophy of Paul Ricoeur*, The Library of Living Philosophers, XXII, Chicago and La Salle, Illinois 1995.
- Tugendhat, E.  
1987 *Problemi di etica*, Torino 1987.

## О ПРЕДСКАЗУЕМОСТИ И НЕПРЕДСКАЗУЕМОСТИ В РАЗВИТИИ КУЛЬТУРЫ

*Миха Яворник*

Предметом настоящей работы являются особенности современных форм коммуникации и культуры, порожденные прогрессом в области технологии, в общественной жизни проявляющиеся в виде процессов дигитализации и мировой глобализации. В стремлении как-то ограничить интересующую нас область, с трудом поддающуюся терминологическому осмыслению, остановимся на характеристике компьютерной коммуникации и Интернета как наиболее распространенных форм обмена информацией XXI века. При анализе данных явлений мы будем исходить из того факта, что само использование Интернета и компьютера укрепляет сознание специфического характера их „знаковости”<sup>1</sup>, которая, с одной стороны, подчиняется имманентным лексико-семантическим и синтаксическим правилам, а с другой стороны, при построении собственной специфики, включает в себя характеристики уже существующих способов моделирования и знаковых

---

1 При определении „знаковости” мы будем опираться на рассуждения Ch. Peirce, хотя при этом мы не будем останавливаться на его определениях различий иконических знаков, индексов и символов. Следует подчеркнуть, что интерпретация культурных моделей (понимание знака) может происходить лишь в процессе перекодировки относительно других знаков. При этом важно иметь в виду, что в сфере культурного развития нам чаще всего приходится иметь дело с символами, утрачивающими особенности иконического знака (для которого характерна перекодировка на основании сходства). При толковании знака как единства обозначающего и обозначаемого в случае символа мы неизбежно сталкиваемся со своего рода парадоксом. Функция символа, коренящаяся в трансформации знаков, отдаляет обозначающее от обозначаемого, что, в свою очередь, свидетельствует о деструкции знака. Именно идея об отдалении и приближении обозначающего от обозначаемого явилась отправным пунктом наших рассуждений. В связи с этим, сравни понимание функции знака в психоанализе: J. Lacan, *Ecrits I*, Paris 1966; J. Derrida, *Freud et la scène de l'écriture*, “Tel Quel”, 1966: 26 (цитируется по: Мейзерский 1986).

моделирующих систем<sup>2</sup>. Сама идея представления информации в комплексной форме (звук, видеоряд, анимация) часто встречающаяся в рассуждениях о развитии в технологическом отношении программном обеспечении свидетельствует о таком соотношении элементов и правил, которые вполне соответствуют характеристике литературы, кино, музыки, театра, видео (...), описываемых в истории культурных явлений как специфические секундарные знаковые модели. Рассуждения о компьютерной и интернетной коммуникации (а также о новых формах культуры, порождаемых такого рода коммуникацией – например о технолитературе) приближают нас к положениям семиотики, и на этот раз становящейся отправной точкой нашей методологии. Несмотря на таким образом поставленную проблему, в данной работе не будет уделяться внимание специфике коммуникации с помощью компьютера и Интернета как новом способе семиотизации. Мы остановимся на „общих” вопросах: в данном исследовании внимание прежде всего будет сосредоточено на развитии уже существующих и, по нашему мнению, важнейших формах культуры и коммуникации, которые модифицируются под воздействием нового „инструмента” (компьютера) и, как следствие этого, интегрируются в качестве составных частей уже существующей сис-

---

2 С помощью понятий *знаковая модель*, *знаковая моделирующая система* актуализируется методика анализа текстов культуры, принятая в структурализме и семиотике. В настоящей статье вновь подчеркивается мысль о том, что при использовании любого вида знаков речь идет как о моделировании (формировании) действительности как таковой, так и самих культурных текстов, возникших в процессе развития культуры. При этом мы исходим из того, что любой текст (как следствие сознательного или неосознанного процесса) возникает на фоне определенного образца (парадигмы), при чем происходит повторение некоторых характеристик. Именно благодаря этой повторяемости выстраиваются различные (первичные или вторичные) знаковые модели (образцы), которые и расцениваются нами как специфические черты конкретного культурного развития, в чем проявляется определенная системность. Каждое задействование системы (и способов моделирования) обозначает ее (их) реализацию и, в то же время, отступление от нее (них). Термин *знаковая моделирующая система*, таким образом, обозначает главным образом способность каждый раз генерировать (моделировать) новые знаковые объединения – тексты, свидетельствующие о реализации какой-то системности и, в то же время, о ее динамическом развитии (см. Лотман 1970).

темности. Внутри этих общих вопросов, нас, в частности, будут интересовать специфические моменты, характерные для современного этапа развития, и существенные для будущего.

Иными словами, вопрос ставится следующим образом: прослеживаются ли в новом способе семиотизации особенности, которые можно рассматривать как ожидаемые, неизбежные процессы в развитии культуры, свидетельствующие о прогнозируемых закономерностях ее развития. В поисках ответа на поставленный вопрос мы будем ссылаться прежде всего на работы русских семиотиков Московско-тартуской школы последних тридцати лет, внимание которых было сосредоточено на исследовании различных знаковых систем (литературы, кинематографии, живописи и т.п.), что постепенно привело их к выводу о единстве процесса культурного развития<sup>3</sup>. Эта мысль восходит к исследованиям наиболее значительного представителя русской семиотики, Ю.М. Лотмана. Важнейшей, как нам представляется, является его идея о двух взаимосвязанных процессах, обуславливающих динамическое развитие культуры: речь идет о линейных и циклических процессах (Лотман 2000: 647-664)<sup>4</sup>.

Ссылаясь на идею Лотмана, предположим, что для любого текста как семиотической категории характерны два способа формирования системности, сопоставимые с понятиями синтагматики и парадигматики. Под понятием линейности подразумевается такой процесс, при котором системность возникает на почве концентрации сукцессивно организованных знаков (синтагматический ряд), когда же речь идет о цикличности, то имеется в виду процесс, порождающий понятие отдельных семиотических категорий, таких как текст в целом по отношению к предыдущим текстам, схемам и моделям (парадигматический ряд) – таким образом, речь идет о своего

---

3 Интересно, что данная школа вплоть до 90-х годов не занималась вопросами семиотики компьютерной коммуникации.

4 Сказанное не означает, что в настоящей работе не используются также и другие идеи Лотмана, но поскольку они не затрагивают сущности обсуждаемых явлений, мы не упоминаем их особо. Так, в частности, мы не останавливаемся в деталях на известном исследовании *Взрыв и культура*, также, хотя и в ином аспекте, касающемся проблемы динамики культурных процессов.

рода симультанности<sup>5</sup>. В сходстве и различии существующих культурно-исторических (коммуникативных) форм и новых (то есть в столкновении с так называемой исторической памятью) укрепляется представление о системности.

Далее мы не будем останавливаться на более или менее известных теоретических положениях, однако отметим еще только один момент. Знакомство с закономерностями различных знаковых систем позволяет различать две фазы их развития, при этом, начальная выполняет особую роль повторения схожих элементов и приемов структурирования текста, что порождает и утверждает понятие системности (практически, речь идет о формировании нормы)<sup>6</sup>. Признавая данный факт, следует рассматривать любой появляющийся на данной фазе текст, в первую очередь и главным образом, как средство (порожденное сознательно или неосознанно), дающее представление о системности. В этом процессе заметна тенденция к тому, чтобы обозначающее было отождествляемо с тем, что оно обозначает – стремлением стать собственно „содержанием”. Речь идет о процессе, который отмечается в различные исторические периоды – в особенности же тогда,

---

5 Упомянутое деление можно сравнить с понятием конструктивной функции (синфункции и автофункции). Продуктивной, на наш взгляд, является также идея о смене систем в процессе эволюции литературы (культуры). Сравни статью Ю. Тынянова, *О литературной эволюции* (Тынянов 1977).

6 При этом следует различать две возможности: системность может возникать в результате сближения, подражания существующей уже модели и способов моделирования (сравни подражание античным образцам в классицизме) или как противопоставление ей (например, противопоставление романтизма классицизму). Здесь подразумевается понимание культурного развития согласно идее синусоидальной динамики культуры (Tschizhevskij 1968: 12-42). Сравни также рассуждения Д. Лихачева о так называемых примарных и секундарных стилях (Лихачев 1973). Вполне осознавая тот факт, что культура XX века при подобном понимании культурного развития представляет особую проблему (например, исторический авангард), нам все же представляется, что более подробное исследование могло бы привести к аналогичным выводам – не в последнюю очередь в настоящей работе мы пытаемся актуализировать идеи упомянутых теоретиков также относительно доминантных форм культуры XX века.

когда идеология<sup>7</sup> пытается утвердить определенную знаковую модель и представить ее в качестве воплощения абсолютной истины<sup>8</sup>. Именно недифференцированность знака по отношению к самому предмету, который обозначается, является отличительным признаком доисторических или раннеисторических форм сознания, которые принято называть мифологическим сознанием<sup>9</sup>. В стремлении отождествить обозначающее и обозначаемое на начальной фазе зарождения системности отмечается оживление первобытных форм или схем культуры – то есть таких, которые характерны для зачаточной стадии развития культуры. Приближение к мифологическим формам, с тенденцией к реставрации логики мифа, отмечаемой в высокоразвитых формах сознания и культуры, таких, как так называемое мифологическое мышление (Мелетинский 1976), следует понимать как манифестацию циклического процесса в динамике культуры.

Следуя приведенным выше теоретическим положениям, процесс, ведущий к формированию системности, мы будем, с одной стороны, именовать физическим термином – доминанция центростремительных сил, а с другой стороны, когда речь пойдет об отождествлении знака и „содержания” – процессом монологизации.

Далее приводятся три примера, которые показывают, что можно говорить о родственных, повторяющихся фазах в различных исторических периоды развития культуры, в особенности же, в периоды зарождения новой системности.

Если начнем с вопроса о развитии литературы, то уже при схематичном анализе обращает на себя внимание вывод историков литературы относительно ее происхождения. Ограни-

---

7 Здесь мы исходим из гипотезы Бахтина/Волошинова о том, что всякое высказывание является социально-идеологической структурой, а следовательно и особой формой культуры (Волошинов 1929).

8 Хорошим примером подобного отождествления являются „веристические” тексты, заменяющие отсутствие *материального* – в данном контексте можно рассматривать символы, которые должны представлять „вездесущность” определенной истины – например, распятие Иисуса Христа, царский герб, флаг, скульптуры и портретные изображения государственных руководителей на стенах различных учреждений.

9 Приведем имена лишь некоторых теоретиков, которые более подробно занимались упомянутой проблематикой: Strauss 1964-1971; Мелетинский 1976; Eliade 1975; Лотман, Минц 1981; см. Аверинцев 1967.

чившись выводами основателя русской исторической поэтики А. Веселовского, отметим, что зачатки поэзии связываются им с происхождением мифа: в мифе начали повторяться, а впоследствии и утвердилось в качестве парадигмы определенные сюжетные схемы и формулы (Веселовский 1989). Именно эти формы, а также приемы их сочетания представляют основу дальнейшего – литературного развития. В связи с этим представляется уместным привести замечания М. Бахтина об особенностях ранних форм исторического романа. В исследовании *Формы времени и пространства в романе* русский теоретик обращает внимание именно на повторяемость (парадигматичность) определенных мотивных рядов, формирующих специфический (романный) хронотоп<sup>10</sup>. Литературоведческая аргументация повторяемости мотивов и сюжетных схем свидетельствует о доминантности центростремительных сил на начальной стадии развития жанров. Этот процесс следует понимать как стремление перейти границу, существующую между формой и содержанием (обозначающим и обозначаемым). Так проявляется процесс монологизации, определяемый Бахтиным при описании особенностей так называемых суфистских романов, для которых характерна „чисто монологическая жесткость (абстрактного идеализирующего) стиля” (Баhtin 1982: 136, 138)<sup>11</sup>. Эта монологическая жесткость, однозначность, свидетельствующая о процессе отождествления выражения и содержания, оживляет в представлении первичную фазу сознания. Возвращение к корням „коллек-

---

10 Приведем в качестве примера следующее замечание: „Встреча – одно из древнейших сюжетобразующих событий эпоса (в особенности романа). Нужно особо отметить тесную связь мотива встречи с такими мотивами, как *разлука, бегство, обретение, потеря, брак* и т.п., сходными по единству пространственно-временных определений с мотивом встречи. Особенно важное значение имеет тесная связь мотива встречи с хронотопом дороги” (Бахтин 1975: 248).

11 Бахтин также недвусмысленно отмечает характерные черты доисторического периода языкового сознания, понимая его как абсолютную власть мифа над языком и языка над процессом восприятия и понимания действительности.

тивного сознания” проявляется в формах мифологического мышления<sup>12</sup>.

Доминанцию центростремительных сил, ведущую к монополизации и отождествлению обозначающего и обозначаемого (и, как следствие этого, знака с реальностью) можно отметить на начальных стадиях различного знакового моделирования, а вместе с тем, также в способах моделирования, преобладающих в двадцатом веке, например, в кинематографии, в компьютерных программах и, как следствие этого, (на первый взгляд, парадоксальное) в Интернете.

Приводя в качестве второй иллюстрации основного тезиса о доминанции центростремительных сил на начальной стадии развития пример кинематографии, следовало бы, в первую очередь, поставить вопрос о характеристике иконического знака – картинки, изображения. Поскольку многопластность кинематографического знака освещается в многочисленных теоретических работах<sup>13</sup>, мы не будем слишком подробно останавливаться на данной проблематике. Для иллюстрации нашего тезиса кажется важным подчеркнуть, что изображение (снимок) как один из основных элементов кино ведет к характеристике предшествующего (с точки зрения развития) способа моделирования – фотографии. Одной из основных функций фотографии является стремление запечатлеть в памяти представление о физической реальности. Именно это стремление к подлинности позволяет нам воспринимать фотографию как начальную фазу развития, как способ знакового („иконического”) моделирования, при котором отмечается – подобно тому, как и в развитии других способов – процесс, ведущий к отождествлению обозначающего и обозначаемого: знак, заменяющий реальность, сам „пытается” предстать в качестве этой реальности<sup>14</sup>.

---

12 В данном контексте следует, наверное, вспомнить исследование К. Юнга о связи форм культуры как проявления „коллективного бессознательного” (Jung 1990).

13 В связи с этим следует упомянуть прежде всего следующие труды: Ю.М. Лотман, *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, в: Лотман 1998; Metz 1985.

14 Вероятно, было бы лишним особо останавливаться на том, что фотография выполняет в культуре прежде всего функцию документа, являющуюся в системе общественного договора достоверным доказатель-

Учитывая вышеупомянутую специфику в контексте настоящей работы, следует рассматривать фотографию как способ моделирования, в котором в качестве организующего принципа преобладает центростремительная сила, ведущая к монологичности, к отождествлению знака с (материальной) реальностью. В кинематографии как сукцессивно организованном ряду сменяющихся картин (фотографий) в начальной фазе повторяется уже описанный процесс: в переплетении изображения, звука/слова, движения формируется убедительное представление о том, что перед нами реальные люди и, что речь идет о реальных событиях<sup>15</sup>.

В третьей иллюстрации мы попытаемся коротко представить специфику компьютерной коммуникации как нового способа моделирования<sup>16</sup>. При этом отмечаются те же параллели, что и в вышеприведенных примерах. На начальной стадии развития преобладающей особенностью компьютерного знака выступала его однозначность, недвусмысленность. Если говорить о *DOS*-е – наиболее распространенной оперативной системе, использовавшейся на персональных компьютерах в тот период, когда *PC* входили в массовое упо-

---

ством (например, на суде). Интересно, что несмотря на процессы развития, свидетельствующие о релятивизации верификаторской функции (например, художественная или экспериментальная фотография), в коллективном сознании фотография продолжает сохранять свою основную функцию, проявившуюся на начальной стадии развития – она воспринимается, прежде всего и главным образом, как запись, свидетельство о реальном событии.

15 С появлением кино начинает проявляться характерная черта современной (постмодернистской) культуры – ее ярко выраженный двойственный характер. Все более совершенные (кинематографические) формы симуляции реальной жизни стирают в нашем представлении грани между тем, что представляет действительную реальность, и тем, что является лишь плодом режиссерской фантазии – то есть фикцией. Зачастую характерные черты, по которым можно отличить документальный фильм от художественного, не зависят от того, что изображено: названия, титров и т.д. Двойственность дополнительно возникает уже из представления о героях как о реальных людях, что в свою очередь порождает идентификацию реально существующих актеров и киногероев. Особую проблему и новую фазу симуляции порождает дигитализация героев кино: герой, созданный компьютерным способом, *выступает* наряду с настоящими актерами (например, фильм *Final Fantasy*).

16 Внимание заслуживают лишь персональные компьютеры – *PC*.

требление – мы приходим к выводу, что лишь повторение одних и тех же знаков в заранее известной последовательности (линейность!) вело к успеху компьютерной операции. Знакомство с элементами и владение правилами или приемами структурирования компьютерных знаков является необходимым условием успешной коммуникации. Направленность знака на денотат, строгая иерархия правил комбинирования свидетельствуют о доминантности центростремительных сил, которые и обеспечивают взаимопонимание, а косвенно также и о монологичности как важнейшей характеристике ранней фазы компьютерной коммуникации.

Приведенные выше схематичные сравнительные описания допускают рассмотрение начальной стадии развития различных способов моделирования как процесса, в котором формируется представление о системности. В качестве конструктивного принципа выступают методы и приемы, в которых доминируют центростремительные силы как способ утверждения значения и ценности отдельного знака или определенных сил. При этом следует особо подчеркнуть, что в развитии культуры знаковое моделирование (способ семиотизации) становится все более комплексным, сам же процесс сближения обозначающего с обозначаемым (знака и физической реальности) – все более совершенным, при этом он обеспечивается средствами технологической симуляции, которые развиваются все более высокими темпами и становятся все более незаметными. Упомянутый процесс наглядно можно наблюдать в Интернете, как мы уже говорили, в наиболее сложном, по нашему мнению, из существовавших до сих пор в развитии культуры, способе семиотизации.

Для аргументации вышеприведенной мысли, следует остановиться на понятии так называемого циклического процесса, решительным образом влияющего на динамику культуры. Анализ закономерностей развития разных способов семиотизации показывает, что системность в действительности формируется по определенным имманентным правилам (линейность), но при этом она одновременно (специально или случайно) отражается в правилах комбинирования знаков, сформировавшихся в предыдущие культурно-исторические периоды. Несмотря на часто декларативное отрицание предыдущих

способов моделирования (характерного для так называемых эстетических антагонистов), в новом способе *преломляются* характеристики уже развитых принципов структурирования. Таким образом, проявляется цикличность, в которой просматривается парадигма культуры. В нашем исследовании уже шла речь о повторяемости форм и приемов на начальной фазе развития различных способов моделирования, когда понятие о системности выстраивается во взаимном переплетении линейных и циклических процессов. Повторение одних и тех же элементов, а также близких способов структурирования постепенно приводит к утрате информативности. Не углубляясь в детали данной проблематики, рассматриваемой, например, в трудах русских формалистов (В. Шкловского и Ю. Тынянова), следует отметить, что в процессе автоматизации все более важную роль приобретают центробежные силы, противостоящие монологическому принципу. Данная замена идет постепенно – если парафразировать Лотмана – по боковой линии развития<sup>17</sup>. Следовательно, можно предположить, что уже в основе центробежных сил заложены зачатки центробежности. Данная мысль вновь приводит нас к пониманию Бахтиным культуры как постоянно изменяющегося процесса. Понятие *гротескного реализма* Бахтина как динамики единства полярных противоположностей (Бахтин 1965: 23-57)<sup>18</sup>, его понимание *двумерности* предлагает, по нашему мнению, продуктивный способ поиска характерных черт развития различных способов моделирования и в последствии развития культуры в целом. Суммируя выводы Бахтина и приложив его идею к нашему пониманию эволюции разных спо-

17 Здесь кажется особенно уместным привести мысль Лотмана из уже упоминавшегося исследования *Культура и взрыв*: „Всякий раз, когда мы говорим о непредсказуемости, мы имеем в виду определенный набор возможностей, из которых реализуется только одна. При этом каждая структурная позиция представляет собой набор вариантов. До определенной точки они выступают как неразличимые синонимы. Но движение от места взрыва все более и более разводит их в смысловом пространстве. Наконец, наступает момент, когда они становятся носителями смысловой разницы. В результате общий набор смысловых различий все время обогащается за счет новых и новых смысловых оттенков” (Лотман 2000: 108).

18 См. также: А. Skaza, *Mihail Mihajlovič Bahtin. (Oris življenja in dela)*, в: Bahtin 1982: 410-414.

собов моделирования, отметим, что в каждом конкретно реализуемом знаке (высказывании), наряду с центростремительными тенденциями, направленными на изначальное стремление к сохранению функции знака и, вместе с тем, системности, присутствуют также силы, ведущие к деградации этих тенденций, то есть к разрушению *однозначности*<sup>19</sup>. Они проявляются как манифестация так называемой *чужой речи*, их можно заметить в развитии любого способа моделирования в качестве стилизации, пародии, травестии, (скрытой) полемики; по Бахтину, все эти проявления представляют собой центральные элементы/способы деградации однозначности, монологичности и системности. Эти проявления, хотя, может быть, и с другой точки зрения, следует понимать как воплощение центробежных сил<sup>20</sup>. Таким образом, ссылаясь на идеи Бахтина, можно связать замену знака в динамике культуры (центростремительность на центробежность) с диалогическими процессами, свидетельствующими о демократизации в развитии способов моделирования. Оставим в стороне вопросы диалогизации и демократизации литературы (подробно рассматриваемые Бахтиным), сосредоточив внимание на кино и компьютерной коммуникации. В их развитии можно отметить параллели с процессами, затронувшими до этого литературу. Говоря об этом, нам представляется особенно важным обратить внимание на проблему так называемой *фамильяризации*, которая наряду с упомянутыми проявлениями *чужой речи* также является одним из центральных способов разрушения однозначности, монологичности и монолитности. Бахтин подразумевает под этим процесс, благодаря которому все *высокое, отдаленное, авторитарное, абсолютное* воспринимается как нечто близкое будничному, домашнему. Стремление *одомашнить (фамильяризировать)* все высокое, включив его в жизнь как ее составную часть, не испытывая при этом из-

---

19 Смотри сноску 17.

20 Когда Бахтин в своих работах исследует формы, приводящие к разрушению однозначности, он не случайно связывает их с процессом диалогизации (полифонии), усматривая его в переходе от поэзии к прозе – от монологичности к (внутренней) диалогичности языка романа. Не кажется удивительным также и тот факт, что роман им понимается как реализация демократических тенденций в развитии культуры (Бахтин 1975).

лишней боязни, вызывает изменения пространственных отношений, что решительным образом отражается на способах коммуникации. В данном контексте можно рассматривать такое явление как телевидение. Телевидение, повторяющее, а вместе с тем также модифицирующее характер кинематографического способа моделирования, существенным образом видоизменяет пространственные координаты, перенося *кинематографический знак* в интимную сферу домашней жизни (то есть в атмосферу близости и будничности). Раньше, чтобы посмотреть фильм, зритель должен был прийти в точно определенное время, в специально отведенное для этого место; сейчас же с помощью кнопки дистанционного управления, не поднимаясь из своего кресла, он может выбирать из множества различных программ, идущих по различным каналам, то есть, чтобы посмотреть кинофильм, ему совсем не нужно перемещаться в иное место<sup>21</sup>. Как становится понятным из уже сказанного, упомянутая пространственная модификация означает не только фамилляризацию, но свидетельствует также о процессе диалогизации, проявляющемся в симультанности, в появившейся у зрителя возможности выбора, какую программу смотреть, а при желании даже сохранять их в форме аудио-видео-записи.

В развитии компьютерных технологий также отмечаются параллели: операционная система Окна (*Windows*) свидетельствует о процессе, означающем переход от доминанции центростремительных сил к доминанции центробежных, от монологичности к диалогическому принципу. Новый способ моделирования формируется не на основе легкодоступной системы правил, базирующихся на линейности и последовательности, перед реципиентом, который теперь является пользователем (*user*)<sup>22</sup>, на экране возникает множество знаков (пиктограмм,

---

21 Конечно, следовало бы уделить особое внимание видео-коммуникации, которая для телевидения представляет следующую ступень процесса фамилляризации, при чем появляется важное изменение: в свое время бывший всего лишь зрителем перед телеприемником, современный человек способен сам (вос)создавать телевизионную коммуникацию: сняв на видео какие-то события, он может затем показать их на телеэкране.

22 О важнейшем изменении, вносящем динамику в теперь уже окончательно канонизированную схему коммуникации по Якобсону, смотри далее.

„икон”)<sup>23</sup>. При этом одним щелчком на пиктограмму (икону) он может подключиться к нескольким программам одновременно, для чего совсем не обязательно знать какие-то синтаксические правила, обеспечивающие успешное осуществление вычислительных процессов. Упомянутый факт свидетельствует о существенных изменениях в компьютерной коммуникации: 1) упрощение процесса использования программ (так называемая *user-friendly technology*), характерное для развития операционной системы Окон, который может расцениваться как процесс фамилляризации; 2) сукцессивный процесс, свойственный для *DOS*, в Окнах заменяется симультанностью, включающей в себя идею диалогичности. Иными словами, в выборе различных возможностей, реализуемых пользователем в одно и то же время, утрачивает свое значение темпоральный аспект, в то время как все более важное значение приобретает пространственная организация – не случайно, что в развитии компьютерной коммуникации роль последней все время растет, что становится наиболее очевидным в сети сетей – Интернете.

До сих пор в нашей работе речь в основном шла о повторяемости процессов в развитии различных способов моделирования, что свидетельствует о закономерности, которую одним словом можно определить как отдаление знака-выражения от того, что обозначается знаком на начальной стадии развития. Если сосредоточиться на данной характеристике процессов в 20 столетии, интересно отметить, что она совпадает с переходом от модернизма (монологической субъективности) к постмодернизму, для которого характерна принципиальная диалогичность бесконечной игры образов или симуляций, где в качестве организующего принципа выступают центробежные силы. Логичным было бы предположить, что диалогичность и фамилляризация как манифестации этих сил подготавливают путь к развитию симуляции, наиболее полно осуществляющейся в интернетной коммуникации.

---

23 Интересно, что с развитием Окон (*Windows*) мы возвращаемся в своем развитии к иконическому знаку. Упомянутый факт заслуживает особого внимания с точки зрения культурной эволюции.

Следуя идеям Бахтина и Лотмана о бинарности, двойственности принципов развития культуры, при наличии бесконечного выбора и неограниченного разброса возможностей, порожденных диалогичностью развитых форм культуры и коммуникации, нельзя не отметить появление новых форм монологичности. Данные формы, в рамках которых в качестве организующего принципа вновь рождаются (как это не парадоксально) центростремительные силы, проявляются именно в развитии Интернета.

Интернет как комплексный способ моделирования в своем развитии повторяет стадии, уже известные по другим, уже канонизированным способам семиотизации. Для его начальной стадии, как можно было и ожидать, характерна линейность и, как следствие этого, монологичность знака (ср. характеристику систем *Arpanet*, *NFS net*, *ftp*, простейшие формы *WWW*)<sup>24</sup>, с развитием же и укреплением определенной семиотичности появляются новые формы, реализующие диалогический принцип, характерной чертой их является процесс фамильяризации (электронная почта, *HTML*-формы с *hyperlink*-ом)<sup>25</sup>.

Для Интернета характерно не только линейное развитие, но и циклическое: все заметнее становятся элементы знаковой характеристики прежних способов моделирования, которые модифицируются в нем, по-новому соединяя звук, слово, изо-

---

24 О более подробном представлении интернетных протоколов смотри Javornik 1998.

25 Так, характерной чертой электронной коммуникации, посредством *e-mail* является приближенность разговорному языку – в электронном сообщении появляется разговорный синтаксис, разного рода сокращения, слэнг, чего не встретишь в обычном письме. Важнейшим вопросом, заслуживающим особого рассмотрения является *hyperlink* – нелинейная система ссылок, сообщающая изображению и письму совсем иные масштабы. Информация уже не строится лишь по линейному принципу, как последовательное нанизывание знаков, но расширяется и идет вглубь. Благодаря этому создается пространственная перспектива, характерная для современной коммуникации, косвенным путем свидетельствующая о симультанности, свойственной лишь высоко развитым знаковым системам (например, метафорической поэзии, телевидению и операционной системе *Windows*).

бражение, движение в комплексное целое<sup>26</sup>. На первый взгляд кажется, что при этом происходит повторение некоторых характерных особенностей развития кино и телевидения. Однако при более подробном анализе становится ясно, что Интернет делает в этом отношении шаг вперед, выражающийся прежде всего в тех изменениях, которые касаются положения или функции субъекта, воспринимающего информацию. Об этом изменении говорит уже само наименование – как уже упоминалось, вместо традиционного „реципиент” появляется слово „пользователь” (*user*): если пользователь хочет общаться, ему следует (предварительно) самому создать текст, целый мир знаков, овладев при этом, как минимум, основами нового способа семиотизации. Своей деятельностью он создает новый мир связей и взаимоотношений<sup>27</sup>, становясь „героем” еще ненаписанных текстов<sup>28</sup>, возникающих во взаимных контактах с другими интернетными действующими лицами. Важно подчеркнуть, что виртуальные герои являются одновременно также физическими лицами (пользователями), которые в то же самое время (симультианность!), с помощью той же самой программы подсоединяются к определенному серверу.

---

26 Речь идет, конечно, о все более совершенных формах дигитализации, деформирующих характеристику предыдущих способов моделирования, по-новому организующих знак. При этом особо следует подчеркнуть, что традиционные способы кодирования начинают постепенно исчезать, уступая место новой системности, продиктованной возникновением новых компьютерных языков (например, *Java*, *Visual Basics* и т.д.). При этом характерно, что новый способ моделирования пытается подчинить себе все до недавнего времени самостоятельные способы одним единственным – дигитальным. Наглядным примером разрушения в настоящее время классических способов моделирования являются аудио-видео записи, заменяющие *классический текст*: виниловую грампластинку заменяют датотеки *\*.au*, *\*.mp3*, кинолентку и видеокассеты – *DVD* фильмы или датотеки типа *\*.mov*, *\*.avi*, *\*.asx*, *\*.mp2* и т.д.

27 Вспомним о такой преобладающей в интернетной коммуникации категории, начало которой было положено с возникновением системы гипер-ссылок (*hyperlink*).

28 Это буквально образом происходит в так называемой технотелитурате – например, в виртуальном романе (Vuković 1999).

Все вышеописанное, наглядно представляющее характеристику *MUD* и *IRC* коммуникации<sup>29</sup>, свидетельствует о важнейших изменениях в связях между реципиентом/пользователем и текстом. Можно представить их как переход от подражания (одного из доминантных способов моделирования) к симуляции<sup>30</sup>. Если при подражании речь идет о комплексных способах моделирования (кино, телевидение), о приближении к объективной реальности или уже существующей модели, то симуляция создает представление о реальности, не существующей в материальном мире – в действительности же симулирует то, что не существует – в частности, отметим, что для виртуальной реальности не существует ничего *физического, материального*, кроме сети сложно организованных микросхем, связанных „паутиной”<sup>31</sup>. В качестве иллюстрации приведем высказывание Sherry Turkle (одного из ведущих теоретиков компьютерной коммуникации) о специфике виртуальной коммуникации: „We take things at their interface value” (Turkle 1995) – мы не воспринимаем вещи таковыми, какими они являются на самом деле, но лишь через посредничество (*not face but inter-face*)<sup>32</sup>.

Если во всех до сих пор существовавших способах моделирования с более или менее узнаваемым разграничением „модель – реальность” (реципиент идентифицируется с образами/героями и событиями в представленной модели [тексте] лишь определенное время, длящееся как иллюзия), в виртуальной реальности это разграничение начинает стираться. Рассматривая упомянутое явление в контексте теории Бахти-

29 *IRC (Internet Relay Chat)* и *MUD (Multiple User Domain/Dungeon)* в настоящее время являются наиболее широко распространенными формами разнонаправленной интерактивной коммуникации в Интернете в реальное время (*in real time*).

30 При данном разграничении мы опираемся на теоретические данные, предлагаемые Virilio 1994, Baudrillard 1999, Wooley 1992.

31 Наглядный пример – так называемая виртуальная память компьютера. Компьютер может симулировать наличие значительно более объемной памяти, чем та, которой он в действительности располагает.

32 В настоящей работе мы не собираемся заниматься возможными сравнениями „проводника” компьютерной информации с аналогичными „посредниками”, существующими в других способах моделирования. Разве бумага, киноплёнка, холст и т.д. не являются специфическими посредниками, позволяющими осуществлять моделирование?

на, можно прийти к выводу, что речь здесь вновь идет о типично амбивалентном ощущении: мы строим мир знаков, непосредственно не имеющих ничего общего ни с какой материальной узнаваемой реальностью (то есть мы создаем виртуальную реальность), при этом мы сохраняем абсолютную уверенность в том, что за знаком стоит реальное материальное лицо – то есть человек. Из реальной интеракции взаимодействия между двумя или более пользователями (*in real time*) в гиперпространстве в процессе симуляции рождается новая, физически несуществующая реальность. Знак, возникающий через посредничество (компьютера) при взаимодействии реально существующих пользователей, создает ощущение возможности существования такой реальности и, как следствие этого, материально существующая реальность как бы заменяется виртуальной: Sherry Turkle приводит многочисленные примеры, когда реальные пользователи утрачивали способность различать виртуальную и физическую реальность<sup>33</sup>.

Упомянутая двойственность свидетельствует о неясности, стертости, недифференцированности, разбросанности – то есть тех ощущениях, которые часто упоминаются в ряду характерных черт эпохи постмодернизма, осложняющих для современного человека процесс авторефлексии и поиска самоидентификации. Постоянно совершенствующиеся высокоразвитые технологические системы, врываются в частную жизнь человека, в его внутренний (интимный) мир, все более агрессивным образом вмешиваются в его деятельность через посредничество различных технических устройств. Эта крайняя форма фамильяризации технологии, как можно было бы обозначить упомянутый процесс, свидетельствует о стирании границ между *внешним* и *внутренним*, которая безусловно является одной из центральных символических психо-культурных оппозиций. Не случайно в этой оппозиции центральную роль играют именно пространственные координаты, устанавливающие границу между близким (домашним, обычным) и внешним (чужим). Процесс, свидетельствующий о фамильяризации, усложняет разграничение между „я” и „не-я”. В мире неясных взаимоотношений вполне логично и

---

33 Обычно это переплетение возникает из-за проекции собственных желаний на реальность знака (Turkle 1995: 189, 194, 198).

ожидаемо наличие весьма туманных представлений, отражающих различную степень релятивизации; все это имеет отрицательное влияние на процесс формирования системы ценностей. Человек оказывается перед лицом бесчисленного числа притягательных возможностей, список которых постоянно пополняется, оставаясь без необходимой контемплиации, способной обеспечить ему рефлексии исторической, культурной памяти. Бесчисленные возможности, таким образом, не позволяют человеку сформироваться в самостоятельно мыслящий субъект, осознающий закономерности и ловушки, подстерегающие его на пути исторического развития.

Перманентная нестабильность – как характеристика пост-модернистской культуры *sui generis* – не позволяет установить необходимую для эпохи глобализации границу, которая бы через осознание отличий Себя от Другого обеспечила возможность индивидуализации и, тем самым, субъективности. Иными словами: виртуальность и кибер-пространство изначально, благодаря электронному посреднику, обеспечивающие возможность углубления самопознания с помощью различных форм интерактивной коммуникации (например *MUD*, *IRC*), порождает новый мир, из-за которого виртуальность начинает восприниматься как реальная действительность. Современные технологии создают все более убедительные симулятивные миры, втягивая в них пользователей, давая им возможность самостоятельного выбора для себя роли (то есть создаются кибер-социальные группы), в интеракции с другими виртуально-реальными героями выстраивают якобы действительно им свойственные отношения, в которые закрыт доступ механизмам общественного контроля. Выясняется, что подобным образом создаются такие механизмы симуляции, которые способны породить чувство наслаждения, по силе все более приближающееся к тому, что известно по реальным физическим ощущениям, создают новую реальность, которая как типично шизоидное явление встраивается в мир все менее узнаваемой физической реальности<sup>34</sup>. Вопрос, который ло-

---

34 Примером упомянутого механизма может послужить виртуальный секс-содром в Кельне: *виртуальные партнеры*, одетые в одежду, способную трансформировать раздражение с помощью электрического тока в (не)приятные ощущения, „вживаются в тела” выбранных ими героев на стерео-экране и через них связываются с телами других действующих

гично вытекает из всего вышеперечисленного, следующий: как создать границу универсума постмодернистского релятивизма, чем заполнить этот разрыв между тем, что мы привыкли называть *реальностью*, и кибер-пространством – эту пустоту Реального (по выражению S. Žižek-a), которая говорит о характеристике фантазматского, об этом ускользающем, недоступном пониманию пробеле, сохраняющем *реальность* (Žižek 1996: 125)?

Ответ на этот вопрос не является целью данной работы, однако в поисках закономерностей развития культуры, берущих начало в явлениях так называемого постпостмодернизма или трансмодернизма (Маньковская 2000: 307-328), можно сделать следующий вывод: фамильяризация и диалогизация/диалогичность как симптом доминации центробежных сил, характерных для интернетной коммуникации, косвенным путем становится причиной диффузности.

Следствием этого является неконцентрированное выражение субъекта, его „разбросанность”, поскольку личность, постоянно находящаяся среди новых, притягательных возможностей, оказывается неспособной к контемплации и все время в процессе выбора пребывает как бы на полпути, что ведет к неясному представлению о себе самой. В условиях технологического формирования пространства (кибер-пространства), порождающего представление о полной свободе – где, якобы, все дозволено – возникает новое явление текста: пользователь представляет собой не только автора текста, но также *образ*, его героя. В сознании пользователя этот текст преобразуется в одну из действительно существующих реальностей. Это говорит о том, что мы имеем дело с процессом, ведущим к отождествлению знака и реальности – то есть рождается циклизация. Характеристика виртуальной коммуникации возвращает нас таким образом к самому началу, оживляя особенности мифологического мышления, где доминируют центро-стремительные силы. Ну, а если это так, то Интернет следует рассматривать как начало развития новой стадии – новой ми-

---

лиц. Понятно, что ощущения виртуального контакта практически полностью соответствуют реальным (Маньковская 2000: 321-322). Напомним, что теоретики часто связывают постмодернизм с явлением шизоидности (см. Смирнов 1994: 315-348).

фологизации, где существенную роль будет играть технология – единственный действительный Автор еще ненаписанных текстов.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, С.С.  
1967 *Мифы*, в: *Краткая литературная энциклопедия*, Москва 1967: 4: 877.
- Бахтин, М.М.  
1965 *Творчество Франсуа Рабле*, Москва 1965.  
1975 *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975.
- Веселовский, А.Н.  
1989 *Историческая поэтика*, Москва 1989 [*Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля. Поэтика сюжетов*].
- Волошинов, В.Н.  
1929 *Марксизм и философия языка*, Ленинград 1929.
- Лихачев, Д.С.  
1973 *Развитие русской литературы X-XVII веков*, Ленинград 1973.
- Лотман, Ю.М.  
1970 *Структура художественного текста*, Москва 1970.  
1998 *Об искусстве*, Санкт-Петербург 1998.  
2000 *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2000.
- Лотман, Ю.М.; Минц, З.Г.  
1981 *Литература и мифология*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1981: XIII.
- Маньковская, Н.  
2000 *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург 2000.

- Мейзерский, В.М.  
1986 *Проблема символического интерпретанта в семиотике текста*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1986: XXI.
- Мелетинский, Е.М.  
1976 *Поэтика мифа*, Москва 1976.
- Смирнов, И.П.  
1994 *Психодиахнологика*, Москва 1994.
- Тынянов, Ю.Н.  
1977 *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977 [О литературной эволюции].
- Bahtin, M.  
1982 *Teorija romana*, Ljubljana 1982.
- Baudrillard, J.  
1999 *Simulaker in simulacija. Popoln zločin*, Ljubljana 1999.
- Eliade, M.  
1975 *Myth and reality*, New York – Hagerstown – San Francisco – London 1975.
- Javornik, M.  
1998 *From the Book to the Internet (And What Does Bakhtin Have to Do With It?)*, в: *Studia russica II*, (Slavica tergestina, 6), Trieste 1998: 227-241.
- Jung, K.  
1990 *Dinamika nesvesnog*, Novi Sad 1990.
- Metz, Ch.  
1985 *Psychoanalysis and Cinema*, MacMillan 1985.
- Strauss, C.L.  
1964-1971 *Mythologiques*, Paris 1964-1971.
- Tschizhevskij, D.  
1968 *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen*, Berlin, 1968: I-II.

- Turkle, S.  
1995 *Life on the Screen*, Simon&Schuster 1995.
- Virilio, P.  
1994 *The Vision Machine*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, London, British Film Institute, 1994.
- Vuković, B.  
1999 *Knjiga labirint: tehnoliteratura v kiberprostoru*, "Dialogi", 1999: XXXV/1-2.
- Wooley, B.  
1992 *Virtual Worlds*, Oxford 1992.
- Žižek, S.  
1996 *Kiberprostor ali neznosna zaprtost bivanja*, "Razpol 9/Problemi", 1996: XXXIV/7-8.

## ПОДЩИПА КРЫЛОВА: ИГРА В ПИСЬМО ИЛИ ИГРА ПИСЬМА?

*Ольга Гончарова*

Коммуникативные стратегии русской культуры XVIII века определялись сложным механизмом регуляции и взаимодействия таких новообретенных в начале столетия (или мыслимых таковыми) категорий, как „культура” – „письмо” – „текст”. Инновационная культура закономерно порождает и востребует инновационные письменные и текстовые модели, которые в пределах идеальных социокультурных конструкций аналогично понимались как образцовые или нормативные. Потому и русская литература XVIII века проявляет себя как „высокая” словесность. Одна из основополагающих ее характеристик – предельная, постоянно декларируемая грамматикализованность, правильность. Ориентация на них – единственно верное эстетическое решение эпохи становления и стабилизации новой светской культуры, которая как „новая и правильная” противопоставляла себя прежней „старой”, „неправильной”.

Следование отчетливо сформулированному правилу, жанровому канону и идеологии, жанровым константам и было, собственно, признаком литературности как таковой. Мир письменных текстов – это мир правил, внетекстовое пространство – быт или обиход, где механизмом регуляции становились не разумно обоснованные правила эстетического вкуса, а обычай; что и вычленяло в сознании XVIII века искусство в особую область „прекрасного”. Отношение письменной литературы к обиходу также четко регламентировано, даже с лингвистической точки зрения она должна ориентироваться на правило, а не на употребление или обычай. Последнее В.К. Третьяковский называл „ямщицким вздором” или „мужицким бредом”, полагая, что язык должен использоваться „благо-рассудно”, в отличие от употребления „безрассудной” черни (подробнее см.: Живов 1996: 360-362).

Область быта или обычая, особенно „простонародной старины”, таким образом, оказывалась не только нелитературной,

но и неписьменной. Это отношение распространялось прежде всего на фольклорно-обрядовые формы и тексты, которые, по данным исследователей, активно развивались именно в XVIII веке, но только как устные и обиходные, исключенные не только из сферы культуры, но и литературного языка.

Ломоносов предупреждает против использования „презренных слов, которых ни в каком штиле употребить непристойно, как только в подлых комедиях” – эти слова оказываются за пределами литературного языка” (Успенский 1994: 146),

как и, добавим, сами „подлые комедии” („подлый” в эпоху Ломоносова значило – „простонародный”).

Создание „низовых”, бурлескных текстов или существование „низкого штиля”, по сути, не нарушало этих правил, поскольку лишний раз подчеркивало особый высокий статус „серьезных” жанров и литературного письма.

К концу столетия, на мой взгляд, русская литература, прошедшая очень сложный путь освоения новых эстетических моделей, через драматические поиски художественного модуля письменной речи, получает, наконец, некоторую самостоятельность, осознает себя как самостоятельную институцию и, следовательно, получает возможность самоописания и саморефлексии. Она подводит итоги, синтезирующие прежние поиски, эстетические идеи, дискурсивные практики (например, в творчестве Н.М. Карамзина, А.Н. Радищева, Г.Р. Державина и др.), непосредственно предвзявая новый этап художественных трансформаций и смену художественных систем в русской культуре. Свой и чрезвычайно оригинальный вариант подобного подведения итогов осуществляет и И.А. Крылов. Именно в этом контексте и может быть прочитана его „загадочная” пьеса *Труmf, или Подщипа*.

Произведение это, как и само творчество Крылова конца XVIII века, малоизвестно, хотя, безусловно, пьеса

принадлежит к числу (...) несомненных писательских удач, чего нельзя, к сожалению, сказать о большинстве (...) последующих исследовательских интерпретаций (Киселева 1992: 156).

*Подщипа*, действительно, рассматривалась в основном как пародия на высокую трагедию или памфлет на царствование

Павла I. А между тем писатель считал ее своей любимой пьесой и связывал, по всей видимости, с нею какой-то свой внутренний сюжет, поскольку вскоре вообще перестал писать.

Драматургическая деятельность Крылова обрывается неожиданно (...) он навсегда оставляет театральное поприще, несмотря на небывалый по тем временам, поразительный успех его последних пьес. В этом есть нечто загадочное (Фомичев 1975: 153).

Через несколько лет перед русским читателем появится совсем другой писатель – баснописец „дедушка Крылов”. Так что же происходит в процессе написания *Подщипы*? Почему Крылов отказывается от своего предшествующего творчества?

Представляется, что система интерпретаций крыловской пьесы не затрагивает самого существенного ее смыслового компонента – собственно эстетической семантики. Хотя и отмечалось уже, что „Крылова-драматурга волновали, в первую очередь, литературные проблемы, и ведущей особенностью созданных им сочинений явилась их сквозная ‘литературность’” (Киселева 1992: 156), главенство и смыслообразующая роль этого принципа в поэтике *Подщипы* так и остались, по сути, незамеченными. Авторский замысел Крылова состоял в предельной аннигиляции (а не в пародии или дискредитации) самого типа литературной дискурсивности, выработанного XVIII столетием, в создании своеобразного „нулевого письма”, десемантизирующего основные эстетические модели, опустошающего и правила, и практику, и эстетическую ценность текстопроизводства и смыслопорождения, привычную структуру восприятия и оценки письменного текста. *Подщипа* – текст, конфронтирующий с литературой и текстовым пространством русской культуры в целом, с любым жанром, любым стилем и, главное, с эстетическим мышлением эпохи. Таким образом комедия и подводит „итоги” эстетических исканий „высокой” словесности и творчества самого Крылова, так или иначе принадлежавшего к ней; это общее и личное расставание с дискурсом XVIII века, рефлексия культуры и личная саморефлексия художника.

В свете описанных выше механизмов функционирования текстовых моделей мы можем отчетливо увидеть, что в пьесе нарушены не только сами по себе литературные каноны, па-

родийно или иронично процитированы различные литературные тексты, Крылов нарушает наиболее релевантное для сферы „эстетического” правило – снимает запретные границы текстового и внетекстового пространства, письменной литературы и обихода, он совмещает несовместимое: образцовую для литературы „высокую” трагедию и исключенную из культурного универсума „подлую комедию”. Возникающее из смешения целое и ставит под сомнение субстанциальность литературы как таковой, возможность ее распознавания, вычленения, оценки, поскольку, как показано выше, она и мыслилась „правильной” и существующей только по отношению к другому, внетекстовому ряду. В пьесе Крылова не просто нарушены все и всяческие правила, ему талантливо удалось создать текст без правил. Неслучайно, в известных стихах А.С. Пушкина о *Поддците* есть и такие строки:

Чья кисть мне нарисует,  
Чья кисть скомпанирует  
Такой оригинал!

Текст Крылова, действительно, оригинально скомпонован, особенно на уровне семантики элементов, составляющих целое. Показательно, что писатель обращается к наиболее репрезентативному для высокой словесности XVIII столетия жанру: сама государственная идеология русской трагедии соответствовала и типу культуры того времени, и поведенческим стереотипам человека, и его мышлению о мире. Мир трагедии – это мир идеально воплощающий модели государства, права, человека и т.д. Главенствующим элементом трагического построения было слово, поскольку трагедия – по сути, развернутый монолог о героическом, возвышенном и прекрасном. Маркированность трагической речи выражалась не только в стилистических правилах, но и в особом искусстве декламации текста, особом типе речевой деятельности не только героев, но и актеров, их представляющих, что и создавало совершенно особый, исключенный из обыденной жизни и обыкновенной речи словесно-идеологический миропорядок трагедии. Определение жанра *Поддцты* как „шучо-трагедии” еще не меняет привычной родо-видовой ранжированности, поскольку русская культура уже знакома и с „трагедокомедией” Феофана

Прокоповича (*Владимир*, 1705 г.), и с фарсовыми комедиями Сумарокова, и с бурлескными „перелицовками”. Крылов сохраняет высоту эстетического через мелодику и ритмику речи: его герои формально говорят правильным александрийским стихом русской трагедии. Однако на практике семантический ореол стиха и стиля оказывается утраченным:

*Чернавка:*

Ах, сжальтесь над собой! И так уж вы, как спичка,  
И с горя в неглиже, одеты, как чумичка:  
Не умываетесь, я чаю, дней вы шесть,  
Не чешетесь, ни пить не просите, ни есть.  
Склонитесь, наконец, меня княжна послушать:  
Извольте вы хотя телячью ножку скушать.

*Подщипа:*

Чернавка милая! Петиту нет совсем;  
Ну, что за прибыль есть, коль я без вкуса ем?  
Сегодня поутру, и то совсем без смаку,  
Насилу съест могла с сигом я кулебяку.  
Ах! В горести моей до пищи ль мне теперь!  
Ломает грусть меня, как агнца лютый зверь.

Дело здесь не только в смешении высокого и низкого стилей, а в том, что у Крылова слово содержательно высказывает „телесное”, „плотское”, „грубое”, почерпнутое из внетекстового пространства русской жизни. Так, в вышеприведенных словах Подщипы ее „горесть” и „грусть” соизмеряются размерами „насилу” съеденного пирога-кулебяки (о способах приготовления этого старинного русского блюда и его внушительных размерах см.: Ковалев; Могильный 1998: 100-103) или предлагаемой „телячьей ножки”.

Как комический прием мотив „еды” до Крылова использовал Д.И. Фонвизин в *Недоросле*, где воспитание героя подменяется питанием, но в *Подщипе* еда и телесные проявления героев становятся заменой любых действий, жизнедеятельности в целом. Так, например, государственный совет, который решает проблемы катастрофического положения царства и должен, по канонам, явить „мудрость”, у Крылова выпил „штоф вейнской”, съел банку „салакушки” и „присудил (...) о всем спросить цыганку”, которой и предписана мудрость („с

премудростью живет”). Причем замена действия „думать” на другое, бессмысленное в традиционном контексте – „есть”, прямо явлена в пьесе: царь Вакула сообщает,

чтоб им придать охотки,  
Так я послал в Совет салакушки да водки.  
Пускай их думают (...)

Причем фактура „еды” явно соотносится с простонародным бытом: в пьесе упоминаются блины, щи, салака, редька, курочки пупок, ватрушки, хрен.

В той же семантике и речевых формах герои судят, например, о военных действиях:

Из старых скатертей наделали знамен,  
И целый был постав блинами завален;

о действиях противника: самое ужасное преступление Трумфа состоит, по мнению служанки, в том, что „у нас из-под носу он наш сожрал обед”. Даже триумфальная победа в пьесе представлена в семантике телесного „низа”:

Да подпустила всем заряда два чихотки,  
Да во щи пурганцу поболее щепотки;  
Так, слышь, у них теперь такая чихотня,  
А что еще смешней – такая беготня,  
Что наши молодцы их только окружили,  
Так немцы, слышь ты, все и ружья положили.

При этом речевая деятельность персонажей имеет и другие показательные характеристики:

а) постоянное опустошение семантики высказывания, алогизм (приведенные выше слова Подщипы) или – „Я знаю всей ее великой жертвы цену (...) / Понюхать бы дала царевне ты хоть хрену!”; „И с горя в неглиже, одеты, как чумичка” (алогичное соединение одежды „неглиже” и одежды „чумички”, просторечное „чумичка” – „замарашка, грязнушка, чумазка” – Даль 1994: IV: 1378).

б) зачастую речь ориентирована на просторечие или содержит обиходные просторечные разговорные элементы (типа „слышь ты (...)”, „знашь” и т.д.);

в) центральной в пьесе становятся акцентная и неправильная речь. Два главных, по канону трагедии, героя говорят искаженной речью: Трумф – с очень сильным немецким акцентом, Слюняй – „сюсюкает”, поскольку не произносит шести звуков.

В акценте, естественно, искажаются русские слова. Этот прием также использовал Фонвизин, в его комедии немецкий акцент Вральмана эксплицировал внутренние смыслы происходящего, когда, например, слово „душа” превращалось в „тушу”, или „дело” – в „тело”. То же происходит у Крылова, но это только один из элементов речи Трумфа. Дело в том, что акцент так силен, что иногда слова не читаются вообще, т.е. превращаются в пустую вербальность. В других случаях они превращаются в непристойности, перевести которые в „правильную”, нормальную речь невозможно из-за своеобразной специфики, поскольку и существуют они в приемлемом виде именно в виде акцента; что, на мой взгляд, связано с явно осуществляющимся в тексте процессом превращения речи в семантически нулевой дискурс. Так, например, Трумф говорит, что хотел бы уважить княжеский „род” Слюняя, но в его акцентной речи получается другое – „рот”. В результате возникает двойная референция, слово десемантизируется, утрачивая связь в референтом, и ориентирует читателя на иное означаемое: вся сцена может быть воспринята как сексуальный поединок (очень непристойный, в понятиях эпохи), что подтверждается и в ее дальнейшем речевом разворачивании.

Дефектность речи Слюняя также выводит читателя за пределы „правильного” литературного текста. Здесь важно и то, что само имя героя указывает на дефект рта (Подщипа в гневе прямо называет его „слюнявым”), т.е. основного физического объекта, выражающего или транслирующего драматический дискурс. „Слюняй” – „ребенок, у которого слюна течет изо рта” (Даль 1994: IV: 278). Существенно при этом, что текст имени героя вновь почерпнут из простонародного обихода: по этнографическим данным, в лексическую группу, означающую детей, в русской обрядовой традиции входило подобное обозначение (подробнее см.: Бернштам 1988: 25).

„Сюсюкающая” речь Слюняя – это не только речь детская, она искажает в целом всю речевую парадигму, поскольку непроизнесение звуков приводит к искажению морфологи-

ческой и грамматической структуры языка. Слова меняются местами: глагол превращается в существительное, существительное – в глагол и т.д. Например: „каяуй” (существительное „караул”, но формально звучит как повелительное наклонение глагола) или „гьяди” (слово может быть понято как „гляди”, но и „гряди”), „что” звучит как „сто”, „столько” – „стойко” и т.д. Подобная речь – не просто комический прием, а покушение на основополагающие элементы высокой словесности эпохи, ведь ее становление и начиналось с борьбы за правильность и грамматичность русской речи.

По мнению Ю.М. Лотмана, речь Слюняя может быть соотнесена и с другими внелитературными рядами: например, с реально-бытовым речевым поведением щеголя, франта (Лотман 1993), т.е. с дискурсивными практиками, хотя и культурного, но обихода/быта.

Функционально дефектная речь персонажей проявляет себя при их столкновении: встреча антагонистов (либо в трагедии, либо в серьезной комедии) обычно проясняет ситуацию или позицию героев, у Крылова же встреча двух плохо говорящих героев оборачивается непониманием, бессмыслицей или, в специфической семантике *Подщипы*, – неожиданной „телесно-низовой” концовкой. В пьесе, как очевидно, существуют или сосуществуют различные речевые „потoki”, не совмещающиеся в диалоге, в конструировании конечного смысла, что ярко демонстрирует бессмыслица, возникающая при встрече жеманно-сентиментальной речи Подщипы и наивно-реалистического, детского „слова” Слюняя:

*Подщипа:*

Пойдем же, бросимся с тобою вместе в пруд  
И Трумфу нашему тем досадим злодею.

*Слюняй:*

Позаяю... – только я вить пьвать не умею (...)

*Подщипа:*

Зарежемся!.. Мы тем себя от бед избавим,  
И наши имена навек с тобой прославим! (...)

*Слюняй:*

Князна! Заезься ты, я пьезде погьязу.

Подобные „недиалогичные” отношения в тексте могут быть поняты как сосуществование в некоем единстве различных по своему характеру дискурсивных практик, текстовых моделей, утративших первоначальную смысловую целостность, в том числе и на уровне персонажей.

По своей структуре и позиции герои занимают традиционные и устойчивые позиции героев трагедии: царь, героиня, влюбленный в нее герой, противник героя, угрожающий любви и отечеству, обязательный мудрый советник и т.д. Причем важно, что это не просто позиционное расположение героев, их заложенная трагедией идеология достаточно очевидно эксплицирована в тексте. Так, например, противник и завоеватель Трумф имеет типичный для русской трагедии атрибут – „тиран”, причем дан он в зоне „высокой” речи героини, что отчетливо соотносит их именно с трагедией – „Тиран! Не устрашишь ты сердце тем мое (...)”. Положительный герой русской трагедии, особенно в творчестве Сумарокова, являет собою непременно образ „благородного российского дворянина”. Так и Слюняй, при всей его комичности, прямо заявляет о том, что он князь и „благородный”. Функции „благородной российской дворянки”, например такой, как Ксения из трагедии Сумарокова *Димитрий Самозванец*, приписаны Подщипе: так, обращенные к ней слова „Но (...) спастись должна ты царство и отца”, вырванные из контекста „шутро-трагедии”, отчетливо соотносятся с образом трагической героини. Ср. обращение к Ксении в трагедии Сумарокова:

И помни, что отца, любовника спасаешь,  
А к ним приобщено отечество твое.

Сохраняя черты дискурсивных практик высоких героев, Крылов функционально делает их другими. Так, „благородный” Слюняй, помимо того, что последовательно нарушает кодекс чести дворянина, еще и ребенок, дитя: он носит деревянную шпагу, так как „матушка носить железной не велела”, любит леденцы, лазит на голубятню и, вообще, он „зелен еще”. Подщипа реагирует на удары рока приступами живота и лежит „копна копной”. К тому же имена героев явно напоминают сказочных персонажей русского фольклора: царь Вакула, царевна Подщипа, Чернавка и т.д. В этой связи представ-

ляются непродуктивными поиски реальных, а тем более политических аллюзий в характеристиках героев – перед нами абсолютно условные персонажи, типичные для устной традиции или народного театра, реализованные к тому же в столь же условном пространстве-времени (см., например, сосуществование разновременных примет: царство, царские палаты, бояре, Сенат, фижмы, неглиже, тупей, подкоски, машинация). Комически представлены и „возрастные” характеристики героев: взрослые персонажи оказываются „детьми”, это не только ребенок-Слюняй, но и царь Вакула, который любит играть в кубарь („Я им с ребячества до ныне забавляюсь”), типично детскую игрушку.

Игры с кубарем не требуют ни большой предварительной подготовки, ни напряжения ума; наоборот, здесь все рассчитано главным образом на упражнение тела (...). Поэтому понятно, что игры с кубарем особенно занимают детей от 4-х до 8-ми лет (Покровский 1895: 80).

На каких правах эти герои и их речевые уровни совмещаются в едином пространстве пьесы? Очевидно, что перед нами типичные ряженые – главные участники русских обрядовых игрищ. Инвариантными можно полагать в данном случае фигуры царя, жениха и невесты, цыганки, военного. Намек на ряженье есть и в самом тексте, так царь Вакула говорит о том, что Трумф, победив царство, велит носить всем „кафтаны вверх подкладкой”. В этом можно видеть намек на типичный для ряженых прием переодевания – носить одежду, вывернутой наизнанку: „Исконной забавой святочного праздника было ряженье: смена одежд, надевание рваных одежд, одежд наизнанку” (Понырко 1984: 169). Далее, в момент победы над Трумфом царь велит совершить над ним все то же типичное ряженое действие –

Чтоб парикмахер, слышь, гребенкою большою  
Сейчас, ты знаешь, его в пять пуколь причесал;  
Одел бы франтом, слышь, жабо бы подвязал,  
Чтоб прыгать козачка Трумф к вечеру явился,

т.е. потеряв свою позицию, став другим, герой просто переодевается. То же происходит и с ряженым князем-женихом – в

конце пьесы он убегает переодеть испачканные штаны, вместо того, чтобы идти венчаться. Именно в этом контексте становится понятной и „детскость” Слюня и его речь. Так, например, один из русских обрядов предполагает переодевание двухлетнего ребенка князем, а девушку княгиней (Семенова 1891: 202), к тому же „ряженные пляшут, кувыркаются, дурачатся, говорят писклявыми голосами” (Пропп 1995: 121). Нестранно об обрядовых играх – „катанья в масляну” – вспоминает и Подщипа (об обряде „масленичного катанья” см.: Пропп 1995: 134-135).

Особенно примечательна в этом плане фигура цыганки, так же амбивалентной по существу, как и другие герои (они сразу исполняют несколько функций в зависимости от того, в каком дискурсе читаются в данный момент). Цыганка не только типичная фигура ряженья, но и терминологически входит в группу слов, которые обнаруживают указание на действия ряженных.

Пожалуй, ключевым для этой терминологической группы является понятие цыган, которое образует словарно-смысловое гнездо: цыгане, ходить цыганами, цыганить. „Сегодня в цыгане пойдешь?” – могли, например, спрашивать об участии в ряженье независимо от того, был ли в соответствующей традиции цыган (цыганка) как конкретный персонаж: все персонажи суть цыгане (Ивлева 1994: 63-64).

Важно при этом учесть, что цыганка становится центральным персонажем всех событий пьесы Крылова.

Именно в зоне разыгрываемого перед нами ряженого действия, „игрища” прочитывается непристойная семантика речи героев или их грубо-телесное поведение (так Подщипа с нежностью вспоминает Слюня: „Как вспомнить я могу без слез его все ласки, / Щипки, пинки, рывки и самые потаски”). Ряженье (например, святочное) это игра в иной мир, мир назнанку, анти-поведение, в котором высоким сакральным ценностям противопоставлялись самые низменные и непристойные. Именно это и смущало первых исследователей обрядового фольклора уже в XIX веке:

Игрища в огромном большинстве поражают наблюдателя грубостью нравов, так что отцы церкви не напрасно называли их

„бесовскими” (...) Добрая половина игрищ, сама по себе, составляет остаток варварства, поражающего стороннего наблюдателя самым откровенным цинизмом” (Максимов 1903: 279).

При этом анти-поведение допускалось только в пределах обрядового цикла (который противостоял „правильному” повседневному поведению), следовательно и его семантика прочитывалась в этом пространстве-времени. Следует отметить, что элементы анти-поведения, наиболее откровенно явленные в ряженье, проявляются в силу общей мифологической семантики и в других фольклорных жанрах: „заветных сказках”, народной драме (например, *Пахомушка*), театре Петрушки или в таких площадных представлениях, как раек или балаган (см.: *Народный театр* 1991).

Типичные для подобных текстов перебранки героев с эротическим подтекстом находим мы и у Крылова. Правда, непристойности в пьесе представлены как эвфемизмы, однако точнее их можно было бы назвать по соотношению к обрядовой лексике метафорическими или мифо-символическими обозначениями, поскольку они почерпнуты из уже устоявшейся традиции именовании и легко прочитываются в системе (см. о подобной лексике *Заветных сказок* Афанасьева: Успенский 1994а: 136-140).

Так, например, любовное общение Трумфа и Подщипы сводится к тому, что, в сущности, он постоянно предлагает ей сексуальные отношения: слово „разделить” превращается в его речи в „расстелить”, причем он обещает, что

в спальня сарска к нам никто не смей кадить:  
Ни графа, ни министр, ни сама генерала,  
Одна фельдфебель мой, и два иль три капрала.

Главное занятие в будущем – „палить из пушечка”, на что, в той же семантике, Подщипа отвечает соответственно – „Ступай, тиран! Твоих я ядер не боюсь”. Эротический ореол Трумфа подчеркивается именованием его „петухом”, зато в конце, уже поверженный, он получает иное, но соответствующее положению, „сексуальное” определение – „чухонский старый гриб”. В этой системе словоупотребления может быть прочитан и смысл повеления царя Вакулы „причесать” Трум-

фа „гребенкою большою” (об употреблении слов „чесать” и „чесалка” в эротическом аспекте см.: Успенский 1994а: 137), и действия Дурдурана, который, купив на рынке каплуна, говорит:

Кухарка, чай, давно в стряпушьей ждет за мной:  
А чтоб гофмаршальский мой сан достойно справить,  
На кухню каплуна я сам бегу доставить (...)

(достоинство героя здесь также связано с „петухом”, однако шутка состоит в том, что каплун – холощенный петух). Эта семантика могла быть актуализована в пьесе ее свадебной темой, поскольку свадебный обряд в народной традиции сопровождался „ряженьем и различными эротическими шутками” (Бернштам 1988: 62).

Еще более непристойной выглядит дуэль-перебранка Трумфа и Слюняй. Ее смысл может быть понят из одного примера – „Я, кошет, поштай в тепе твой княша рот”, ремарка „вынимая пару пистолетов” – „Ну, так выпери ш люпой!”. Слюняй: „Смотьи-ка, усь дайт!.. Спасибо, гьяфцик мой!”. Далее – „Княшна укафари тотшас со мной шенится, Или на шпага мой котофа тут сатиться”. И заканчивается эта „дуэль” грубо-телесной сценой:

*Слюняй:*  
Каяуй! Из тея идет дух!  
*Трумф:*  
Фай! Скферна тух какой! Как тфой фоняет фтрук! (...)

*Слюняй:*  
Сто деять! Со стьястей зивот пеейомия.

Отметим, что прямое неназывание вещей и событий своими именами – не только дань приличиям у Крылова, это еще и элемент игры со зрителем и читателем. Таким образом, „игрище” как один из жанровых ориентиров пьесы становится и ее смысловым компонентом, поскольку в ней представлена и сама тема „игры”. Помимо того, что в разных речевых зонах герои играют то высокую трагедию, то обряд ряженья, в пьесе можно уловить и странным образом имплантированную в действие тему „карточной игры”. Что подтверждается прямым

появлением карт: цыганка раскидывает карты, тем самым располагая судьбу героев. Уже упоминавшиеся слова Вакулы о том, что Трумф „велит носить кафтаны вверх подкладкой”, явно напоминают ситуацию карточных действий („мастью вниз – рубашкой вверх”). К тому же, это явно шулерская игра, обман: об этом говорят имена героев. Так, „слюнокой” называлась крапленая карта („в шулерской картежной игре помета карт, с рубашки, слюною во время игры”; см. Даль 1994: IV: 277), имя Подщипа явно связано с глаголом „обдергивать”, „подщипывать”, что также входит в словесный ряд шулерской или „неправильной” игры (обдернуться – взять не ту карту); имя Трумф может быть понято как слегка искаженное немецкое *Trumpf* – „карточный козырь”. Таким образом, мир театральной игры оборачивается у Крылова карточным шулерством, обманом (о карточной игре в пространстве русской культуры см.: Лотман 1994: 136-163).

Таким образом, на мой взгляд, уничтожается важнейшая характеристика высокого дискурса – его героическая условность, т.е. расположение на особой сценической площадке, которые и позволяли ему быть целостным и самодостаточным, семантически явленным параллельно с миром быта и обихода. Крылов показывает распад целостности, неустойчивость „театральной игры”, поскольку его персонажи и события подчинены механизмам бесконечных трансформаций, непредсказуемых и алогичных. Неслучайно пьеса впервые была поставлена в домашнем театре в имении князя Голицына, где сам Крылов играл роль Трумфа. Эта постановка была осуществлена как домашнее развлечение, пьеса для избранных не только в силу непристойности, но и потому, что Крылов иронично отвергает сам принцип театра и его эстетику.

Для XVIII века, как считает Ю.М. Лотман, театр и жизнь были четко разграничены:

На сцене господствовал героизм, в жизни – приличие (...).  
Вообще для русского дворянства конца XVIII – начала XIX века характерно резкое разграничение бытового и „театрального” поведения, одежды, речи и жеста (Лотман 1994: 188).

Крылов не только смешивает эти сферы, но и „переворачивает” их: в его тексте антигероизм сценический сочетается с бытовым неприличием. В таком случае *Подщипа* не может быть прочитана однозначно и „правильно” в каком-то одном ключе: ни одного из легитимных для культуры XVIII века (и высокой, и бытовой) дискурсов здесь нет в силу множественности их „маскарадных” трансформаций.

И для самого Крылова условная светская театральность сопоставима с ряженьем:

Я не знаю, для того ли они наряжаются таким образом, чтобы показать себя в настоящем своем виде по расположению своих душ, сходствующих, может быть, с тою приемлемою ими безобразностию; или, что они любят быть неузнаваемыми и казаться всегда в другом виде, нежели каковы они есть на самом деле. Если сие замечание справедливо, то можно сказать (...), что сей свет есть не что иное, как обширное здание, в котором собрано великое множество маскированных людей, из коих, может быть, большая часть под наружную личиною в сердцах своих носят обман, злобу и вероломство.

„Маскированный” мир эстетических ценностей и представлен в пьесе *Подщипа*, что еще более заметно в смещении различных жанровых констант и их обесмысливании. Так, в тексте явно содержатся аллюзии на сентиментальную эстетику и сам тип сентиментального мировидения. Главный структурный элемент, например, сентиментальной повести – гибель влюбленных героев или самоубийство, как уже говорилось, представлены в пьесе как бессмыслица, пустое речевое действие. То же характерно и для жеманной речи Подщипы, отчетливо ориентированной на сентиментальную. См., например: Подщипа (несколько опаматовавшись): „Где я?.. Скажите мне: теперя ночь иль день?”. Явной отсылкой к *Бедной Лизе* Карамзина является и желание героини утопиться, которое так и не воплощается потому, что, во-первых, от совместного самоубийства комически отказывается Слюняй, а во-вторых –

Царь все предвидел то и, страхом отчим движим,  
Велел ей пузыри носить на место фижем,  
Чтоб, если кинется в реку, наверх ей всплыть.

В речи Подщипы осуществляется не пародирование высокого стиля трагедии, а абсурдное совмещение разного типа дискурсов самовыражения: трагического, просторечно-бытового и сентиментального. Например: „О царский сан! Ты мне противней горькой редьки! Почто, увы! не дочь конюшего я Федьки”. Здесь можно увидеть травестийное отождествление героини с типом привычной сентиментальной „крестьянки”. Но если учесть, что это высказывание предваряют слова служанки – „Но укрепись, княжна! се твой жених грядет!”, являющимися прямой цитатой из Евангелия (Матф. 25: 6), то очевидно, что перед нами – аннигиляция трагического, сентиментального и евангельского слова одновременно. Героиня ни функционально, ни ситуативно не совпадает ни с одной из предложенных атрибуций, т.е. ни с одним миром правил, в том числе и эстетических, закрепленных жанровой идеологией. А ведь в эстетическом сознании XVIII в. выпадение из системы правил и законов – есть „ничто” или же зона „запретного” (см.: Успенский 1994а: 129-134), потому Подщипа так легко трансформируется в ряженую „невесту” и говорит на ее „языке”. Героиня меняет эстетически ценные и значимые „маски”, оказывающиеся, по сути, притворством, зато в зоне речевого обрядового действия раскрываются реальные черты ее „биографии” (например, иной смысл ее „стыдливости” и „болезни живота”).

В семантике „запретного” представлены в пьесе Крылова и основные жанрообразующие („прописные”) константы трагедии – тема рока и трагический катарсис. Вначале рок/судьбу замещает детская игрушка – кубарь (род волчка или юлы), в которую с детства любит играть царь и которая должна была бы решить судьбу царства, но ее сломал „негодный паж”. Восклицанию Подщипы – „О ты, жестокий рок!”, соответствует появление другого заместителя рока – „цыганки”. Она раскидывает карты, обманывает всех героев и блестяще разрешает ситуацию:

А все, слышь, сделала премудрая цыганка,  
Свертела дело вмиг, прямая бусурманка!

Торжество справедливости и действие рока-цыганки представлено как хитрое, обманное действие: цыганка подсыпает

слабительное в пищу противника, следствие слабительного – „слабость” противника и победа (см. выше).

Аналогичное событие случилось и с главным героем – Слюняем, итогом его конечного поединка с противником стал сильнейший испуг и „приступ живота”, отчего князь испачкал штаны. Таким образом, канонический катарсис-очищение превращается у Крылова даже и в не противоположный, а немислимый элемент сюжетного действия – в прямое очищение кишечника. Это физиологическое действие, непристойное в любой нормированной культурной сфере, подменяет высокие духовные устремления классической трагедии.

Наконец, необходимое торжество истины и воссоединение героев в трагедии оборачивается у Крылова ничем, „нулевым событием”, поскольку по дороге в церковь Слюняй сбежал для того, чтобы переменить испачканные штаны. Так как это „событие” – последняя сцена в пьесе Крылова, то оказывается, что она и заканчивается „ничем”.

Таким образом, основной смыслопорождающий элемент текста Крылова – это незавершенность, несостоятельность ни одной из речевых практик, ни одной из функциональных принадлежностей, ни одного событийного ряда. Мир слова становится миром игры в слово и игры словами. Такое построение и может быть определено как „нулевое письмо”, как пустой дискурс и, в целом, как акт эстетического самоотрицания литературности как таковой, самодовлеющей ценности литературного слова. В то же время, аннигиляция сюжетов и мотивов высокой дискурсивности достигается внелитературными моделями, которые становятся текстоустроительными принципами „шуты-трагедии” Крылова, воплощающими многореферентность нового „письма”, заставляющими читателя проходить через табуированную сферу непристойного, чтобы обрести креативную свободу.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бернштам, Т.А.  
1988 *Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX-начала XX в.*, Ленинград 1988.
- Даль, В.И.  
1994 *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва 1994: I-IV.
- Ивлева, Л.  
1994 *Ряженье в русской традиционной культуре*, Санкт-Петербург 1994.
- Живов, В.М.  
1996 *Язык и культура в России XVIII века*, Москва 1996.
- Киселева, Л.  
1992 *„Домашние” пьесы И.А. Крылова*, в: *Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана*, Тарту 1992: 155-162.
- Ковалев, В.М.; Могильный, Н.П.  
1998 *Традиции, обычаи и блюда русской кухни*, Москва 1998.
- Лотман, Ю.М.  
1993 *Избранные статьи*, Таллинн 1993: III: 394-395 [Речевая маска Слюня].  
1994 *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII-нач. XIX века)*, Санкт-Петербург 1994.
- Максимов, С.В.  
1903 *Нечистая, неведомая и крестная сила*, Санкт-Петербург 1903.
- Народный театр*  
1991 *Народный театр*, сост. и ред. А.Ф. Некрылова, Н.И. Савушкина, Москва 1991.

- Понырко, Н.В.  
1984 *Святочный и масленичный смех*, в: Лихачев, Д.С.; Панченко, А.М.; Понырко, Н.В., *Смех в Древней Руси*, Ленинград 1984: 154-202.
- Пропп, В.Я.  
1995 *Русские аграрные праздники*, Санкт-Петербург 1995.
- Семенова, О.П.  
1891 *Праздники Рязанской губернии, Даньковского уезда, „Живая Старина”*, 1891: IV: 193-240.
- Покровский, Е.А.  
1895 *Детские игры, преимущественно русские*, Москва 1895.
- Успенский, Б.А.  
1994 *Краткий очерк истории русского литературного языка (XI-XIX вв.)*, Москва 1994.  
1994а *Язык и культура*, Москва 1994.
- Фомичев, А.С.  
1975 *Драматургия Крылова начала XIX века*, в: Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества, Ленинград 1975: 130-153.

АКТ ПИСЬМА В ЖУРНАЛЕ ПЕЧОРИНА  
(КНЯЖНА МЕРИ)

*Жофия Силади*

Мирослав Дрозда в своей статье, посвященной нарративным маскам *Героя нашего времени* по поводу разбора главы *Княжна Мери* указывает на то, что *самоанализ* как жанровая особенность дневника соотносится не с тем, что дневник „описывает события по принципу хронологической последовательности и параллельности (смежности), независимо от внутренних причинно-следственных связей” (Дрозда 1985: 20), а вытекает из автокоммуникативной ситуации. Илья Серман в своей монографии сопоставляет журнал Печорина с „реальным дневником” К.П. Кользакова, который тот вел в 1838-1840 годах. В результате этого сопоставительного анализа он подчеркивает принципиальную разницу двух записок и утверждает, что самоанализ, стремление к самопониманию, или, пользуясь словами Сермана, „двойная самопроверка” является признаком *литературного* дневника как типа повествования *Ich-Erzählung*. Серман считает, что *Герой нашего времени* стал одним из главнейших этапов развития русского романа именно потому, что Печорин, в отличие от Онегина или от героев Марлинского,

стал судить себя, объяснять себя, да так, что в романе рядом с прагматическим сюжетом (интригой) образовался другой, параллельный роман мысли, роман самосознания (Серман 1997: 303-304).

О. Кулишкина и Н. Тамарченко рассматривают вопрос о том, какую роль играет сцена дуэли Печорина с Грушницким в *речевой структуре* романа. Их анализ приводит к выводу, что „слово Печорина имеет специфический – двуплановый – характер”, ведь общение в журнале обладает и внешним, и внутренним планами (Кулишкина; Тамарченко 1987: 116). Таким образом, уже на основе этого короткого и селективного просмотра исследований *Княжны Мери* можно указать на то, что существуют концепции в основном не теоретического, а

историко-литературного характера, в рамках которых журнал Печорина описывается как сложный комплекс, где фиктивные переживания сопровождаются словами описания, а эти слова – словами, анализирующими описание.

Средняя часть журнала Печорина, в отличие от глав *Тамань* и *Фаталист*, основывается на фиктивной творческой ситуации дневника: Печорин, который находится в чужой и экзотической для него среде, делает записки. Однако журнал в процессе записывания превращается в *персональное повествование* – описанию этой трансформации посвящается в дальнейшем настоящая статья. При этом следует подчеркнуть, что термин *персональный* (пользуясь словами Арпада Ковача) „значительно шире, чем ‘я-рассказ’, указывающий лишь на грамматическую категорию: рассказ от первого лица” (Ковач 1994: 8). Персональное повествование обозначает не просто нарратив типа *Ich-Erzählung*, интегрирующий высказывания авторефлексивного характера, а является текстопорождением такого типа, в ходе которого созидание, становление новой поэтической идентичности происходит в соответствии с рефлексией творческой силы языка. Говоря о главе *Княжна Мери* с точки зрения этой концепции, можно сказать, что общение в журнале имеет не только внешний и внутренний планы: Печорин вступает в диалог не просто с окружающими его и с самим собой, но и с языком, на котором сообщается дневник читателю.

Когда Печорин присутствует в коммуникативных ситуациях „внешнего” характера, становится особенно ощутимым т.н. социальный характер речи: артикулируется тот факт, что, говоря словами Арпада Ковача, язык является атрибутом человека, а речь орудием социальных функций индивида. Печорин как фиктивный автор дневника описывает свои разговоры с Грушницким, Мери и водяным обществом таким образом, что они не имеют смысла, однако добиваются цели. Что же касается разговоров с Верой и Вернером, в описании Печорина они отличаются от диалогов первого типа, но являются не менее пустыми. Разница заключается только в том, что в первом случае отсутствие смысла сопровождается длинными монологами, а во втором речь сводится к минимуму. Взаимопонимание между Печориным, Верой и Вернером ведет к тому, что, с одной стороны, минимальная единица текста приобре-

тает большее значение, чем длинный монолог („одно слово для нас целая история”<sup>1</sup> (244) – говорит Печорин Вернеру), а с другой – вследствие бессодержательности слов возрастает значительность их звучания и модальности. Иначе говоря, когда Печорин описывает разговор с Верой, он с помощью метафор говорит о том, что в тексте означаемое способно играть роль обозначаемого:

между нами начался один из тех разговоров, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере (252).

Этот отрывок из журнала Печорина, естественно, передает не механизм семантизации звучания, а представляет собой *описание* этого механизма с помощью сравнения: на основе символичности оперы, приобретающей значение вследствие созвучия музыки и слова, описывается взаимное признание в любви. Сам *процесс* смыслопорождения такого типа, когда смысл рождается благодаря семантизации звучания, можно наблюдать при разборе таких фрагментов журнала, где Печорин вступает в диалог с самим собой, делая язык объектом рефлексии. В этих участках рассказывание о событиях явно прекращается, фиктивный автор журнала обычно подчеркивает, что „далеко отвлекся от своего предмета” (266). Оказывается, в частях журнала авторефлексивного характера самоанализ происходит не просто на уровне высказываний. Благодаря записыванию как языковой деятельности совершается становление новой, текстовой идентичности Печорина.

Таким образом, эта текстовая идентичность Печорина является не заданностью, а становящейся сущностью. В связи с этим путь Печорина к самому себе можно наблюдать на разных уровнях. Здесь следует попутно заметить только то, что в соответствии с трансформацией *журнал > персональное повествование* путь Печорина в сюжете ведет из мира, наполненного событиями „в скучную крепость”, которая в контексте романного целого превращается в символическое пространство текстопорождения. Итак, в главе *Княжна Мери Пе-*

---

1 Цитаты из романа Лермонтова даются по изданию: Лермонтов 1980-1981: IV.

чорин постепенно переходит из фиктивной реальности в фикцию текста, а потом в реальность языка. В последнем абзаце главы, который уже при первом прочтении напоминает лирическое текстообразование, Печорин как фиктивный автор делает язык объектом рефлексии и вследствие этого обретает новый статус идентичности. Этот абзац звучит следующим образом:

я как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на этот берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-помалу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани (...) (305).

Вольф Шмид называет окончание главы *Княжна Мери* „патетическим монологом”, который „мало согласован с трезвым, иногда циничным тоном рассказа” (Шмид 1994: 137) и считает, что этот последний абзац представляет собой прозаический дубликат стихотворения Лермонтова *Парус*<sup>2</sup>. Хотя несомненно, что на основе мотивики можно связывать данный абзац и *Парус* друг с другом, однако нельзя забывать, во-первых, о том, что это окончание имеет своеобразную функцию именно потому, что внедряется в процесс становления новой текстовой идентичности Печорина, а, во-вторых, стихотворение *Парус* можно характеризовать отсутствием лирического я, а данный абзац, наоборот, начинается с очень маркированного сравнения „я как матрос”. С точки зрения рассматриваемой нами проблематики важно, в первую очередь, не обозначаемое данного сравнения и метонимическая связь между словами *матрос* и *парус*, а обозначаемое слова *матрос*, которое выделяет сам текст. Слово *матрос*, являющееся по своему происхождению голландским или французским (Фасмер 1996:

2 В книге Удодова тоже указывается на то, что окончание главы *Княжна Мери* напоминает стихотворение *Парус*, является его прозаическим вариантом; см. Удодов 1973: 582.

II: 583), подвергается в этом текстовом сегменте семантической инновации благодаря звуковой метафоризации словоформ, не родственных ни в лексическо-грамматическом, ни в генетическом плане: звукосочетание *-рос-*, повторяющееся в слове *выросший*, выделяет из слова *матрос* квази-морфему *рос*. Повтор звукосочетания *-ро-* связывает слово *матрос* одновременно и со словом *рожденный*. „Теснота” и „единство”<sup>3</sup> начала данного высказывания, напоминающее образование стихового ряда, делают повтор звукосочетания *-ро-* особенно ощутимым: „я как *матрос*, *рожденный* и *выросший*”. Вследствие этого образуется семантическая связь между *матросом* и *рождением*: семантизацию можно разворачивать таким образом, что в данной звуко-семантической парадигме *матрос* тот, кто *родился* и *вырос*.

Хотя смыслообразующая сила данной звуко-семантической парадигмы связывает *матрос* одновременно с рождением и с подрастанием, контекст текста главы и романного целого делает релевантным *рождение* в качестве семантического признака. Слово *родиться*, которое тесно связано с символическим дубликатом субъекта, т.е. со словом *матрос*, фигурирует в „убеждении” Печорина как центральный элемент: „я в один прегадкий вечер имел несчастье *родиться*” (244). Итак, в этом высказывании, которое неслучайно относится именно к Печорину, слово *родиться* занимает опять-таки крайне важную позицию. Значительность слова *родиться* подкрепляет и тот факт, что некоторые слова, происходящие от корня *-род-*, в тексте функционируют как мотивы. Например, можно считать мотивом, иначе говоря, текстовым единством, обладающим комплексной семантикой, слово *родинка*. *Родинка* – атрибут Веры: когда Печорин опознает Веру благодаря описанию Вернера, он повторяет это слово: „Родинка! – пробормотал я сквозь зубы. – Неужели?” (247). В контексте романного целого слово *порода* также фигурирует как мотив и является атрибутом одновременно женщин, лошадей и самого Печорина<sup>4</sup>.

3 Термины Ю. Тынянова, подробнее см. Тынянов 1965: 108-116.

4 Рассказчик романа о Печорине: „Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные – признак *породы* в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади” (220); Печорин о „русалке” в *Тамани*: „В ней было много *породы*... *порода* в женщинах, как и в лошадях, великое дело; это открытие принадлежит Юной Франции.

Оказывается, в поэтической семантике текста романа *рождение* представляет собой не только признак образа Печорина, но и образа женщин и лошадей. Однако в развертывании семантизации слова *матрос* нельзя на этом остановиться.

Глагол *всматривается* в отличие от *рожденный* и *выросший* занимает ключевую позицию в поэтической семантизации слова *матрос* не благодаря тесноте и единству, а потому, что повторяющееся в нем звукосочетание можно считать объемистым (слово *всматривается* почти инкорпорирует слово *матрос*). *Всматривается*, с одной стороны, связывает со сравнением *я – матрос* семантический признак зрения, смотрения, а, с другой, в поэтическую семантизацию слова *матрос* включает другую часть данной лексемы, звукосочетание *мат-*. Со слова *всматривается* начинается высказывание такого рода, которое опять-таки напоминает стихотворное текстообразование: „*всматривается* в туманную даль: не мелькнет ли *там*”. В этом текстовом сегменте звукосочетание *-мат-* с помощью повторов превращается в свой палиндром *там*, и благодаря этой трансформации возникает связь между словами *матрос* и *там*. Соответствие между словами *там* и *матрос* требует особого внимания также и потому, что в главе *Тамань* лексема *там* в ходе семантизации реального географического названия Тамань образует оппозиционную пару „здесь/там”, приобретая значение смерти, того света. „*Тамань / Тамань* – самый скверный городишко из всех приморских городов России. *Я там* чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить” (225). Видимо, поэтическая семантика слова *матрос* уже благодаря его связи со словом *там* становится более сложной, интегрируя семантический признак не только рождения, но и смерти.

Объектом того „смотрения”, которое в абзаце выражается с помощью глагола *всматривается*, является „желанный *парус*”. По своему происхождению это слово уже в древнегреческом языке фигурировало как выражение поэтического употребления, и его можно возвести к семантике смерти, ведь греческое *φαρος*, между прочим, обладает значением „по-

---

Она, т.е. *порода*, а не Юная Франция, большею частью изобличается в поступи, в руках и ногах; особенно нос очень много значит” (231) (*курсив мой* – С. Ж.).

кров”, „гробная пелена” (см. Фасмер 1996: III: 210; Györkösy, Karitánffy, Tegyeу 1990: 1153). Вдобавок слово *парус* можно соотнести со *смертью* не только вследствие его исторического значения, но и с помощью возможного мифического толкования обозначаемого: в некоторых мифических представлениях *лодка* (подобно птице и лошади) является посредником между мирами живых и мертвых. Хотя лодку и парус, конечно, нельзя отождествлять, данное толкование можно подтвердить и тем, что одно из значений слова *чайка*, являющегося в абзаце сравнением, именно „парус”<sup>5</sup>.

Если теперь вернуться к возникающим в разбираемой парадигме семантическим признакам слова *матрос*, оказывается, что они зиждутся на оппозиции *рождение* – *смерть*. Однако нельзя не заметить, что *рождение* и *смерть* в поэтической семантике как главы *Княжна Мери*, так и всего романа не противопоставлены, а каким-то образом дополняют друг друга. Достаточно здесь напомнить, что мотив *рождения* в каждом его раньше перечисленном варианте тесно связан со смертью. Момент *рождения* как единственное „убеждение” Печорина прозвучит в ответ на высказывание Вернера: „рано или поздно в одно прекрасное утро я умру” (244). *Родинка* является атрибутом Веры, которая уже близка к смерти, „очень, кажется, больная” (247). *Порода* появляется как атрибут лошадей, которые по некоторым мифическим представлениям представляют собой посредников между двумя этими мирами<sup>6</sup>. Соответствие между смертью, женщиной и лошастью подкрепляет и тот момент сюжета, что конь Печорина издох именно тогда, когда тот скакал, чтобы в последний раз встретиться с Верой (когда Печорин на другой день видит труп своего коня, на нем сидят два *ворона* – эта птица является одним из общеизвестных символов смерти. Этот момент сюжета, который для Печорина не становится объектом рефлексии, еще раз подчеркивает связь между лошастью и

---

5 Слово *чайка* можно соотнести с семантикой смерти и потому, что это слово можно возвести к ворону, одному из символов смерти; см. Фасмер 1996: IV: 311-312.

6 Лошадь является мифическим посредником таким образом, что, появляясь в мифах позже, чем птица, приобретает ее функцию, считается одним из ее мифических дубликатов; см. Пропп 1986: 170-173.

смертью<sup>7</sup>). Таким образом совместное присутствие рождения и смерти в поэтической семантизации слова *матрос* не несет в себе непонятого противоречия; на основе всего предыдущего можно сказать, что в данной парадигме *матрос* семантизируется как ‘всегдашний человек, который родился и должен умереть’.

Однако толкование такого смыслообразования требует еще дополнительной аргументации, особенно потому, что в разбираемой звуко-семантической парадигме представление *смерти* присутствует в дифференцированной форме. Одно из представлений можно соотнести со словом *парус*, а другое со словом *пристань*. Слово *пристань* не просто находится на маркированном месте<sup>8</sup> абзаца и главы (является последним словом), а с помощью повтора звукосочетания связывается с центральной метафорой текстового сегмента, т.е. со словом *матрос*. *Пристань* в русских поговорках очевидно имеет коннотацию законченности, безвозвратности, смерти: „Быть у пристани – достигнуть цели”; „Жить – колотиться, *помереть* – *дойти до пристанища*”; „Последнее пристанище”, т.е. смерть (Даль 1882-1980: III: 445).

*Пристань* как одно из символических пространств данного абзаца образует оппозицию с желанным парусом и одновременно определяется как место *скуки*. Если мы хотим уловить семантику скуки в романе Лермонтова, необходимо порвать с романтическими, байроническими клише: скука является не просто синонимом сплина, но появляется как семантический дубликат предсказуемости, высчитываемости, т.е. законченности<sup>9</sup>. Лишь один пример этому: Печорин употребляет вы-

7 Оге Хансен-Леве этот момент связывает с высказыванием Максима Максимича в главе *Бела*: „Как теперь гляжу на эту *лошадь*: *вороная*, как *смоль*, ноги – струнки, и глаза не хуже, чем у *Белы*” (191-192; *курсив мой*, С.Ж.). И так, сравнение *ворон – лошадь – женщина* появляется уже в главе *Бела*, где, по мнению Хансен-Леве, вырисовывается метафорическое образование, в котором лошадь, женщина, смерть и чернота повторяют друг друга (см. Hansen-Löve 1993: 424).

8 См. Тынянов 1965: 94.

9 Подобное представление смерти встречается в той части журнала, где процесс повествования событий прекращается, и с помощью повторов звукосочетаний *смерть* отождествляется с *браком* и с *обязанностью*: „надо мною слово *жениться* имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил *женщину*, если она мне даст только почувствовать,

ражение *скучно* тогда, когда осознает, что Мери ведет себя точно так, как он запрограммировал ее поступки в качестве „стратега” или „режиссера”:

Она недовольна собой: она себя обвиняет в холодности! – о это первое, главное торжество. Завтра она хочет вознаградить меня. Я все это уж знаю наизусть, вот что скучно! (269).

Следственно, *пристань* как символическое пространство скуки можно соотнести с тем представлением о смерти, в котором смерть отождествляется с потерей свободы и со „скучной” жизнью.

В сопоставлении со словом *пристань* в звуко-семантической парадигме, семантизирующей слова *матрос*, *парус* как символ смерти, инкорпорирует признаки *дороги*, *движения*. Парус несет в себе семантику неизбежной, но *своей смерти*, необходимого окончания жизненного пути. Парус как символ в этом отношении оживляет оригинальное значение поговорки *Прежде смерти не умирай*, *Умереть своею смертью* (Даль 1882-1980: IV: 233, 492; см. еще Фасмер 1996: III: 685-686).

*Парус* как символ смерти обозначает не угрожающий конец, а, возможно, реализацию той сущности, которая делает человека человеком. Именно поэтому *парус* становится символом смерти Печорина, т.е. героя пути, таким образом, что его одновременно можно соотнести и со стремлением к самопониманию, ведь в его дневнике накапливается семантика, показывающая, что смерть делает человека человеком. Говоря о Печорине, это момент исключительной важности и потому, что именно *смертность* является основной разницей между героем единственного романа Лермонтова и демоном.

В заключение следует подчеркнуть, что тот процесс самопонимания, в ходе которого Печорин находит новый жанр и приобретает новую идентичность, является творческим достижением Лермонтова. Последний абзац главы, в котором Печорин с помощью авторефлексии и творческой силы языка

---

что я *должен* на ней *жениться* – прости любовь! (...) Когда я был еще ребенком, одна старуха гадала про меня моей матери; она предсказала мне *смерть от злой жены*” (283). *Жениться* и *смерть от злой жены*: *курсивы* в тексте романа.

определяет себя как смертного, человека, конечно, уже *вне* компетенции не только фиктивного, но и имплицитного автора. Самоопределение такого рода может превратить в мета-язык только описание текста, а творческое отношение к тексту следует подвергать проверке исключительно с помощью самого текста.

## ЛИТЕРАТУРА

- Даль, В.И.  
1882-1980      *Толковый словарь живого великорусского языка*,  
Москва 1882-1980: I-IV.
- Дрозда, М.  
1985      *Повествовательная структура Героя нашего  
времени*, "Wiener Slawistischer Almanach", 1985:  
XV: 5-34.
- Ковач, А.  
1994      *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь,  
Достоевский*, Frankfurt am Main 1994.
- Кулишкина, О.Н.; Тamarченко, Н.Д.  
1987      *Слово и поступок героя в романе М.Ю.  
Лермонтова Герой нашего времени (эпизод  
дуэли)*, в: *Проблемы исторической поэтики в ана-  
лизе литературного произведения. Сборник науч-  
ных трудов*, Кемерово 1987: 115-123.
- Лермонтов, М.Ю.  
1980-1981      *Собрание сочинений в четырех томах*, Ленинград  
1980-1981.
- Пропп, В.Я.  
1986      *Исторические корни волшебной сказки*, Ленин-  
град 1986.

- Серман, И.  
1997 *Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе 1836-1841*, Jerusalem 1997.
- Тынянов, Ю.Н.  
1965 *Проблема стихотворного языка. Статьи*, Москва 1965.
- Удодов, Б.П.  
1973 *М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы*, Воронеж 1973.
- Фасмер, М.  
1986 *Этимологический словарь русского языка*, Москва 1984: I-IV.
- Шмид, В.  
1994 *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*, Санкт-Петербург 1994 [О новаторстве лермонтовского психологизма].
- Györkösy A.; Kapitánffy I.; Tegyei I.  
1990 *Ógörög-magyar nagyszótár*, Budapest 1990.
- Hansen-Löve, A.A.  
1992 *Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs Geroj našego vremeni*, 1. Teil, "Russian Literature", 1992: XXXI: 491-544.  
1993 *Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs Geroj našego vremeni*, 2. Teil, "Russian Literature", 1992: XXXIII: 413-470.

## ПОМЕЩИКИ В КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ ГРОТЕСКА – ПЛЮШКИН

*Том Крафт*

### 1. Гротеск

Бахтин (1965) в своей книге *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса* объясняет художественный прием гротеска с неотделимой от него телесной концепцией из прагматики карнавального понимания мира, при котором осуществляется замена низа и верха. Карнавальная логика сводится к (бранной) коронации нищего. Другими словами: карнавальное начало основано на поворачивающейся фигуре, при которой норма-образец или стереотип выворачивается наизнанку. Тот же самый прием используется литературой в гротескных текстах. Т.е. обстоятельства искажаются, выворачиваются, переворачиваются и становятся таким образом гротескными. Для функционирования этого приема в тексте должны находиться знаки, которые указывают на исходный стереотип, который выворачивался/искажался.

Эти знаки можно отыскать на периферии действия и гротескных мотивов. Они предусмотрены для распознавания карневализированной основной ситуации (в случае нищего и короля: экскурс на эту тему или упоминание пары понятий нищий/король; атрибуты как посошок нищего, корона, скипетр и т.д.).

Если эти знаки найдены, они должны подходить как ключ к замку ранее непонятных гротескных мотивов (в случае примера нищего/короля, например, унитаз вместо трона, кал круглого типа [как у коров или лошадей] вместо державы и т.д.), которые обнаруживаются в центре разыгрывающегося гротескного действия.

По-моему, этот прием последовательно использовался Гоголем в первом томе *Мертвых душ* (Гоголь 1978), что я хочу показать на примере шестой главы первого тома.

## 2. Мотивы, указывающие на позитивный (изначальный) стереотип

### 2.1 Наблюдения Чичикова при въезде в поместье

Деревни помещиков значительным образом отличаются друг от друга. Поместье Плюшкина – единственное, в котором при въезде наблюдаются церкви, к тому же сразу две:

Из-за хлебных кладей и ветхих крыш возносились и мелькали на чистом воздухе, то справа, то слева, по мере того как бричка делала повороты, две сельские церкви, одна возле другой: опустевшая деревянная и каменная, с желтенькими стенами, испятнанная, истрескавшаяся (Гоголь 1978: 242-3).

### 2.2 Имена крепостных крестьян

Имена следующих умерших крепостных крестьян эксплицитно названы в тексте: „Парамонов, Пименов, Пантелеймонов, Григорий Доезжай-не-доедешь”<sup>1</sup> (*там же*, 231). Слова Парамон не существует. Но у Даля имеется похожее слово Параман(д) с объяснением, что оно имеет тот же самый смысл, что *Аналав*: „плат, носимый монахами на персях, с изображением креста (осьмиконечного, с подножием), орудий страстей Господних, адамовой головы и пр.” (Даль 1882: I: 15).

---

1 Моя трактовка Григория Доезжай-не-доедешь спекулятивна и, может быть, не очень убедительна. Григорий Доезжай-не-доедешь может быть отзвуком легенды брата святого Иоана, потому что о последнем дошло до нас следующее (Tschizewskij 1987): оба брата сначала строят деревянную, потом каменную церковь (ср. церкви при въезде Чичикова!). Иоан становится архиепископом; позже в легенде он за счет коварства черта попадает в опалу у своих последователей как мнимый бабник; его сажают на плот, чтобы его унесло вниз по реке. Но плот плывет против течения вверх по реке, что его последователи принимают как знак божий и раскаиваются в своей ошибке. После смерти Иоана брат Григорий становится преемником поста архиепископа. Можно возразить, что Григорий тут играет второстепенную роль, и что это его брат именно тот, кто против законов природы не может плыть вниз по реке, а должен ехать вверх в качестве знака божия (доезжать, не доехать). Но поскольку оба брата в начале легенды фигурируют как двойники, Григорий заменяет Иоана после смерти последнего, и парафразированный мною текст является ранней версией, пригодной к дальнейшей переработке сказочной легенды; я склоняюсь к гипотезе, что Гоголь заменил одну фигуру другой, что выражается в имени Григорий Доезжай-не-доедешь.

Пимен, согласно одной легенде патерика, был праведным постником (Benz 1987: 180). Пантелеймон отсылает к Пантелеймоновскому монастырю.

### 2.3 Имена двух священников в деревне

В деревне Плюшкина проживают два священника. Их зовут Карп и Поликарп: „(...) покамест отец Карп и отец Поликарп, два священника его деревни, не погребут его самого” (Гоголь 1978: 234). Поликарп – это историческая фигура. Он был монахом, писал легенды святых и жил в Киево-печерской лавре (ср.: Benz 1987: 171-172). Карп, однако, является лишь его гротескно-зооморфным соответствием.

### 2.4 Выводы

Я вижу в вышеназванных элементах на периферии действия и гротескных мотивов знаки, указывающие на позитивный стереотип, которые предусмотрены для распознавания карнавально-гротескно вывернутой основной ситуации. Поэтому, это наводит на мысль использовать – как подход к трактовке Плюшкина<sup>2</sup> и его окружения – *церковные* обстоятельства. В дальнейшем я буду рассматривать центральные мотивы, исходя из этой предпосылки.

## 3. Вывернутые наизнанку мотивы

### 3.1 Здания

Поместье Плюшкина со всеми его зданиями – весьма запущенное. Интересно рассмотреть два последних, не забитых досками окна господского дома:

Эти два окна, со своей стороны, были тоже подслеповаты; на одном из них темнел наклеенный треугольник из синей сахарной бумаги (Гоголь 1978: 220).

Синий треугольник – это символ небесной тройной ипостаси божией, причем, в этом примере треугольник затмевает свет божий, льющийся сквозь окно.

---

2 Однако только для трактовки Плюшкина, а не для трактовки и других помещиков.

### 3.2 Плюшкин

#### 3.2.1 Одежда Плюшкина

Завидя Плюшкина в первый раз, Чичиков долго не может решить, кто он – женщина или мужчина:

Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот, на голове колпак, какой носят деревенские дворовые бабы (...) (*там же*, 221).

Плюшкин одет во что-то похожее на утреннее платье и капот крестьянки, т.е. одет, как женщина (стандартная одежда священника – стихарь: длинное платье с расширяющимися рукавами; см. Onasch 1993). Если посмотреть на священника наивными глазами, он похож на мужчину в юбке. Значит, Плюшкин мог бы быть гротескным отражением священника<sup>3</sup>.

С трудом определяемая фигура имеет как дополнительный атрибут ключ и матерится во весь голос:

По висевшим у ней за поясом ключами и по тому, что она бранила мужика довольно поносными словами, Чичиков заключил, что это, верно, ключница (Гоголь 1978: 221).

Согласно Онашу (1962: 94) к священнической одежде православной церкви принадлежит пояс, с которого со стороны висит так называемая Палица или Набедренник, т.е. кусок материи с вышитым крестом. Крест можно – снова глядя наивными глазами – принять как *Ison* ключа или в переносном смысле как ключ к христианству. Причем ключ может служить как для отпирания ворот (царства небесного), так и для локаута из него – в случае Плюшкина вероятнее локаут (ср.: „[...] ибо в железной петле висел замок-исполин”; Гоголь 1978: 221).

Когда непонятная фигура ведет Чичикова в дом, он видит ее спину в муке и с зияющей в одежде дыркой:

3 Сюда также хорошо вписывается, что покупщики считают Плюшкина „бесом” (Гоголь 1978: 226), т.е. злым духом, чертиком – значит гротескно отражается как бы бесконечный ряд вспомогательных кадров божьих (ангелов, святых и т.д.) вспомогательными кадрами злого начала, одним из которых является Плюшкин.

Идите в комнаты! – сказала ключница, отворотившись и показав ему спину, запачканную мукою, с большой прорехою пониже (*там же*, 222).

Это описание подходит к разным обрядным частям одежды как к Ризе (Фелонь) (сановники саном ниже епископа), так и к Саккосу (начиная с епископа). Риза, например, на спине имеет знак креста (ср. Onasch 1962: 94). Крест является орудием страстей, т.е. страданий/мучений Христовых, а на одежде Плюшкина сзади мука – или мѹка – мучение! А вместо символа креста у Плюшкина прореха в одежде, т.е. ноль, что к тому же соответствует гротескному образу отверстия.

Дальше в тексте встречаются другие, дополнительные описания одежды Плюшкина. Совершенно невозможно определить, из чего сделан его халат, и сзади этой заскорузлой и протертой части одежды торчат вместо двух пол сразу четыре:

назади вместо двух болталось четыре полы, из которых охлопьями лезла хлопчатая бумага (Гоголь 1978: 223).

Все сановники носят Стихарь в качестве основного мундира, который по форме своей напоминает длинное платье. А епископ сверху надевает еще Саккос; „в русско-православной церкви с прорезами со стороны, а также с прорезами на рукавах” (Onasch 1962: 95). Сосчитав, получаются четыре полы, что как бы указывает на сан епископа.

Следующее, что бросается в глаза, это „галстук” Плюшкина:

На шее у него тоже было повязано что-то такое, которого нельзя было разобрать: чулок ли, подвязка ли, набрюшник, только никак не галстук (Гоголь 1978: 223).

Что ж это такое? Тут имеется в виду Епитрахиль, часть литургической одежды, состоящая „из двух параллельных матерчатых лент, связанных или пуговкой или ленточкой и украшенные семью крестами. Она надевается на шею, не складываясь накрест на груди, а висит прямо до пола” (Onasch 1962: 93).

Дальше в тексте говорится, что Чичиков, если б он встретил такую фигуру перед церковью, дал бы ей монету, потому что принял бы ее за просящего нищего, а не за помещика:

Словом, если бы Чичиков встретил его, так принаряженного, где-нибудь у церковных дверей, то, вероятно, дал бы ему медный грош (Гоголь 1978: 223).

Как правило, прихожанин встречает у церковных дверей два просящих типа, с одной стороны, священника с кисетом, с другой – нищего. Если расшифровать одежду Плюшкина, кажется, что бахтинский нищий в данном случае пародия не на короля, а на епископа.

Среди частей одежды называется также шапка, лежащая у Плюшкина на столе: „старый, поношенный колпак, лежавший на столе” (*там же*, 222-223), которая, согласно моей трактовке, соответствует литургическому головному убору епископа, т.е. коронообразной Митре, в то время как Плюшкин на улице одевает другой колпак, так же, как делает епископ.

Кроме того, имеется отсылка на перчатки:

Что именно находилось в куче, решить было трудно, ибо пыли на ней было в таком изобилии, что руки всякого касавшегося становились похожими на перчатки (*там же*, 223).

Эти перчатки равняются Поручам/Нарукавицам, которые представляют собой „специальную православную часть одежды. Это своего рода манжеты, длиной в 15-18 см, которые надеваются на рукава стихаря” (Onasch 1963: 93).

### 3.2.2 Поведение Плюшкина

Константа в поведении любого священника – это благословение, которое он как отец прихода дает своей пастве. А у Плюшкина, наоборот, бросается в глаза, что он проклинает других.

На формулу засвидетельствования почтения Чичикова, Плюшкин посылает его к черту:

На это Плюшкин что-то пробормотал сквозь зубы, (...), что именно, неизвестно, но, вероятно, смысл был таков: А побрал бы тебя черт с твоим почтением (Гоголь 1978: 227).

Плюшкин обвиняет свою прислугу Мавру, что она, мол, украла у него лист бумаги. Чтобы запугать ее, он грозит, что черти будут ее мучить на том свете, что равно проклятию: „(...) на страшном суде черти припекут тебя за это железными рогатками” (*там же*, 232).

Сын Плюшкина против воли отца пошел служить в армию, и когда, проигравшись в карты, он просит денег у отца, тот его *проклиняет*:

Случилось же (...) как будто нарочно в подтверждение его мнения о военных, что сын его проигрался в карты: он послал ему от души свое отцовское проклятие и никогда уже не интересовался знать, существует ли он на свете или нет (*там же*, 225).

Его дочка удирает со штабс-ротмистром и тоже *проклиняется* отцом:

Александра Степановна скоро убежала с штабс-ротмистром (...) и обвенчалась с ним где-то наскоро в деревенской церкви (...). Отец послал ей на дорогу проклятие, а преследовать не заботился (*там же*).

После отъезда Чичикова Плюшкин ходит по своей деревне и проверяет, все ли на месте. Затем он ест, т.е. обжирается у своих крестьян, якобы, чтобы установить, достаточно ли хорошо они питаются, а после этого он всех их *материт*:

(...) после того он заглянул в кухню, где под видом того, чтобы попробовать, хорошо ли едят люди, наелся препорядочно шей с кашею, и выбравивши всех до последнего за воровство и дурное поведение, возвратился в свою комнату (*там же*, 235).

### 3.3 Поведение людей Плюшкина

Но и плюшкинские люди тоже ведут себя соответственно гротескной изнанке. Его крепостные, входя в господский дом, должны в сенях одеть пару огромных сапог:

Подошел к окну, постучал он пальцами в стекло и закричал: „Эй, Прошка!” Через минуту было слышно, что кто-то вбежал влопыхах в сени, долго возился там и стучал сапогами, наконец дверь отворилась и вошел Прошка, мальчик лет тринадцати, в

таких больших сапогах, что ступая, едва не вынул из них ноги. Почему у Прошки были такие большие сапоги, это можно узнать сейчас же: у Плюшкина для всей дворни, сколько ни было ее в доме, были одни только сапоги, которые должны были всегда находиться в сенях. Всякий призываемый в барские покои обыкновенно отплясывал через весь двор босиком, но, входя в сени, надевал сапоги и таким уже образом являлся в комнату. Выходя из комнаты, он оставлял сапоги опять в сенях и отправлялся вновь на собственной подошве (*там же*, 229-230).

При входе в (православную) церковь мужчинам подобает снять шляпу, женщинам надеть платок на голову. Гоголь ставит это правило с головы на ноги и заставляет прислугу Плюшкина одевать сапоги.

#### 3.4 Куча Плюшкина

Разберем интерьер Плюшкинских покоев. Чичиков входит в дом через сени, о которых сказано: „от [них] подуло холодом, как из погреба” (*там же*, 222), после чего следует своего рода темная передняя:

Из сеней он попал в комнату, тоже темную, чуть-чуть озаренную светом, выходящим из-под широкой щели, находившейся внизу двери (*там же*).

По своей структуре это напоминает вход в церковь, где тоже сначала проходишь сени и своего рода переднюю или тамбур. Кроме того, именно в церквях часто попадаешь при входе в темноту и в прохладу/холод.

Войдя в комнату, Чичиков натывается на страшный беспорядок. Меблировку этой комнаты и предметы на столах можно расшифровать как принадлежности алтарного пространства в русской православной церкви. Там находятся два престольных стола – сам престол и „жертвенник для предложения”, т.е. для предварительной подготовки культовых принадлежностей. На этих двух престольных столах находятся престольные инструменты, стандартизованные и неотъемлимые, но во время культовых действий священника они могут попасть с одного стола на другой. В целях повышения

наглядности я в следующих таблицах соотнес предметы Плюшкина с соответствующей престольной утварью<sup>4</sup>:

Таб.1 (*престол*):

№	На столе	Престол	Обознач.
1	стоял (...) <i>сломанный стул</i>	<i>Напрестольный стоячий крест</i> [по Онашу 1962 (иллюстрации, без нумерации страниц) полагается на жертвенник]	Ф?
2	<i>часы с остановившимся маятником, к которому паук уже приладил паутину</i>	[может быть соответствует претензии на вечность церкви, ср. последнюю строку в молитве Отче наш: (...) <i>днес и присно и во веки веков</i> ]	?
3	Тут же стоял (...) <i>шкаф с старинным серебром, графинчиками и китайским фарфором</i>	дарохранильница [типа ящичек] с <i>потиром</i> [бокал], <i>сосуд с просфорами и бутылочка с вином</i>	Ф, М
4	старый, <i>поношенный колпак</i>	[ <i>Митра</i> епископа]	Ф, М
5	С середины потолка висела <i>люстра</i> в холстинном мешке, от пыли сделавшаяся похожей на шелковый кокон, в котором сидит червяк	За престолом стоит семиконечный <i>насветник</i> [светильник]	Ф, М

4 Все русские цитаты во второй колонке обеих таблиц взяты из Гоголя 1978: 222 и сл., если не указано иначе. При соотнесении объектов я сначала руководствовался принципом подобия материала (тряпки – скатерти → материя, обозначая это буквой М в четвертой колонке), потом категорией подобной функции (мозаика – это своего рода картина, покровы вышиты изображениями; зубочистка служит для удаления остатков пищи из зубов, губка служит для удаления остатков литургических даров, обозначено буквой Ф в четвертой колонке). Третья категория – это критерий подобия (слово-)формы (кресло – крест; форма: дароносица [блюдец с куполообразным колпаком, что-то прикрывающим]) – пресспапье (кубообразное с шарообразной ручкой, покрывает что-то), обозначено буквой Ф в четвертой колонке. Данные в третьей колонке взяты из Onasch 1962: 102-103, данные в квадратных скобках являются разъяснениями моими, *курсив* тоже мой, Т.К.

Таб. 2 (жертвенник для предложения)

№	на бюро	Жертвенник	обознач.
1	выложенном перламутною мозаикой, которая местами уже выпала и оставила после себя одни желтенькие желобки	Покровы на престоле [типа скатерти] с изображением страданий Христовых	Ф
2	куча исписанных мелко бумажек	[покровы?, книги?, умолительные листы?]	Ф/М
3	накрытых мраморным позеленевшим прессом с яичком наверху	Дароносица [блюдце, прикрываемое колпачком, на котором находится крестик (типа колпак для сыра)];	ф
4	старинная книга в кожаном переплете с красным обрезом	Слева от антиминса [скатерти] лежит евангелie [по Онашу 1962 полагается на престол]	М
5	лимон, весь высохший, ростом не более лесного ореха	под колпачком дароносицы звезда	?
6	отломленная ручка кресел	Перед дарохранительницей лежит ручной крест без корпуса Христа [по Онашу 1962 полагается на престол]	ф
7	рюмка с какою-то жидкостью и тремя мухами, накрытая письмом	Потирь [в который крошатся частицы просфоры и мешаются с вином <sup>5</sup> ]	М, Ф, ф
8	кусочек сургучика	[Печать просфоры]	ф
9	всунул перо в чернильницу с какою-то	сосуд для смешивания вина с теплой водой	М, Ф

5 С функциональной точки зрения, просфора соответствует нашей облатке. С геометрической, она похожа на булку, сверху на ней печать с акронимами Ис/Хр/Ні/Ка для лозунга „Иисус Христос победит”. Неотъемлемая часть литургии – это так наз. „жертвоприношение агнца”, во время которого печать вырезается из просфоры с помощью копья [скальпеля]. Эта и еще 4 просфоры дальше измельчаются, частицы кладутся в определенном порядке на дискос, они символизируют богородицу, пророков, Иисуса и разных святых. Затем частицы последней просфоры крошатся в потирь с вином, откуда при помощи лжицы [ложечки] ими кормят прихожан во время богослужения.

	заплесневшей жидкостью и множеством мух на дне (...) (Гоголь 1978: 232)		
10	кусочек где-то поднятой тряпки	культовые <i>покровы</i> для накрытия потира и дискоса	М
11	два пера, запачканные чернилами, высохшие, как в чачотке	<i>Копье</i> [скальпель для „приношения в жертву агнца“]; а может быть и <i>лжица</i> [ложечка], при помощи которой крошенные в вино частицы просфоры раздаются прихожанам	?
12	зубочистка, совершенно пожелтевшая	<i>зубка</i> для очистки престола от крошек просфор	Ф
13	(...) <i>пыли</i> на [куче] было в (...) избытии (...); (...) высывался оттуда отломленный кусок <i>деревянной лопаты</i> и старая <i>подошва сапога</i> .	<i>кадило</i> [?]	Ф

Особенное внимание следует, может быть, еще уделить сломанному стулу (Таб. 1: 1), отломленной ручке кресел (Таб. 2: 6), высохшему лимону (Таб. 2: 5), куску деревянной лопаты с подошвой сапога в куче (Таб. 2: 13) и комплекту из рюмки, чернильницы, перьев и зубочистки (Таб. 2: 7, 9, 11 и 12).

На первый взгляд, соотнесение поломанного стула с креслом может показаться слегка неуместным. И стул, действительно, один из тех предметов, которые с трудом сочетаются с престольной утварью. Продуктивной может стать такая ассоциация: поломанный стул является *мучением* для задницы так же, как распятие на кресте является *мучительным* методом экзекуции. К тому же эта трактовка хорошо сочетается с отломленной ручкой кресел, причем кресла по своей функции родственны стулу. А кроме того, |крес|ло и |крес|т создают звуковую пару.

Сомнительным может, конечно, еще показаться трактовка лимона. Звезда под колпаком дароносицы маленькая, звезда – это шарообразное тело с острыми концами, звезда светится.

Придуманый Гоголем лимон тоже маленькое, склоняющееся к шарообразному тело с двумя острыми концами спереди и сзади, а не пересохший лимон светится ярко желтым цветом, причем желтый – это светящийся, сигнальный цвет. Поэтому моя трактовка мне кажется допустимой.

Деревянная лопатка с подошвой сапога в запыленной куче долго сопротивлялась трактовке. Но я предлагаю следующее: клубы благовонного дыма из кадила могли бы коррелировать с клубами пыли, дерево лопаты с горючим материалом, а подошва старого, наверное, вонючего сапога с ладаном.

Более сложной является связь из двух коннотационных линий, которая создается при помощи мух в разных жидкостях – в ликере/вине и чернилах. Мухи в вине находятся в рюмке; их троичность символизирует с позиции мистики чисел триединство божье. Их местонахождение в рюмке пародийно копирует русско-православную литургию, во время которой частицы просфоры, т.е. тела Христа, крошатся в вино – кровь Христа. Жидкость, в которой плавают мухи, сначала неопределена. Но значение „спиртного напиток” (вино) получает поддержку за счет ликера, из которого Плюшкин отцедил мошки, содержащегося в графине, который я соотнес со шкафом = дарохранильницей:

а у меня был славный ликерчик (...). Чичиков увидел в руках его графинчик, который был весь в пыли, как в фуфайке. – (...) Козявки и всякая дрянь было напичкались туда, но я весь сор-то повынул, и теперь вот чистенькая; я вам налью рюмочку (Гоголь: 230-231).

Под второй линией подразумеваются мухи в чернилах (причем жидкость в чернильнице так же, как жидкость в рюмке, описывается как неопределимая):

Всунул перо в чернилницу с какою-то заплесневшей жидкостью и множеством мух на дне (...) (*там же*, 232).

А имена проданных крепостных покрывают лист бумаги как мошки: „Крестьянские имена усыпали ее тесно, как мошки” (*там же*, 231). И Собакевич говорит о Плюшкине, что у того крепостные умирают, как мухи: „(...) люди умирают в большом количестве? – Как мухи мрут” (*там же*, 209). По

этой линии крепостные крестьяне через чернила приравниваются мухам. Поскольку Плюшкина в тексте называют также пауком, можно сказать, что он в литургии жадности высасывает кровь своих крестьян, причем принцип причастия (многие принимают участие в воспоминании приношения себя в жертву одного) выворачивается в паразитическую партиципацию (один принимает участие в приношении себя в жертву других). Таким образом и зубочистка получает свою трактовку как инструмент для удаления остатков высосанных мух из пасти паука – что пародийно соответствует удалению остатков просфор на престоле губкой.

В синтезе обеих линий крепостные соотносятся с телом и кровью Христа, значит с Иисусом как очеловеченным божеством. Так же, как он, они несут крест в своем названии „крестьяне“, что к тому же фактически созвучно слову „христиане“. Следуя дальше этой линии, получается, что крепостные – преемники дела Христова, в то время как вывернутый церковный сановник Плюшкин является скорее всего орудием их страстей.

#### 4. Итоги

Приведенные примеры, по-моему, доказывают, что в образе Плюшкина и его комнаты Гоголь действительно приемом гротеска вывернул священника и интерьер русской православной церкви. Это дает интересные возможности для дальнейшей трактовки поэмы, которой можно было бы заняться после соответствующей трактовки и других глав *Мертвых душ*. Теория гротеска Бахтина, как мы видим, оправдывает себя при анализе гротескного пласта *Мертвых душ*.

#### ЛИТЕРАТУРА

Бахтин, М.М.  
1965

*Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*, Москва 1965; (в немецком переводе: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt am Main 1998).

- Гоголь, Н.В.  
1978 *Избранные сочинения в двух томах*, Москва 1978:  
I.
- Даль, В.И.  
1882 *Толковый словарь живого великорусского языка*,  
Москва 1990: I, III.
- Benz, E. (изд.)  
1987 *Russische Heiligenlegenden*, Zürich 1987.
- Onasch, K.  
1962 *Einführung in die Konfessionskunde der Orthodoxen  
Kirchen*, Berlin 1962.  
1993 *Lexikon. Liturgie und Kunst der Ostkirche*, Berlin  
1993.
- Tschizewskij, D.  
1987 *Legende vom Heiligen Ioan von Nowgorod*, в: Benz  
(изд.) 1987: 458-469.

ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО Н.В. ГОГОЛЯ:  
ТОПИКА И НАРРАТИВ

Сергей А. Шульц

(в безумии говорю:) я больше  
2 Кор., 11, 23.

Если воспользоваться термином Юргена Хабермаса, то повесть Гоголя *Записки сумасшедшего* можно отнести к так называемому „перформативному” типу высказываний (Хабермас 1991: 195), которые поднимают вопрос о личности не в отвлеченной плоскости, а в связи с ее самоосознанием автором, авторской самоидентификацией. Разумеется, это не означает буквального отождествления героя и его творца (как эмпирического человека), а подразумевает учет авторского духовного контекста в целом.

Текст написан в форме повествования от первого лица – *Ich Erzählung*. Главная трудность, которая возникает в связи с произведением Гоголя, – его стилистическая многомерность, установка на не прямое слово. Субстанция повествования в *Записках сумасшедшего* включает в себя и автора, и героя в их сложном диалогическом единстве-несовпадении – несовпадении, в котором они, однако, и совпадают в высшем философском смысле.

К сожалению, этот аспект гоголевского нарратива далеко не всегда принимается во внимание. Не учитывается, что сознание Поприщина дано в первую очередь в объектной сфере, что это – изображенное сознание прежде всего, и только потом – изображающее. Например, В.М. Маркович, отмечая роль сказа и сложность позиции повествователя в *Петербургских повестях*, вместе с тем утверждает:

(...) даже в первых записях Поприщина сквозь все пошлости слога и все очевидные приметы рабской психологии прорывались интонации, напоминающие о трагической страсти (Маркович 1989: 80).

Но ведь „пошлости слога” – нарочитые, их нельзя буквально инкриминировать Поприщину, а следует видеть сквозь специфическую призму авторского изображения, поскольку они даны во многом в объектной сфере.

Подобные aberrации восприятия неизбежно приводят к другой: изолированной абсолютизации „высоких” мыслей Поприщина, которые столь же прямо приписываются исключительно ему (теперь уже поощрительно), а не субстанции изображения в целом („автор-герой”), и изымаются из общего „потока сознания” Поприщина:

И тогда фантастическая мешанина слухов, бредовых вымыслов (...) куда-то исчезает, сменяясь пронзительной ясностью высшей истины (*там же*, 79).

Однако эта „высшая истина” на самом деле не противостоит контексту поприщинского безумия, а является его составной частью. Самый яркий в этом отношении пример – финал повести, соединяющий пафосно-лирическое обращение героя к неизвестным доброжелателям и матушке с восклицанием о шишке „под самым носом” у алжирского дея (172)<sup>1</sup>.

Один из наиболее перспективных подходов к гоголевскому тексту предложен Арпадом Ковачем. Он понимает эту повесть как „архетипический” „жанровый источник” для

таких эталонных типов повествовательного дискурса с психологической тематикой, как *Дневник лишнего человека* Тургенева, *Записки из подполья* и *Сон смешного человека* Достоевского, *Смерть Ивана Ильича* Толстого и *Палата №6* Чехова<sup>2</sup>.

Вводя для произведений типа *Ich Erzählung* новый, более широкий термин „персональное повествование”, Ковач утверждает, что

Персональный дискурс всегда свидетельствует о том, как рассказывание формирует новую компетенцию рассказывающего, новую ментальную способность, – способность творить текст,

1 Произведения Гоголя цитируются по изданию: Гоголь 1977. Страницы указаны в основном тексте.

2 Список может быть расширен также за счет *Записок сумасшедшего* Л.Н. Толстого. Ср.: Шульц 2001.

проникающий в структуру мира, отраженного в сознании, – памяти, образах восприятия, эмоциях и партикулярном опыте индивида (Ковач 1994: 8).

Фиксируя самоценность повествования в гоголевском тексте („записки как сюжетный поступок”, *там же*, 21), исследователь, однако, оставляет в стороне топику безумия в качестве будто бы технического момента, маскирующего возможную переинтерпретацию мира, как своего рода игру. Тем не менее безумие в данном случае не просто „болезнь”, а некая сущностно-антропологическая, философская категория, без которой невозможен разговор о „разуме”, „смысле” и т.д. и которая существует для Гоголя в аспекте слова.

Гоголь показывает безумие не как медицинский факт, а как экзистенциальную проблему – проблему личности в ее самоценности. Начиная со второй половины XX века, такая оценка феномена безумия стала составной частью европейской философии и психологии (Л. Бинсвангер, М. Фуко, Ж. Делез и Ф. Гваттари, Р. Лэйнг и др.).

Неоднократно отмечалась близость Поприщина романтическим безумцам гофмановского типа, которые воплощают собою таинственный, „высокий” аспект восприятия мира. Неслучайно поначалу герой мыслился Гоголем как художник, музыкант, отсюда и упоминание в канонической редакции „одного приятеля, который хорошо играет на трубе” (159) и „струны”, которая „звонит в тумане” (176). Тем самым обнаруживается некое родство героя и автора. То, что галлюцинирующий Поприщин, согласно наблюдениям В.Л. Комаровича, путает действительные обстоятельства борьбы за испанское наследство с художественной реальностью пьесы Шиллера *Дон Карлос*, подтверждает связь образа героя с художником и искусством и указывает на глубокую погруженность этого образа в литературный контекст.

По нашему мнению, уже фамилия героя „литературна” и может быть возведена к иронической строке стихотворения Пушкина *Послание цензору* (1822): „На поприще ума нельзя нам отступать” (Пушкин 1969: 177). Помешавшийся Поприщин как раз отступает на „поприще” своего „ума”. Другое дело, как истолковать это отступление. При этом слово „поприще” – одно из ключевых в гоголевской автомифологии.

В позднейшей *Авторской исповеди* оно будет осмыслено в качестве центрального мотива самоопределения гоголевской личности. Обнаруживаемый комически-игровой контекст фамилии героя соотнесен со сквозной темой названного пушкинского стихотворения темой письма и писательства, свободы и независимости творчества.

Рисуя комическую фигуру недоверчиво-верноподданнического чиновника-цензора, заваленного разнородными бумагами, в которых значимое перемежается с однодневным, умное с глупым, и не могущего разобраться в этом хаосе, Пушкин задает определенную перспективу для будущего гоголевского персонажа, хотя и не цензора, но чиновника и переписчика, живущего в мире слов.

Уже в начальных строчках гоголевской повести мы встречаем обращенную к Поприщину реплику начальника отделения:

Ты (...) дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет, в титуле поставишь маленькую букву, не выставишь ни числа, ни номера (157).

Функция очинивать перья для его превосходительства также „писательская”<sup>3</sup>. Наконец „венцом” литературных занятий героя становятся его *Записки*. Замечательно, что сам Поприщин отделяет свой способ письма от манеры других:

Правильно писать может только дворянин. Оно, конечно, некоторые и купчики-конторщики и даже крепостной народ пописывает иногда; но их писание большей частью механическое: ни запятых, ни точек, ни слога (159).

Авторская ирония по поводу самовозвеличивания „дворянина” только усиливает сложность поставленной проблемы „немеханического”, т.е., „творческого”, „необычного” письма. В духе гоголевской мифологии письма (неразличения „автономной” и „неавтономной” речи, см.: Шульц 1994: 128-133)

---

3 Как здесь не вспомнить князя Мышкина Достоевского, „святого” безумца и каллиграфа. В ассоциативном поле „писца” другого гоголевского героя уже сравнивали с Мышкиным (Эпштейн 1988). Но ведь Поприщин тоже переписчик, к тому же безумный.

повествователь ставит в один ряд такие разнопорядковые критерии письма, как пунктуация и стиль. При этом соблюдение пунктуационных правил, казалось бы, и есть нечто „механическое”, но мы узнаем, что это не так.

После „дня величайшего торжества” (170), ознаменованного узнаванием себя в качестве короля, Поприщин-„писатель” целиком посвящает себя своим *Запискам*:

В департамент не ходил... Черт с ним! Нет, приятели, теперь не заманите меня; я не стану переписывать гадких бумаг ваших (170).

„Не стану переписывать” – шаг к осознанию себя „творцом”, к тому, чтобы писать уже от себя. В этом отношении Поприщин выше Башмачкина или перерастает Башмачкина, который как раз мог только переписывать и тушевался даже тогда, когда в бумаге нужно было заменить форму лица.

В другом пушкинском стихотворении, *Не дай мне Бог сойти с ума* (1833), навеянном посещением Батюшкова (еще одна параллель к герою Гоголя), предвосхищается такой гоголевский мотив, как заточение безумца. Подобно уголовному преступнику, он должен слушать

брань зрителей ночных,  
Да визг, да звон оков  
(Пушкин 1969: 375).

Солипсическая „свобода” Поприщина сталкивается с „необходимостью” общественных установлений, обязывающих к репрессии умалишенного.

Топика „любовь-безумие” заставляет вспомнить имитацию сумасшествия Тристаном (*Тристан и Изольда*), помешательство Роланда, отвергнутого Анжеликой (*Неистовый Роланд* Ариосто), аналогичный исход любовной неудачи в эпизоде *Страданий юного Вертера* Гете (ср.: Вайскопф 1993: 277-278), безумие Пигмалиона, влюбляющегося в свою Галатею (*Пигмалион* Руссо) и т.д. Ариостовское совпадение тематики безумия также и с комизмом корреспондирует гоголевскому.

„Высокие” параллели не натяжка: за смеховым „снижением” и „развенчанием” персонажей – обычных из обычных людей – Гоголь в русле своей специфической нарративной

стратегии всегда обнаруживает стремление к их одновременному оправданию и возвышению, большему, чем трагедийное. Пародия у Гоголя „сакральна” (как это свойственно архаическому культурному сознанию): она обнажает, но она и увенчивает.

Но едва ли не самым главным „архетипом” Поприщина оказывается принц Гамлет, „потерявший рассудок” на „датской” „почве” (Шекспир 1986: 155). Многократное поприщинское „ничего, ничего, молчание” (160, 162, 163) прямо отсылает к предсмертному гамлетовскому „Дальнейшее – молчание” (Шекспир, 1986: 179; впервые отмечено: Дилакторская 1986: 63). У Шекспира эти слова философски подытоживают путь героя. Воскликание Поприщина:

Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи – той, которая бы питала и услаждала мою душу; а вместо того эдакие пустяки (...) (167),

перекликаясь с высказыванием короля из *Дон Карлоса* („Прости, но я возжаждал человека!..”; Шиллер 1959: 564)<sup>4</sup>, созвучно словам Гамлета о покойном отце:

Он человек был в полном смысле слова.  
Уж мне такого больше не видеть!  
(Шекспир 1986: 21).

Всепоглощающая страсть Поприщина к обретению своего „истинного” статуса близка намерению Гамлета целиком проникнуться волей к осуществлению наказа отца:

Я с памятной доски сотру все знаки  
Чувствительности, все слова из книг,  
Все образы, всех былей отпечатки,  
Что с детства наблюденье занесло,  
И лишь твоим единственным веленьем  
Весь том, всю книгу мозга испишу  
(Шекспир 1986: 39).

4 Кроме того, есть перекличка между мотивом „людей-чисел” в *Дон Карлосе* (Шиллер 1959: 564) и высказыванием гоголевского начальника отделения: „(...) ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего” (161).

Выражение „книга мозга” могло бы стать едва ли не самым удачным амбивалентным определением жанра произведения Гоголя.

Шекспировской Англии как предполагавшемуся по замыслу Клавдия месту гибели Гамлета соответствует гоголевская Англия, происками которой Поприщин объясняет свои муки (175). „Геополитические” рассуждения Поприщина в чем-то вытекают и из шекспировского интертекста.

Соединяя высокое деланное „безумие” с шутовством, ум Гамлета пытается проникнуть в потаенные уголки бытия, протагонист становится метафизиком, срывающим с мира покров кажимости. Это „помешательство” не просто некий ход, оно погружено в глубинную культурную традицию иррационального.

Гамлетовский титул „дублируется” у Поприщина королевскими притязаниями, причем королем не суждено стать ни одному, ни другому. Здесь возникает возможность карнавализованной ритуально-мифологической интерпретации их „дурачества”.

Архаической культуре известны инициальные обряды временной смерти властителя, статус которого на определенный момент символически передается „рабу”, „шуту”, „безумцу”, „умирающему” за реального носителя власти – причем в случае раба смерть могла быть и буквальной. Властитель, претерпев символическое умаление, „возрождается” вновь, но уже более сильным. Функция шутов при королях, юродивых при царях – именно такая, институциональная. Гамлет и Поприщин, не имея дублеров (или невольно являясь дублерами третьих лиц, что требует отдельного поворота истолкования)<sup>5</sup>, соединяют „царское” и „шутовское” в самих себе, что действительно свидетельствует о распадении „связи времен”, расшатывании – неизбежном – прежних устоев существования.

Глубокомысленна реплика Л.В. Пумпянского:

Поприщин – правящий, он – низший из правителей, и в этом его несчастье, но все же – из правителей (Пумпянский 2000: 335).

---

5 В этом случае Гамлет „дублирует” своего убитого отца, а Поприщин – бежавшего из Испании наследника престола.

Ср. также косвенное сравнение впадающего перед смертью в безумие Акакия Акакиевича с „царями и повелителями мира” (140). Пишет Мишель Фуко:

Постоянство в (...) проявлениях безумия, казалось бы, ставит перед нами вопрос о смутной памяти времен, которая его сопровождает и благодаря которой все его измышления оказываются лишь возвратом назад, а само оно нередко обозначается как стихийная археология культур. Неразумие как будто заключает в себе великую память народов, высшую степень их верности прошлому; в его пределах история предстает бесконечной современностью (Фуко 1997: 120).

Юродство Гамлета и Поприщина дает им право „истину царям с улыбкой говорить”, оно показано как необходимый противовес существующему положению вещей, который разрушает все внешнее по отношению к нему, но он же побуждает это внешнее трансформироваться на обновленных основаниях.

Особый поворот темы вызван религиозным подтекстом юродства. Недаром Б. Пастернак сравнивал Гамлета с Христом (Иванов 1990: 5; Пастернак 1990: 276)<sup>6</sup>, а в *Записках сумасшедшего* обнаруживали слой христианской символики.

В частности, Арпад Ковач указывает:

Дитятка – последнее самоопределение Поприщина, (...) данная связь активизирует представление о дитятке как о сироте и жертве (дитя „ребенок, раб, слуга, сирота”) (...). И словесный сигнал спасителя: „Матушка, спаси твоего бедного сына!” (...) А также дата последней записи, следующей после „Число 25”, то есть по логике обратного движения в детство – „Число 24”, день рождения Христа. Этим, кроме того, объясняется и ликвидация указателей времени: „Чи 34, сло Мц гдао, Февраль 349”, так как сигнализирует, с одной стороны, о начале исчисления времени, когда еще не было года, месяца и числа, а, с другой, отсылает к году персонального плана: 34 – указатель начала деятельности Иисуса, и в то же время указатель года рождения повести (1834),

6 См. также стихотворение Пастернака *Гамлет*. Любопытно, что порою Гамлета, напротив, хотят представить как одержимого бесом и сугубо антихристианскую фигуру: McGee 1987; см. также Парфенов 1986: 132 (сравнение Гамлета с Фаустом).

накануне которого возникло также знаменитое *Воззвание к гению*, под заглавием 1834 (...), в котором говорится о начале нового цикла деятельности.

Рождественская звезда и ребенок на груди матери напоминают иконическое изображение новорожденного спасителя, спасаемого от гонения царя Ирода (Ковач 1994: 57-58).

Ср. предложенное недавно новое (спорное) прочтение черновика заглавия повести как *Записки сумасшедшего мученика* (вместо „музыканта”), хотя герой понимается здесь только как „мученик собственного тщеславия” (Воропаев; Виноградов 1994: 504-505).

Единственное внятное обозначение года в повести – 2000-й (170): рубеж нового христианского миллениума и нового „эона”; появляющиеся же в дальнейшем записи типа „Никоторого числа” (172) или „Числа не помню. Месяца тоже не было” (173) комически-апофатически указывают на предстоящее исчезновение времени – на Апокалипсис.

Так тема писательства, пронизывающая гоголевский текст (от указаний на занятия героя до литературно-культурных аллюзий), находит еще одно – сакральное – соответствие. Она косвенно и отчасти апофатически указывает на то Слово, которое было в начале и было у Бога, и было Бог (Ин., 1:1).

Однако кто автор записок? Выше уже говорилось, что с учетом системы гоголевской наррации приписывать авторство одному Поприщину не приходится. Л.В. Пумпянский обратил внимание на факт любопытной близости тех поприщинских записей, „где господствует дух опровержения общепринятых мнений”, концовке *Невского проспекта*, имеющей аналогичный пафос: „все можно, надо проникнуть, раскрыть...”. „Как это объяснить?” – спрашивает исследователь (Пумпянский 2000: 336).

Тем более усложняет тему „авторства” вопрос: кому принадлежит заглавие повести? Из текста ясно, что Поприщин признает себя безумным только в самом конце:

(...) спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку (176),

когда ему уже явно не до того, чтобы озаглавливать свой текст. Самоидентификации в записях от 12 ноября и от 43 апреля 2000 года контрастны процитированной выше:

Я думаю, что девчонка приняла меня за сумасшедшего (164).

В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я. Именно только сегодня об этом узнал я. Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило. Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла прийти мне в голову эта сумасбродная мысль? Хорошо, что еще не догадался никто посадить меня тогда в сумасшедший дом. Теперь передо мною все открыто. Теперь я вижу все как на ладони (170).

Тем более непоприщинским по смыслу являлся вариант заглавия в редакции *Арабесок: Клочки из записок сумасшедшего*. „Клочки” – это явно с „чужого”, не принадлежащего герою, голоса: Аксентий Иванович живет хотя и в диссонансном, какафоническом, но, однако же, и по-своему цельном мире.

При отсутствии в заголовке слова „сумасшедший” текст повести воспринимался бы по-иному. Факт данного означивания набрасывает на все сетку высшей „понятности”, становится ясно, почему события происходят именно так, а не иначе. Представители искусства абсурда, от Хармса до Ионеско, пойдут обратным путем: в их мире слово „безумие” практически не звучит, но тем не менее все собою определяет.

Согласно „социологии повседневности” Альфреда Шюца, обычное человеческое сознание, сталкиваясь с чем-то непонятным, нуждается в том, чтобы директивно определить, „означить” это явление: происходит наклеивание некоего ярлыка в рамках обыденных, простых смыслов, обратившись к которым, субъект гносеологически „успокаивается”. Но для Гоголя за этим „простым” означиванием встает некая экзистенциальная бездна, которая требует не обыденного, а метафизического истолкования.

Факт позднейшего признания себя сумасшедшим едва ли свидетельствует в пользу того, что Поприщин сам назвал свое „произведение”. Но тем самым дается возможность понять, в этом наиболее лирическом (но и наиболее комическом) месте повести самооценка героя и оценка героем автора совпадают.

Отсюда и почти трагедийно-катарсическая мощь финала повести – „к а т а р с и с пошлости” (Бахтин 1990: 536).

Проблематичность „авторства” записок делает ошибочными попытки установления строгих логических оснований тех или иных фрагментов текста. К таким попыткам относится и спор о том, каким образом становится известна герою информация, содержащаяся в „переписке собачек”<sup>7</sup>.

Автор и герой *Записок сумасшедшего* вместе посылают читателю свою весть – „странное слово”, которое передает некое рационально невыразимое знание о мире, более того, оно само в своем экзистенциальном намерении есть это знание. Диссонансное слово означает конец нарратива как истории – дискретность и в итоге конец времени. Проявляясь на высшем уровне наррации, превосходящем уровень внешнего повествователя, это слово принципиально амбивалентно и диалогично: вбирает в себя два контекста (автора и героя), которые повернуты друг к другу. Оно трагикомически меняет свои смыслы в зависимости от наложения одного контекста на другой. Главным является контекст автора (иначе перед нами была бы полная бессмыслица): слово героя меняется от подразумеваемого (и потенциально слышимого) слова (голоса) автора.

Как уже говорилось, высшим моментом диалогического наложения контекстов двух повествовательных инстанций становится финал: не только герой дается в горизонте автора (открывающего в герое „высокое”), но и автор дается в горизонте героя. Последний приходит к известному самопониманию, при этом его мысли о матери, тройке, избах, Италии как бы извлекаются из сознания автора.

*Записки сумасшедшего* становятся в известном отношении центром аутомифологии гоголевского письма, обращаясь к излюбленной Гоголем теме „отрывков”, „писем”, „записок”, внезапно вторгающихся в „книгу жизни” и меняющих ее смысл. Например, в финале *Майской ночи* чудесным образом появившееся письмо комиссара приводит к счастливой развязке; поиск пропавшей грамоты в одноименной повести за-

7 См. разбор этого исследовательского спора в книге Манн 1988: 104–106. Говоря о возможности „двойного прочтения” смысла реплик собачек и комментариев к ним Поприщина, Ю.В. Манн вместе с тем не ставит вопрос о двойственности субстанции повествования *Записок* в целом.

ставляет героя отправиться в пекло и становится моментом его комической инициации; перлюстрация хлестаковского письма в *Ревизоре* знаменует радикальную перипетию; в *Тяжбе* замена в завещании слова „Евдокия” на „Обмакни” дает Бурдюкову повод питать надежды на судебное разбирательство; любовная записка, полученная Чичиковым на балу у губернатора, вплетается в общий контекст неразберихи, провоцируя его бегство. Гоголь нередко обозначал жанр своих произведений как „отрывок” (*Пленник* в составе *Арабесок*; *Рим* и др.). *Выбранные места из переписки с друзьями* входят в этот же контекст „частиц” письма-смысла, которым по авторскому замыслу отводится чрезвычайная роль в мировой истории в целом.

Заметим также, что венчание на царство героя-„писателя” проецируется на жречески-орфический, „царский” комплекс автора-писателя, столь характерный для самосознания Гоголя. Выше уже говорилось о принципиальности для гоголевской автомифологии понятия поприща.

Калейдоскопически совмещая высокое и низкое, смешное и трагическое, существенное и необязательное, диссонансное слово *Записок сумасшедшего* проходит через различные виды пространства (и экзистенциальные, и чисто литературные), через сам космос (мотив космического беспорядка – один из ведущих здесь), через небытие, через восторг и уныние. „Апология сумасшедшего”, если вспомнить выражение Чаадаева (текст Чаадаева, официально объявленного безумным за публикацию *Философического письма*, будет создан на рубеже 1836-1837 года – спустя год после публикации повести Гоголя в *Арабесках*)<sup>8</sup>.

К сути слова относится понятие осмысленности, но в данном случае слово больше затемняет, чем просветляет, больше обесмысливает, чем наделяет значениями. Однако оно все же просветляет в самой своей темноте – весть обретается уже в факте присутствия слова (высшим пределом этому дается „молчание”), смещающем все казавшиеся незыблемыми границы и обращающем человека внутрь его безосновности.

---

8 Ср.: „(...) во всем своем могуществе и блеске человеческое сознание всегда обнаруживается только в одиноком уме, который является центром и солнцем его сферы” (Чаадаев 1989: 148).

Безосновность оказывается тем, что образует всякое основание. Для Псевдо-Дионисия Ареопагита, Беме, Хайдеггера она лежала в основе Божественного – Бога как Ничто, как бездны. Загадочность мира, открываемая в „безумном слове”, дает человеку больше шансов по сравнению с прямым объяснением. Поэтому последняя фраза об алжирском дее – не итог, а вежа *Записок*.

Завершая *Записками сумасшедшего* весь цикл *Петербургских повестей* (*Арабески* также завершались этой повестью), Гоголь отказывается от монологической истины, от последнего, окончательного слова о мире и человеке ради слова „странного”, „загадочного”.

Архаическая традиция свидетельствует, что всякое столкновение с загадкой опасно: на кон ставится сама жизнь. И тогда, когда человек не отгадывает, и тогда, когда он – о чем пример Эдипа – все-таки отгадывает. Главная книга Гоголя, *Мертвые души*, несет загадку уже в своем заглавии. Пытаясь во втором томе поэмы так или иначе отойти от нарративной стратегии „странного” или „безумного” слова, Гоголь будет разрушать свое слово вообще, как таковое: оно уже невозможно без заданного изначально адъектива<sup>9</sup>.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М.М.  
1990 *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1990.
- Вайскопф, М.  
1993 *Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст*, Москва 1993.
- Воропаев, В.А.; Виноградов, И.А.  
1994 *Комментарии*, в: Гоголь, Н.В., *Собрание сочинений в девяти томах*, Москва 1994: III.

<sup>9</sup> Бытовой миф о „безумии” Гоголя – бледный отголосок возможного понимания писателя. В этом мифе есть „пошлость”, но нет „катарсиса”.

- Гоголь, Н.В.  
1977 *Собрание сочинений в семи томах*, Москва 1977: III.
- Дилакторская, О.Г.  
1986 *Фантастическое в Петербургских повестях Н.В. Гоголя*, Владивосток 1986.
- Иванов, Вяч.Вс.  
1990 „Сестра моя – жизнь...”. *Фрагменты записей о Борисе Пастернаке*, „Литературная газета”, 21 января 1990.
- Ковач, А.  
1994 *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1994.
- Манн, Ю.В.  
1988 *Поэтика Гоголя*, Москва 1988.
- Маркович, В.М.  
1989 *Петербургские повести Н.В. Гоголя*, Ленинград 1989.
- Парфенов, А.  
1986 *Трагическое в Гамлете*, в: *Шекспировские чтения. 1984*, Москва 1986.
- Пастернак, Б.Л.  
1990 *Об искусстве*, Москва 1990.
- Пумпянский, Л.В.  
2000 *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*, Москва 2000 [Гоголь].
- Пушкин, А.С.  
1969 *Собрание сочинений в шести томах*, Москва 1969: I.

- Фуко, М.  
1997 *История безумия в классическую эпоху*, Санкт-Петербург 1997.
- Хабермас, Ю.  
1991 *Понятие индивидуальности*, в: *О человеческом в человеке*, Москва 1991.
- Чаадаев, П.Я.  
1989 *Статьи и письма*, Москва 1989 [*Апология сумасшедшего*].
- Шекспир, В.  
1986 *Гамлет*, Владивосток 1986.
- Шиллер, Ф.  
1959 *Избранные произведения в двух томах*, Москва 1959: I.
- Шульц, С.А.  
1994 *Гоголь. Личность и художественный мир*, Москва 1994.  
2001 *Записки сумасшедшего Гоголя и Записки сумасшедшего Л. Толстого: трансформация мотива безумия*, в: *Гоголезнавчі студії. Гоголеведческие студии*, Ніжин-Нежин 2001: 6 [в печати].
- Эпштейн, М.Н.  
1988 *Парадоксы новизны*, Москва 1988 [*Князь Мышкин и Акакий Баумачкин (к образу переписчика)*].
- McGee, A.  
1987 *The Elizabethan Hamlet*, New Haven-L. 1987.

ИНСЦЕНИРОВКА ОТСУТСТВУЮЩЕГО ТЕЛА  
В РОМАНЕ В ПИСЬМАХ  
*БЕДНЫЕ ЛЮДИ* ДОСТОЕВСКОГО

*Таня Циммерманн*

При переходе из романтики в реализм русская проза сделала своей главной задачей инсценировку тела действующих лиц в изменившихся медиальных условиях (ср. Lachmann 1994: 284-305; Drubek-Meyer 1998). Их физиономия, речь и одежда не только определяют героев и разделяют их на общественные группы, но и определяют их действия, влияют на сюжет и на метапоэтический уровень текста. Типизированные герои Лермонтова воплощают цитаты и мировоззрения, которые детерминируют их коммуникацию, беседу и действия (ср. Hansen-Löve 1992). Гоголь и Достоевский создают при помощи сказа не только полифонию обыденных ситуаций в конкретной среде, но и театральное, аудиовизуальное присутствие героев для читателя (ср. Drubek-Meyer; Meyer 1997). Благодаря многочисленным приемам инсценированное тело героев пропадает из виду, скрываясь за своими масками. Не только герой, но и его автор, писатель, скрывает свой голос за голосом издателя, переписчика или за какой-то другой перспективой рассказа (ср. Schmid 1986; Assmann 1996: 19). Инсценировка тела как и его „переодевание” станут главной темой.

С ослаблением классового этикета одежды в обществе девятнадцатого века одежда, ее материал и пуговицы все больше становятся выражением индивидуума, а также типизированной маской человека (Sennett 1983: 176-197). В свободной системе моды одевание превращается в трудно поддающийся истолкованию маскарад (Barthes 1967). Как в обществе, так и в литературе одежда наряду с речью и поведением выявляет личность индивидуума, так как она метонимически выдает тайны внутренней жизни. Бальзак детально описывает одежду для характеристики героев романа. В *Невском проспекте* (1834) Гоголя люди на городской улице заменяются их модно окрашенными частями тела или их по моде скроенной одеж-

дой – разное причесанными усами, тесно стянутыми талиями и какими-то другими модными аксессуарами. В *Герое нашего времени* (1840) Лермонтова действующие лица покоряются системе моды, в которой все устарелое погублено (Hansen-Löve 1992: 514-520). В его драме в стихах *Маскарад* (1842) большей достоверностью обладает украшение, какой-то потерянный браслет, чем его обладательница. Границу между телом и платьем, между подлинным и обманным провести уже невозможно.

### 1. Текст как платье

Инсценировка отсутствующего тела особенно выступает на передний план в романе в письмах, стоит как связующее звено между физической и беседной коммуникацией и таким образом восполняет отсутствие авторов переписки (ср. Müller 1991). Так Достоевский в своем раннем романе в письмах *Бедные люди* (1846) не только описывает одежду героев, но и идет еще дальше – делает ее главной темой переписки. В интертекстуальном продолжении *Шинели* Гоголя одежда даже становится главным действующим лицом в романе *Бедные люди*. Процесс взаимного открытия интимных тайн идет рука об руку с выражением желания новой одежды. „Бедный человек” Достоевского, Макар Девушкин, выступающий одновременно как автор писем и их герой, уже судя по имени, феминизированный девственный образ страшится обнажения и наготы.

У бедного человека на этот счет тот же самый стыд, как и у вас, примером сказать, девический. Ведь вы перед всеми – грубое-то словцо мое простите – разоблачаться не станете (Достоевский 1972: 69).

Именно в августе Девушкин жалуется на внезапную перемену погоды с грязью и холодом. Незамедлительно следуют жалобы на плохую одежду, прежде всего на его сильно поношенное пальто. Физическое раздевание Девушкина сопровождает его душевное обнажение. Пальто теряет пуговицы – и изнутри тела срывается лавина неприятных, унижительных тайн, которые сообщаются адресату Варваре и читателю. С потерей

последней пуговицы, которая, как гоголевский нос Ковалева, покидает своего владельца и не дается ему, исчезает символическая граница между внутренним и внешним. Пальто обретает собственную жизнь.

Моя пуговка – ну ее к бесу – пуговка, что висела у меня на ниточке, – вдруг сорвалась, отскочила, запрыгала (я, видно, задел ее нечаянно), зазвенела, покатилась и прямо, так-таки прямо, проклятая, к стопам его превосходительства (...) я бросился ловить пуговку! Нашла на меня дурь! Нагнулся, хочу взять пуговку, – катается, вертится (...) (*там же*, 92).

Чем дальше тело Девушкина обнажается и мерзнет, тем больше маскирует Достоевский свой стиль. С помощью интертекстуальных цитат – прежде всего из гоголевских *Шинели*, *Записок сумасшедшего*, *Носа* и *Невского проспекта*. Таким образом сам текст перевоплощается в платье<sup>1</sup>. Девушкин постоянно жалуется в начале переписки, когда его письма еще не наводнены интертекстуальными цитатами, на недостаток стиля: „Но слогу нет, ведь я это сам знаю, что нет его, проклятого” (*там же*, 48). Быть без стиля значит быть голым. Автор писем смастерит себе костюм из текста другого писателя.

Варвара, которая переписывается с Девушкиным, тоже описывает изменение климата:

а здесь, при въезде нашем в город, дождь, гнилая осенняя изморозь, непогода (...) всем так было холодно (*там же*, 27).

Эта девушка воспринимает переезд из деревни в Санкт-Петербург и поступление в пансион для девиц, где она учит французскую грамматику и новые слова, как переход из теплой, домашней сферы в холодную и чужую:

Станет подходить вечер, и грусть нападет смертельная, нужно в девять часов в пансион идти, а там все чужое, холодное, строгое (...) (*там же*, 57).

---

<sup>1</sup> О тексте, действующем как платье см. Lachmann 1994: 419, Fischer 1995.

Она вынуждена, как и Девушкин, менять свой гардероб.

Читатель сомневается в подлинности Девушкина уже в начале переписки, когда герой признается, что он списал поэтическую метафору птицы из какой-то книги:

У меня там есть книжка одна, Варенька, так в ней то же самое, все такое же весьма подробно описано (...). А впрочем, я это все взял из книжки (*там же*, 14).

Вскоре он признается, что он списывает из какой-то тетрадки, чтобы угодить взыскательному вкусу своей читательницы:

Трудно угодить на ваш вкус, уж я вас знаю, голубчик вы мой; вам, верно, все стихотворство надобно, воздыханий, амуров, – ну, и стихов достану, всего достану; там есть тетрадка одна переписанная (*там же*, 25).

Наконец он вводит в свое письмо два длинных пассажа из экзотически театрализованных любовных историй какого-то тривиального автора. Чужой текст компенсирует неспособность Девушкина любить вне письма. Чужой текст облакает нестилевую „наготу” Девушкина. Вздыхающие и жестикулирующие герои чужого автора придают отсутствующему телу Девушкина видимое и слышимое присутствие. Тривиальные, заимствованные литературные герои замещают автора, который все больше и больше скрывается из виду. Даже душераздирающий рассказ о мерзнувшем на улице ребенке разоблачается несколькими страницами ниже как простое упражнение в стиле:

Признательно вам сказать, родная моя, начал я вам описывать это все частию, чтоб сердце отвести, а более того, чтоб вам образец хорошего слогу моих сочинений показать (*там же*, 88).

В истории с осиротевшим ребенком тема „переодевания” обретает в тексте второе дно. Этот ребенок держит в руке бумагу с просьбой о помощи. Но написанные слова кажутся прохожим ложью, т.е. „переодеванием”.

Зато Варвара заменяет свое непосредственное присутствие подлинной историей из прошлого, которая также взята из тетрадки, из ее собственного дневника:

Мне так хочется сделать вам что-нибудь угодное и приятное (...), что я решилась наконец на скуку порыться в моем комоде и отыскать мою тетрадь, которую теперь и посылаю вам. Я начала ее еще в счастливое время жизни моей (*там же*, 26).

Героиня, и одновременно автор, использует собственную жизнь в качестве литературного материала. Мужчина и женщина встречаются как герои, но он является в интертекстуальном костюме из произведений другого автора, она, напротив, в „наготе” истории своей собственной жизни. Ее история плавно перетекает из жизни в литературу и обратно. Перо становится барометром ее жизни, но и оно не может выйти за пределы ее жизни:

А теперь все пойдут грустные, тяжелые воспоминания, начнется повесть о моих черных днях. Вот отчего, может быть, перо мое начинает двигаться медленнее и как будто отказывается писать далее (*там же*, 43).

Акт писания воздействует на нее как медикамент:

Ну, прощайте! Как я заболталась! Когда мне грустно, так я рада болтать, хоть об чем-нибудь. Это лекарство: тотчас легче делается, а особенно если выскажешь все, что лежит на сердце (*там же*, 55).

Писание писем излечивает депрессию и устраняет опасность расщепления личности. Варвара доказывает свое аутентичное присутствие в жизни своим текстом:

А с некоторого времени я боюсь оставаться одной; мне все кажется, что со мной в комнате кто-то другой, что кто-то со мной говорит; особенно когда я об чем-нибудь задумаюсь и вдруг очнусь от задумчивости, так что мне страшно становится. Вот почему я вам такое большое письмо написала, когда я пишу, это проходит (*там же*, 84-85).

Уже Сигруд Фастинг (Fasting 1972) указал на различные стили письма, которые предопределяют исход переписки. Исследователь называет письма Девушкина обращенными к субъекту, а письма Варвары прагматичными и направленными на объекты. Поэтому Девушкин рассказывает о себе и начина-

ет писать новое письмо, еще не получив ответа. Варвара, напротив, реагирует на написанное: она комментирует письма Девушкина и представляет рассказанное в объективном свете. В ее письмах она все больше сообщает о событиях и в конце концов прекращает переписку, чтобы начать конкретную жизнь с женихом Быковым, который не умеет красиво говорить („красно говорить не мастер”; Достоевский 1972: 100), но зато готов платить за свадебное платье. Варвара самовыражается в своем тексте как естественное тело, в то время как ее адресат использует текст как костюм для создания семиотического письменного мира. Также потребность обоих авторов переписки в новой одежде отвечает поляризации текста на текст-платье и текст-тело. Оба героя приобретают в конце переписки новые предметы одежды. Девушкин зарабатывает благодаря своей работе переписчика деньги на новое пальто, Варвара получает свадебное платье за то, что она поступает своим телом. Если для Девушкина текст становится в конце концов платьем, то Варвара охотнее облачается в конкретное свадебное платье. В ее последних сентябрьских письмах описываются приготовления к свадьбе, о которых она пишет сперва как *post scriptum* к письмам:

P.S. Ради бога, мой друг, не позабудьте чего-нибудь из того, что вам я теперь говорила. Я все боюсь, чтобы как-нибудь не ошибились. Помните же, тамбуром, а не гладью (*там же*, 103).

В конце концов подвенечное платье становится основной темой переписки, а письма состоят только из нескольких коротких предложений. Писание превращается в действие, а Девушкин из адресата в почтальона:

Ради бога, бегите сейчас к брильянщику. Скажите ему, что серьги с жемчугом и изумрудами делать не нужно (*там же*, 104).

## 2. Писание как шитье и плетение

Как тема одежды, так и тема шитья и плетения проходит красной нитью через весь роман. Варвара пытается зарабаты-

вать на жизнь шитьем. Чем неудовлетворительнее переписка с Девушкиным, который дает ей только исписанную бумагу, но не свое тело, тем хуже здоровье Варвары. В конце концов она даже не в состоянии шить платье:

Я так устала; не понимаю, отчего я становлюсь такая слабая; малейшее занятие меня утомляет. Случится работа – как работать? Вот что-то убивает меня (*там же*, 85).

После ее отъезда с Быковым она оставляет Девушкину его собственное письмо, которое она обмотала нитками, свое начатое письмо и рассказ Пушкина *Станционный смотритель* (1831):

Оставляю вам книжку, пальцы, начатое письмо; когда будете смотреть на эти начатые строчки, то мыслями читайте дальше, все, что бы хотелось вам услышать или прочесть от меня, все, что я ни написала бы вам; а чего бы я ни написала теперь! (*там же*, 106).

В рассказе Пушкина ситуация отца и дочери, связанная с чтением и шитьем, предвосхищает судьбу Девушкина и Варвары<sup>2</sup>:

Три года тому назад, однажды в зимний вечер, когда смотритель разлиновывал новую книгу, и дочь его за перегородкой шила себе платье, тройка подъехала (...) (Пушкин 1960: 90).

Как шьющая Дуня оставит своего отца, так и Варвара расстается со своим по-отечески заботящимся о ней адресатом, который, оснащенный нитками, чистым листом почтовой бумаги и рассказом Пушкина, заступает на роль своей читательницы. На роль Варвары Доброселовой, которая вышла замуж за землевладельца Быкова, Девушкин заступает, когда он продолжает переписку сам, без своей получательницы. Платье полностью замещает тело и создает иллюзию его присутствия. Девушкин „шьет” теперь один свое текст-платье, которое было интимным письмом, а стало публичными отношениями ав-

---

2 Шмид (Schmid 1991: 109, 160, 161) указывает на значение переодевания в *Станционном смотрителе*, которое сопровождает развертывание сюжета через повторение или изменение.

тора и его публики. В последнем письме Девушкина нет никаких инициалов. Это пустое место превращает письмо в письмо-роман. Похищенное письмо Доброселовой, а потом и Девушкина, развернулось в роман в письмах Достоевского.

Девушкин занимается метафорически не только шитьем своего литературного платья, но и плетением нового „гнезда”, своего нового дома. Он все время называет Варвару, о роли которой он мечтает для себя, голубчиком и сравнивает ее с птицей. Желание Девушкина быть, как птица, выражается уже в его первой списанной из какой-то книжки метафоре: „Зачем я не птица, не хищная птица!” (Достоевский 1972: 14). После Варвариной свадьбы Девушкин сравнивает ее с упавшей из гнезда птицей („птичка из разбитого гнездышка выпавшая”), так же, как раньше мерзнувшего бездомного сироту, который напрасно пытается найти новое гнездо. Когда Девушкину из-за невнесенной платы грозит потеря квартиры, он использует метафору птицы для самого себя, но Варвара в конце концов сводится к единственному перу – перу, которым она пишет письма: „Ведь вы, маточка, как перышко слабенькие!” (*там же*, 107). Развертывание метафор птицы содействует возникновению нового писателя-птицы с двумя перьями, который только инсценирует двухголосие переписки.

### 3. Писание как игра

Для того, чтобы Девушкин смог заступить на роль Варвары, ее квартира инсценируется как освещенная сцена. Метафорика светло-темно („когда мы светло видели”, „засветлела ваша улыбочка”; *там же*, 13) обозначает место, в котором находится адресат, как сцену, которой можно пользоваться только вечером в темноте. Девушкин пишет как возбужденный *voeuir*. Он может, сидя за своим письменным столом перед открытым окном, смотреть в освещенное окно девушки, которая кажется актрисой на сцене за раздвинутым занавесом. Освещенное окно метафорически является образом человеческой души. То, чего герой не видит, он себе представляет – это процесс, который повторяется в письме и усиливается по мере того, как реальный адресат становится Девушкину ненужным.

Взгляд в окно соответствует взгляду вовнутрь тела, соответствует в языке внутренней речи в переписке:

Опустите занавеску – значит, прощайте, Макар Девушкин, спать пора! Подымете – значит, с добрым утром, Макар Алексеевич, каково-то вы спали, или: каково-то вы в вашем здоровье, Макар Алексеевич? (*там же*, 14).

Пантомима в инсценированном театре служит альтернативой внутренней речи в письме:

Видите ли, душечка моя, как то ловко придумано; и писем не нужно! (*там же*).

Девушкин довольствуется тем, что он наблюдает своего адресата Варвару издали и читает ее письма. Он избегает ее физического присутствия:

А уж я бы тогда и тем одним счастлив был, что хоть бы с улицы на вас в ярко освещенные окна взглянул, что хоть бы тень вашу увидал (*там же*, 86).

По этому же образцу развивалась уже первая влюбленность Девушкина. Его избранницей была актриса, которую он, собственно, никогда не видал, только слышал ее голос. Так же, как в переписке, она была невидимой:

Врезался в эту актрисочку, по уши врезался, да это бы еще ничего; а самое-то чудное то, что я ее почти совсем не видал и в театре был всего один раз, а при том врезался (...). Видеть-то я один только краешек занавески видел, зато все слышал! (*там же*, 60-61).

Сцена с ее возможностями маскировки и письмо становятся фиктивным местом встречи Девушкина и Варвары, которые никогда не встречаются на одном уровне.

#### 4. Письмо как тело

Одновременно с поляризацией текста платье-тело и разделением медиума на письмо и сцену происходит и разделение полов вдоль медиальных границ в литературе. Мужчина и женщина разделены соответственно их исторической роли автора и читательницы (ср. Schön 1990). Мужчина исчезает как автор во всемогуществе медиума письма. Его действия происходят только на бумаге, и тем самым он не подчиняется законам каузальности, пространства и времени. Медиум письма поглощает автора как героя, тот же медиум, который придал ему путем вытеснения женщины двойной голос и двойную роль. Так как герой старается сохранить свой стиль, свое платье, он остается в медиуме литературы.

Нет, я Варенька, встану; я к завтрашнему дню, может быть, выздоровлю, так вот я и встану! (...) Я, маточка, под колеса брошусь; я вас не пушу уезжать! (...) Я с вами уеду: я за каретой вашей побегу, если меня не возьмете, и буду бежать, что есть мочи, покамест дух из меня выйдет (Достоевский 1972: 107).

Все более тесное переплетение Девушкина с медиумом письма становится явным уже при потере письма, адресованного Варваре. Эту потерю он ощущает как потерю собственной целостности:

Умоляю вас, родная моя, не разлучайтесь со мною теперь, теперь, когда я совершенно счастлив и всем доволен. (...) будем жить вдвоем согласно и счастливо. Займемся литературой (...) (там же, 94).

Женщина как читательница уходит из медиума литературы, когда она начинает заботиться о свадебном платье. Это отделение от медиума подготовлено воспоминаниями женщины о детстве в деревне, когда она еще не умела читать, когда ее няня читала ей вслух сказки. Таким образом, детство представляет собой для женщины золотую эру медиального единства литературы и реальности, знака и факта:

(...) мое золотое детство (...) – чудно хорошо было мне! А я еще была ребенок, дитя! (там же, 83).

Взрослая жизнь приносит с собой отделение от медиума письма, и с замужеством Варвара удаляется от романа в письмах и как автор, и как читательница.

Роман в письмах *Бедные люди* при помощи тематизации тела и платья метапоэтически развертывает историю возникновения романа в письмах из частной переписки. Роман в письмах поставил нелитературные явления в центр литературы благодаря тому, что он вобрал в себя повседневный материал, „быт” (Тынянов 1969: 419). Интимное письмо, которое выполняло функцию женского средства коммуникации, стало новым литературным жанром на пересечении частной и общественной сферы. Не только автор, но и находящийся в русской романтике под патриархально-мужским влиянием медиум литературы (ср. Мурашов 1998) феминизировался. От тела в итоге осталось только платье.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Достоевский, Ф.М.  
1972 *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*, Ленинград 1972: I [*Бедные люди. Повести и рассказы 1846-1847*].
- Пушкин, А.С.  
1960 *Собрание сочинений в десяти томах*, Москва 1960: V [*Романы, повести*].
- Тынянов, Ю.Н.  
1969 *Литературный факт*, в: *Texte der russischen Formalisten*, München 1969: I: 392-431.
- Assmann, A.  
1996 *Schrift und Autorschaft im Spiegel der Mediengeschichte*, в: Müller-Funk, W.; Reck, H.U. (под ред.), *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien – New York 1996: 13-24.

- Barthes, R.  
1967 *Système de la Mode*, Paris 1967.
- Drubek-Meyer, N.  
1998 *Gogol's eloquentia corporis. Einverleibung, Identität und die Grenze der Figuration*, München 1998 (Slavistische Beiträge 374).
- Drubek-Meyer, N.; Meyer, H.  
1997 *Gogol' medial: skaz(ki) und zapiski*, "Wiener Slavistischer Almanach", 1997: 39: 107-154.
- Fasting, S.  
1972 *Bednye ljudi als Briefroman*, "Scando-Slavica", 1972: 18: 37-44.
- Fischer, C.  
1995 *Der entkleidete Körper – in Worte gehüllt*, v: Behrens, R.; Galle, R. (под ред.), *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*, Würzburg 1995: 53-67.
- Hansen-Löve, A.A.  
1992 *Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs Geroj našego vremena*, 1. Teil, "Russian Literature", 1992: 31: 491-544.  
1993 *Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs Geroj našego vremena*, 2. Teil, "Russian Literature", 1993: 33: 413-470.
- Lachmann, R.  
1988 *Zu Dostoevskijs Slaboe serdce: Steckt der Schlüssel zum Text im Text?*, v: Lachmann, R.; Smirnov, I.P. (под ред.), *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*, (Wiener Slavistischer Almanach, 21), Wien 1988: 239-265.  
1994 *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München 1994 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 93, N.F., Reihe A: Hermeneutik – Semiotik – Rhetorik 8).

- Müller, L.  
1991 *Herzblut und Maskenspiel. Über die empfindsame Seele, den Briefroman und das Papier*, в: Jüttemann, G.; Sonntag, M. et al. (под ред.), *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*, Weinheim 1991: 267-290.
- Murašov, J.  
1998 *Schrift und Geschlecht. Zu medialen Pragmatik des Briefmotivs in A. Puškins Evgenij Onegin*, "Die Welt der Slaven", 1998: 43: 173-186.
- Sennett, R.  
1983 *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main 1983.
- Schmid, W.  
1986 *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, Beihefte zu Poetica 10, Amsterdam 1986.  
1991 *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*, München 1991 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 82, N.F., Reihe A: Hermeneutik – Semiotik – Rhetorik 4).
- Schön, E.  
1990 *Weibliches lesen: Romanleserinnen im späten 18. Jahrhundert*, в: Gallas, H.; Heuser, M. (под ред.), *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*, Tübingen 1990: 20-40.

КАК „ВПИСЫВАЕТСЯ” СЛОВО НЕКРАСОВА  
В ТЕКСТ ДОСТОЕВСКОГО?  
(ДО СУМЕРЕК В ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ)

Адриенн Секереш

Предметом настоящей работы является поиск ответа на вопрос, с какой целью, каким образом „вписывается” чужой текст, вторая строфа стихотворения Н.А. Некрасова *До сумерек* (Некрасов 1959: I: 216-221) в роман Достоевского *Преступление и наказание* (Достоевский 1973: VI). Этот отрывок составляет органическую часть описания одного из снов Раскольникова. Сон, в котором беззащитную, ослабшую крестьянскую лошадь избивают до смерти, и который я условно называю „сном о клячонке” (*там же*, 45-49), является необычным. Он обращает на себя внимание тем, что способен еще до совершенного Раскольниковым убийства предсказать *последствия мировоззрения, вытекающего из теории* о жизни главного героя романа. Вместе с тем „сон о клячонке” предлагает и возможные *способы избежания этих отрицательных последствий*. Эти способы – вопреки теории – становятся *предвестниками уже нового мировоззрения* Раскольникова, возникающего в сюжете намного позже совершения убийства.

Как и „сон о клячонке”, вторая строфа *До сумерек*, которая составляет отрывок из цикла лирической сатиры<sup>1</sup> Некрасова *О погоде*<sup>2</sup>, тоже включается в более обширное, системати-

---

1 Я пользуюсь жанровым определением „сатира”, поскольку оно принято в критической литературе; см. Гин 1966: 117, 182, 185-191; Розанова 1988: 199.

2 Интересно обратить внимание на утверждение М.М. Гина, согласно которому, хотя в окончательном тексте первой части цикла Некрасова *О погоде* в корректуре снято отмеченное заглавие *С утра до ночи* (вместо него стоит *Уличные впечатления*), названия и тематика отдельных сатир все-таки представляют собой зарисовку обычных уличных впечатлений одного лица на протяжении одного дня: *Утренняя прогулка, До сумерек, Сумерки*; см. Гин 1966: 172. В другой статье М.М. Гин подчеркивает, что единство, проявляющееся в целом в сатире *О погоде*, достигается не с помощью фабульных сцеплений, а вследствие единства авторской позиции; см. Гин 1966: 110-170.

чески упорядоченное единство, представляющее синтагматическую и парадигматическую структуру<sup>3</sup> снов Раскольникова. Под синтагматической структурой я подразумеваю оформление ряда снов<sup>4</sup> (о клячонке см. Белов 1985: 91-95), Африке<sup>5</sup>, хозяйке, старушонке<sup>6</sup>, болезни), в соответствии с причинно-временной последовательностью изложения сюжета. Причем эти сны – со своими собственными сюжетами – встраиваются в общую сюжетную структуру романа и сплетаются с отдельными фазами развития героя. Например, сон об очищенном от болезни мире явно подготавливает возрождение Раскольникова в Сибири. Сны в романе связаны друг с другом, и хотя они непосредственно не влияют на течение главных событий в романе – ведь, например, убийство происходит, несмотря на

- 
- 3 Об этих понятиях в связи с поэтизацией художественного текста см. Шмид 1988: 11-36. Под „парадигматическим порядком”, т.е. под „парадигматизацией” текста В. Шмид понимает вневременную и внепричинную связь мотивов, повторяемость отдельных тематических признаков по принципу сходства и контраста; под синтагматической упорядоченностью подразумевается смежность слов и временно-причинная связь мотивов; см. Шмид 1988: 22-23; см. Лотман 1971: 102-119, 120-243, 243-250 (см. *Конструктивные принципы текста; Элементы и уровни парадигматики художественного текста; Синтагматическая ось структуры*). По теории В.Н. Топорова (см. Топоров 1995: 193-258), романы Достоевского в некоторой степени аналогичны мифопоэтическим текстам. Исходя из этого принципа, исследователь указывает, что все эквивалентные или повторяющиеся мотивы в этих текстах расположены сверху вниз по вертикали, а мотивы, образующие синтагматическую цепь, – слева направо по горизонтали, как это осуществляется в мифах или ритуалах. В таком случае чтение по горизонтали соответствует повествованию в романе, а чтение по вертикали его пониманию. Это расчленение в исследовании Топорова обеспечивает расслоение романной структуры, синтез ее элементов как в диахроническом, так и в синхроническом аспектах.
- 4 В снах герой „жив и мертв”, он находится „на этом и на том свете”; см. Ветловская 1997: 129. См. „засыпать/заснуть мертвым/вечным сном”: Афанасьев 1994: II: 195-305; см. исследования темы сновидений Раскольникова в статьях: Мейер 1967: 271-307, Касаткина 1994, Кроо 1995: 129-140 и Яхл 1995: 61-66.
- 5 Реминисценции со скрытой аллюзией на *Три пальмы* Лермонтова, см. Назиров 1976: 94-95.
- 6 Сновидение о повторном убийстве старухи, как показал М.М. Бахтин, пронизано реминисценциями *Бориса Годунова* и *Пиковой дамы*, см. Бахтин 1979: 195-199; см. еще Тмарченко 1974: 32-36, Назиров 1976: 89, Альми 1991: 73 и Ясенский 2000: 375.

отрицающий его „сон о клячке” – они представляют другую историю, а именно историю нового мировоззрения (прозрения<sup>7</sup>) главного героя.

В.Н. Топоров (Топоров 1995: 193-258) в своей статье *Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления (Преступление и наказание)* исследует такие временные и пространственные элементы и мотивы в *Преступлении и наказании* (напр. *Петербург, закат, теснота-широта, духота-простор*), в которых вневременной, фантастический характер активизирует мифопоэтическую традицию и таким образом сообщает дополнительное, избыточное значение, на первый взгляд, не функционирующим местам текста романа. По-моему, эти динамически меняющиеся, составляющие последовательные отношения друг с другом мотивы образуют системное целое и в снах. Так как они являются компонентами какого-то общего инварианта, я считаю их элементами парадигм<sup>8</sup>. Если исходить из статьи В.Н. Топорова, то парадигму организуют примыкающие к мотивам *толпы и хаоса* элементы *шума и смеха* и в историях снов на тему избиения (хозяйки, клячи и старушки), а также и в других местах романа, кажущихся „бесобытийными” (см. лихорадочные фантазмагии Раскольников или его болезненные блуждания по улицам Петербурга). Парадигму составляют также мотивы *удара* (Кроо 1995), и мотивы и элементы *кладоискания* (Яхл 1995).

В отличие от синтагматических представлений событий, парадигмы ставят сны в параллель. Вертикальное отражение обозначающих единиц описаний снов выполняется в двойном действии романа: в сюжетном и семантическом. Поэтому стоит различать сюжетный и семантический характер парадигм. Сюжетные парадигмы и их элементы появляются в виде многократных временных или пространственных проекций, отражающих повторное осуществление одинаковых или подобных событий, фрагментов действия или ситуаций (см. напр. сюжетную парадигму *остаться в живых* в снах). Се-

7 Определение „прозрения” героев Достоевского в плане поэтики жанра см. в Ковач 1985.

8 По В. Шмиду парадигмами являются тематические единицы: ситуации, персонажи, действия, характеризующиеся повторяемостью отдельных тематических признаков. См. Шмид 1988:23.

мантические парадигмы в снах обеспечивают установление соответствия между мотивами, темами (напр. *убийство* и *жертвоприношение*, *насилие* и *сочувствие*), героями (напр. разные образы Раскольникова в снах), и этим они способствуют тому, чтобы привести в действие *полный* текст романа.

„Сон о клячонке” занимает доминирующее место в процессе раскрытия событий до совершения убийства. Его ситуативным аспектом является молитва Раскольникова о поиске выхода из безысходного положения: „Господи! (...) покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!”<sup>9</sup>. После своего сновидения Раскольников узнает, что на следующий день ростовщица Алена Ивановна будет дома одна. Такое стечение случайных событий Раскольников расценивает как единственный возможный ответ на мольбу: „покажи мне путь мой” и как неоспоримое предписание его судьбы. Он как „приговоренный к смерти” осознает, что „все<sup>10</sup> вдруг решено окончательно”<sup>11</sup>. Следует заметить, что толкование судьбы в плане „стечения обстоятельств” резко противостоит толкованию судьбы в самом сновидении и в последующей молитве героя: „я отрекаюсь от этой проклятой (...) мечты мо-

9 Все цитаты этого абзаца из: Достоевский 1973: VI: 50-52. И.Л. Альми разграничивает „мечту” Раскольникова и „дело”, „предприятие”. „Дело” требует топора, „конструкции петли”, а „мечта” не снисходит до вопроса о сумме, добытой кровью; см. Альми 1991: 72.

10 О проблематике „все” и „он” см. Ковсан 1988.

11 И.Ф. Анненский указывает на то, что „физического убийства не было”, так как автор сохранил своего героя „чистеньким”, „защитив его от крови мистическим бредом июльских закатов с тем невинным гипнозом преступления, который творится только в Петербурге”; см. Анненский 1979: 186. По теории С. Аскольдова, преступление совершает не Раскольников, а его „преступное второе я”, под влиянием неестественной, посторонней силы; см. Аскольдов 1924: 5-31. О „силе преступления” см. еще Тмарченко 1974: 33-34. В исследовании Б.М. Энгельгардта Раскольников – „человек идеи”. Не герой живет, а идея в нем, она „обхватывает его и владеет им”. Из этого следует, что не герой, а владеющая им идея совершает убийство; см. Энгельгардт 1924. В противоположной „идеологическому роману” Энгельгардта концепции полифоничности М.М. Бахтин утверждает, что герой Достоевского не „человек идеи”, а сам человек; поэтому Достоевский изображает не „идею в человеке”, а – по словам самого писателя – „человека в человеке”, см. Бахтин 1979: 97-102.

ей!”. „Сон о клячонке” может в сюжетной форме изображать оправдавшиеся позже изменения в мировоззрении героя, убийство и отказ от него. Этот сон моделирует и то, как видит Раскольников явный выход из тупика *не в Разумихине* (от которого раньше ожидал срочного решения своих проблем, упомянутых и в письме матери)<sup>12</sup>, а *в себе*<sup>13</sup>. Чтобы понять это содержание изучаемого сна, в котором происходит символическая самоидентификация<sup>14</sup> главного героя, следует выделить его уникальную отличительную структурную черту.

Среди эпизодов сюжетной линии сновидения Раскольникова являются давно забытые картины, просачивающиеся из его прошлого. Эти фрагментарные картины вклиниваются в события сна и начинают „диалог” с ними. Действие сна упорядочивает отрывочные картины воспоминания так, что они по ходу „диалога” не только предсказывают (напр. „местность [в сне] *такая же, как* уцелела в его *памяти*”) или повторяют некоторые элементы действия сновидения (см. праздник; прогулка с отцом; страх и дрожание от кабака, от пьяных мужиков; поцелуй могилки; избивание), но они в процессе образуют связную историю. Следовательно, история, сформированная из следующих друг за другом мозаичных картин воспоминания, почти полностью совпадает с осью событий самого сна. Поэтому воспоминания, составляющие целую историю, способны предсказать с детальной точностью ход событий в сне.

Таким образом, сюжетный мир сновидения может рассматриваться в различных плоскостях<sup>15</sup>. Известно, что существ-

12 Во внутреннем монологе после прочтения письма „сознание одинокого Раскольникова становится ареной борьбы чужих голосов; события ближайших дней (встреча с Мармеладовым) приняли в нем форму напряженного диалога с отсутствующими собеседниками (с сестрой, с матерью, с Соней и другими), и в этом диалоге он и старается свою ‘мысль решить’” (Бахтин 1979: 101).

13 В черновых записях отсутствует „сон о клячонке”, вместо него Раскольников действительно идет к Разумихину, чтобы он „помог (...) начать”, потому что он „всех простее и всех добрее”, т.е. („умнее и обсудить может”); см. Достоевский 1973: VII: 123.

14 О символообразовательных факторах сновидений см. Freud 2000, Jung 1996, Бем 1983, Florenszkij 1988.

15 В дальнейшей части моей работы я различаю воспоминание и сон. Под этим последним я условно подразумеваю сон, из которого вычеркиваются воспоминания.

вует, во-первых, сон „вписывающий”, который включает в себя и выводит наружу картины воспоминания, и, во-вторых, существуют картины воспоминания, в которых оживают переживания Раскольникова-ребенка: боязнь кабака, вид лошадей, страдающих от избиения и – в том числе – акт выведения за руку. Сами фрагменты воспоминания обладают двойным характером: они одновременно заполняют „вписанную” (см. отношение ко сну) и „вписывающую” функцию (см. указанную выше связь со стихотворением Некрасова). Третий слой сюжетного мира представлен событиями *До сумерек* Некрасова, и он имеет явную связь с обоими структурными уровнями текста сна:

Под жестокой рукой человека  
 Чуть жива, безобразно тоща,  
 Надрывается лошадь-калека,  
 Непосильную ношу влача.  
 Вот она зашаталась и стала.  
 „Ну!” – погонщик полено схватил  
 (Показалось кнута ему мало) –  
 И уж бил ее, бил ее, бил!  
 (...) по спине, по бокам,  
 И вперед забежав, по лопаткам  
 И по плачущим, кротким глазам!<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Вторая строфа *До сумерек* (Некрасов 1959: I: 220-221) цитируется и в другом романе Достоевского, в *Братьях Карамазовых*, и в плане эксплицитного упоминания Некрасова (см. разговор Ивана с Алешей в главе *Бунт*: „[...] у Некрасова это ужасно”) и в плане развертывания семантики и мотивов избиения перед кабаком (см., напр., рассказ отца Ильи о избиении Митей на глазах у сына); см. Достоевский 1976: XIV: 219; 185-193. Выяснение некрасовского претекста в критической литературе см. Достоевский 1976: XV: 553; VII: 368-369 и Кирпотин 1986: 46, Белов 1985: 95; Ямпольский 1998: 100. И.И. Лапшин сопоставил сон Раскольникова с одной строфой из поэмы В. Гюго *Меланхолия* (1856), в которой развит тот же мотив *истязания лошади пьяным ломовиком*; см. Лапшин 1922. Биографическую мотивацию воспроизведения избиения лошадей или человека в произведениях Достоевского можно найти в *Дневнике писателя*, где записи свидетельствуют о том, что в детстве Достоевский лично был *зрителем* избиения *кулаком человека, ямщика фельдъегерем*, который „едва державшийся от ударов, беспрерывно и каждую секунду хлестал лошадей, как бы выбитый из ума”; см. Достоевский 1981: XXII: 28-29. Описание „сна о клячонке”, основанное на автобиографических воспоминаниях, усиливает и строка в черновых за-

Основа связанности этих слоев проявляется в изложении исходных ситуаций сюжетов, в которых представляется будничным поединком крестьянина-мужика, беспощадными средствами заставляющего свою лошадь везти телегу, и самой лошади, которая отчаянно старается сдвинуть перегруженную телегу. В рамках параллели основных сюжетных ситуаций возникают соответствия между изображенными героями. Главные герои стихотворения Некрасова – мужик, лошадь и лирическое „я” – представлены в *Преступлении и наказании* двойным образом. Действующие лица стихотворения, с одной стороны, похожи на образы, встречающиеся в отрывочных картинах воспоминания Раскольникова-ребенка о повседневной действительности: о тощих крестьянских лошадях, о жестоко избивающих их мужиках и о наблюдающем зрителе-толпе. С другой стороны, герои стихотворения вновь встречаются в тексте „сна о клячонке”, но здесь они дополняются образом хохочущей толпы в праздничной одежде. Видно, что воспоминания и сон в одинаковой мере содержат воспроизведенные элементы из стихотворения Некрасова. Поэтому следует отметить, что обе текстовые части – расширенный сон и короткие воспоминания – фигурируют в романе как части „встраивающие”, „вписывающие” некрасовское произведение. А приведенный в движение литературный материал из Некрасова функционирует как „встроенный”, „вписанный” текст в двойной структуре: в сне и в отрывочных картинах воспоминания. То, что на самом деле удваивается, это структура „текст в тексте” (см. Лотман 1981a)<sup>17</sup>, представленная в трех проекциях: 1) *стихотворение Некрасова в тексте воспоминаний*; 2) *стихотворение Некрасова в тексте сна*; 3) *текст воспоминаний в тексте сна*.

Разбирая далее процесс, в ходе которого вторая строфа *До сумерек* интегрируется в сон и в картины воспоминания, я обращусь к выяснению вопроса, как относятся лирический субъект и Раскольников к изображенным событиям. Порядок

---

писях к роману: „(...) как одна загнанная лошадь, которую я видел в детстве”; см. Достоевский 1973: VII: 41, 126.

<sup>17</sup> В исследовании П. Торопа (см. Тороп 1981) „текст в тексте” – это „ин-текст”, семантически насыщенная часть текста, смысл и функция которой определяется по двойному описанию (в этом смысле он „дву-текст”); см. Тороп 1981: 39 и Шмидт 1978: 108.

развития изображенных драматических сцен в стихотворении Некрасова (см. „Но последняя *цена* была / Возмутительней первой для взора”) соответствует порядку сцен в „сне о клячонке”, непрерывная связь между которыми в стихотворении обеспечивается лирическим „я”, а в сне путем центральной позиции Раскольниковова по отношению к зрелищу. Это отношение в некрасовском тексте отражается в виде модальности, в выражении чувств в различных тонах. Если рассматривать стихотворение, можно увидеть, что в нем точка зрения лирического „я” изображается различными формами отношения к миру: приближением (см. „И глядела [...] [так люди глядят / покоряясь неправым нападкам]”), сочувствием („Я сердился – и думал уныло: / ‘Не вступиться ли мне за нее?’”), ироническим отказом („*Мы* помочь бы тебе и не прочь, / Безответная жертва народа, – / Да себе не умеем помочь!”). В „сне о клячонке” отсутствуют соответствующие этим отношениям модальности, ибо в процессе интертекстуальной переработки Достоевский переводит их в такие значительные темы, как *сочувствие*, *бунт* и *жертвоприношение*. Реализацию смен модальностей в стихотворении Некрасова Достоевский перевоплощает в более полное и подчеркнутое раскрытие темы и течения действия, что в следующей части своей работы я представляю мотивами *взгляда* („взора”) и *глаз*, а позже *силы* и *руки*.

На начальном этапе описания событий в стихотворении только восклицательные знаки указывают на то, что лирический субъект действительно переживает события, протекающие у него перед глазами:

И уж бил ее, бил ее, бил!  
 (...)
 Он опять: по спине, по бокам,  
 И вперед забежав, по лопаткам  
 И по плачущим, кротким глазам!

Посредством детализации форм поведения безымянной калеки и описания ее взора, похожего на человеческий взгляд (см. „И глядела [...] так люди глядят / покоряясь”) и вызывающего сочувствие, картины становятся все более „близкими”,

личными, до тех пор, пока точка зрения лирического субъекта полностью не соединяется с фигурой и плачущими глазами страдающей лошади. Соединение подчеркивается, с одной стороны, тем, что восклицания лирического „я” через выражения: „я сердился” и „думал уныло” превращаются во внутреннюю и искреннюю исповедь. А с другой стороны, лирическое „я” становится способным найти язык непосредственного выражения (самовыражения) вместо раньше наблюдаемого hiatus в характеристике взгляда лошади-калеки (ср. „И глядела [...] так люди глядят”). Этот момент в стихотворении наступает, когда лирическое „я” описывает взгляд лошади посредством наиболее ей соответствующего атрибута „кротости”. *Кротость* Достоевский „вписывает” в свой роман так, что он делает ее признаком не только саврасой клячи в „сне о клячонке”, но и образов в широком контексте романа: Лизаветы, Дуни, Сони, Катерины Ивановны. Признак кротости и в романе, и в сне через фигуру Раскольников-ребенка превращается в мотив *кроткого самопожертвования*, а потом путем трансформации этого последнего преобразовывается в мотив *насильственного жертвоприношения* – например, в случае „самоубийства” Сони и Дуни и трагического поступка самого Раскольникова, призванного сменить *самопожертвование* сестры.

Сочувствующее поведение лирического „я” *До сумерек* в дальнейшем отражается в том, что лошадь-калека получает новое имя по ходу повествования лирического „я”: нейтральное выражение „лошадь” оборачивается „клячонкой” с милой, ласковой тональностью. См. „*Лошадь* только вздыхала глубоко”; „Все напрасно. *Клячонка* стояла / Полосатая вся от кнута”. Слово „клячонка” сыграет определяющую роль позже и в сне Раскольникова, так как в связи с видом стоящей перед кабаком клячи мальчику придут в голову те застревающие в грязи или в колее крестьянские лошади, которых мужики всегда бьют, даже по глазам. См.:

*клячонка* одна из тех, которые (...) *надрываются* (...) и при этом их так больно, так больно *бьют* всегда мужики *кнутами*, иной раз даже по самой морде и *по глазам*.

На вершине соединения лирического субъекта со взглядом лошади (см. его *кротость*), лирическое „я” отдалается от фигуры и плачущих глаз клячи подобно тому, как стоящий за окном Раскольников в воспоминаниях отвертывается от лошадей. Разрыв показывает, что лирическое „я” и ребенок<sup>18</sup> в воспоминаниях в момент самого интенсивного сочувствия (см. *помощь*) становятся объектами изображения действия: см. „Не вступиться ли мне за нее?” (Некрасов); „мамаша отводит его от окошка” (Достоевский). Несмотря на то, что в определенный момент лирическая модальность переходит в ироническую (самоироническую): „Я сердился – и думал уныло: Не вступиться ли мне за нее?” – „Да себе не умеем помочь!”, сочувствие лирического субъекта к лошади сохраняется, и не только благодаря тому, что мотивы *возмущения* и *уныния* сочетаются в одном его утверждении: „Я сердился – и думал уныло”. *Сочувствие* не пропадает в дальнейшем, когда лирический субъект осознает и *возмутительность* сцены, которая отражается в его *возмущенном* взгляде: „Но последняя сцена была / Возмутительней первой для взора”. Сочувствие присутствует и в ироническом, насмешливом, горьком замечании зрителя-лирического субъекта, в развязке стихотворения по поводу ударов кнутом: „В благодарность за эти усилья, / Поддавал ей ударами крылья”. Двойственное отношение лирического „я” к своему предмету изображения: его *сочувствие* и *иронический отказ*, развивается Достоевским дальше не только в сне в связи с воспоминаниями главного героя, но и в плане семантики уже проснувшегося Раскольникова. К этой теме я еще вернусь.

Мотивы *зрения* и *взгляда* (см. в стихотворении: „И глядела [...] так люди глядят”) и изображение плачущих, кротких глаз лошади развертываются таким образом, что они превращаются в *признак поведения* двух разнородных фигур. Одна из них: *лошадь-калека*, покоряющаяся неправым нападкам; другая: *лирический субъект*, который возмущенно, но все-таки бессильно покоряется „моде”, отказывая лошади в помощи. Две реализации мотива *зрения* Достоевский „вписывает” в

---

18 Функцию детей в *Преступлении и наказании* В.С. Пушкирева видит в появлении этих героев в наиболее драматические моменты; см. Пушкирева 1974: 43-44.

свое произведение не только в качестве отдельных атрибутов фигуры жертвы (савраски, страдающей под ударами и вызывающей сочувствие) и образа зрителя (мальчика, возмущенного зрелищем). Он соединяет признаки *сочувствия* в образе зрителя так, что мальчика, старающегося помочь лошади, превращает в жертву избиения клячи. А с другой стороны, Достоевский снова связывает мотивы *бунта* и *жертвоприношения* в образе возмущенного Раскольникова, который, покрывая поцелуями голову умершего животного, сразу же бросается с кулачками<sup>19</sup> на Миколку.

Видно, что некрасовское сочетание мотивов „сердился” и „думал уныло” развивается дальше в поэтическом мире сна, где появляется и более сложная форма изображения, ибо реакции Раскольникова можно толковать в трех аспектах. Согласно первой точке зрения, показывается пассивное поведение Раскольникова в плоскости давнего прошлого, т.е. воспоминаний. Здесь ребенок *в бессилии* позволяет, чтобы мать увела его от зрелища страдающих лошадей. Согласно второй версии, вновь появляется ребенок, сочувствующий лошадям, который уже вспомнил о своем бездействии в прошлом, и теперь в действии сна он способен вырваться из рук отца, чтобы спасти худую клячу от ударов кнута. В этой точке действия сна видна некрасовская модальность сочувствия: „сердился” и „думал уныло”. Это сочувствие, а потом отказ в форме иронического восклицания лирического субъекта: „Да себе не умеем помочь!” Достоевский воспроизводит в темах *сочувствия*, *бессилия* и *отказа от помощи* при изображении воспоминаний, а в сне он перевоплощает их в поступок мальчика, бегущего на защиту, и в тему *жертвоприношения*<sup>20</sup>. Согласно третьей

19 На уровне фонемы *клячка-кулачками* Раскольников тоже отождествляется с клячкой (см. Яхл 1995: 63). Однако в плане мотивов образ Раскольникова относится именно к Миколке: см., напр., парадигму *битья*, мотивы *гнева*, *посягания на жизнь* и *ударяющей* („жесточкой”) *руки*. Развитие интерпретации этой двойственности см. ниже.

20 Развертывание темы отсутствия жеста *помощи* лирического субъекта и Раскольникова-ребенка связывается и с проблематикой других персонажей. В.Я. Кирпотин отметил, что в обрисовке поведения *толпы* в сне, изображенном в романе, чувствуется реминисценция из очерка М.Е. Салтыкова-Щедрина *К читателю* (1862), в котором только один *бесильный помочь старик* осуждает избиение не лошади – хотя „можно ведь сечь и лошадей”, – а *человека*; см. Кирпотин 1986: 46 и Салтыков-

точке зрения, появляется сам спящий Раскольников, который хочет „перевести дыхание и вскрикнуть”. Его стремление *вырваться* из тисков сна соответствует опыту беззащитной клячи и становящегося жертвой ребенка. Такой образ бунтующего против событий героя возвращается в акте просыпания (это уже является четвертой точкой зрения; см. „не вытерплю”), и в акте прозрения (это уже пятая фаза; см. „отрекаюсь”). В то время как точка зрения просыпания показывает нам отдаление Раскольникова от своего сновидения (см. „Нет, не вытерплю, не вытерплю!”), в моменты прозрения героем отвергается не только сновидение, но и мысль – по тексту: „мечта” – об убийстве старушонки (см. молитву: „Господи! [...] покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!”; Достоевский 1973: VI: 50). Таким образом, следящий за драматическими событиями и потом просыпающийся Раскольников и сам переживает *сочувствие* лирического „я”, но все же действует по-другому, и это ведет к отречению от убийства и к мысли о спасении жертвы.

Тема убийства и жертвоприношения не только развивается мотивами *сочувствия* и *кротости* в „сне о клячонке” и в стихотворении Некрасова, но – через примыкающие мотивы *удара* и *возмущения* – она также ведет к вопросу о проявлении силы<sup>21</sup> и к разным аспектам его выражения.

В событиях „сна о клячонке” и стихотворения Некрасова отражается, на первый взгляд, общая цель: заставить крестьянскую лошадь сдвинуться с места. Однако у Миколки, в отличие от кучера в стихотворении, на самом деле можно найти другую мотивацию действий. Следует вспомнить слова Ми-

---

Щедрин 1965: 286. Смысл и функция образа щедринского старика (*инерция* и *осуждение*) повторяются в сне не только в роли седого старика, но и отца Раскольникова, который тоже только словами осуждает события и, подобно седому старику, *бессилен* и в том, чтобы защитить вырывающегося из его руки сына от ударов кнута. Отсутствие мотива *оказать помощь* (хохочущей) *толпой* восходит в обоих произведениях к некрасовскому стихотворению реминисценцией. *Хлопанье кулаками* человека у Щедрина трансформируется в *ударяющий кулак* у Достоевского, связанный с мотивами *гнева* и *посягания на жизнь*, которые являются выражением желания героев вырваться из колеи и обновить свою жизнь.

21 О силе в связи с проблемой наказания см. Поддубная 1976.

колки: „кобыленка эта только сердце мое надрывает: так бы, кажись, ее и убил, даром хлеб ест. Говорю, садись!”. Переистолкование исходной мотивации действия кучера в сне (см. вместо того, чтобы заставить тронуться – избиение до смерти) проектируется и на образ савраски, которая становится носителем мотива уже не *начала движения, отправления*, а ожесточенной попытки *остаться в живых*. Именно в этом смысле можно объяснить неожиданность сопротивления худой клячи. Вспомним ожидание зрителей и тех, кто бьет крестьянскую лошадь, – они после каждого отдельного (все сильнейшего) удара ждут гибели лошади. В то время как в стихотворении Некрасова неожиданность воплощается в *выполнении своего дела* лошадь-калекой (она отправляется), в сне эта внезапность проявляется не в *обновлении способности тянуть воз*, а в *жизнеспособности, в выдержке*<sup>22</sup> савраски. Таким образом, действия в двух произведениях, несмотря на соответствия их нарративных элементов, построены на разных трансформациях, ибо две разновидности соотношения завязки и развязки приобретают разные значения. У Некрасова ожидается, что лошадь-калека наверняка не выдержит ударов кнута; вопреки этому она все же выдерживает; у Достоевского старая кляча, казалось бы, ни секунды не выдержит ужасных ударов; вопреки этому она долго (долгие-долгие секунды) выдерживает их. Следовательно, у Достоевского в противоположность стихотворению, неожиданность проявляется не в завершении хода событий (см. стихотворение: „Лошадь вдруг напряглась – и пошла”), а по ходу действия. Неожиданность воплощают повторяющиеся моменты, в которые возможно было бы завершение событий. В то время как ход действия в „сне о клячонке” в основном определяется временным фактором, ход событий в стихотворении мотивируется влиянием, вызванным ударами, его результативностью или безуспешностью. Однако мотив *времени* является конструктивным фактором не только в разграничении действий стихотворения и сна, он составляет

22 В действии „сна о клячонке” непосредственная причина конфликта (завязки драматической ситуации) кроется именно в этой выдержке, а неспособность лошади тянуть телегу, как безусловный факт, принадлежит к основной ситуации. В противоположность этому, у Некрасова конфликт вытекает именно из этой неспособности тянуть телегу, так как лошадь-калека обессилев, останавливается.

и тематический мир романа через поступки героев, желающих выйти из положения безысходности, безнадежности. Срочное решение проблемы „одним ударом” – кроме того, что для Свидригайлова, Мармеладова, Сони, Катерины Ивановны, Дуни и матери Раскольникова оказывается возможностью немедленного поворота судьбы (в одном прочтении: сиюминутного приобретения денег)<sup>23</sup> – для Раскольникова вместе с тем является пробой на смелость, на преодоление препятствий и преград, и выбором, противоречащим возможности сказать „новое слово”.

В „сне о клячонке” неожиданность выдержки замолкающей савраски, ассоциирующейся с параллельными образами „затихших” (Сони, Лизаветы, Дуни), вновь выдвигает проблему *силы и жертвоприношения*, имеющую подчеркнутую значимость в стихотворении Некрасова. В обоих произведениях становящиеся *бессильными* жертвами клячи глубоко вздыхают и оседают назад. А в тот момент, когда они больше не в силах выдерживать хлестанья кнутом, ими совершается неожиданный поступок: лошадь-калека вдруг пойдет, а савраска по инерции (по тексту: „в бессилии”) начинает лягаться. Этот жест савраски, т.е. ее „удар”, можно поставить в параллель с попыткой беспомощного и беззащитного мальчика вырваться из рук отца, а потом из толпы. Этим неожиданным поступком порождается та *сила*, которой лошадь, исполняющая роль жертвы, становится – хоть только на секунды – равносильным партнером своего противника. Это подтверждается фактом, согласно которому в „сне о клячонке” Миколка, обладающий огромной физической силой, приходит *в бешенство*, „что не может с одного удара убить” клячу. Подобно кучерам из стихотворения и из воспоминаний, он „изо всей силы” метит в возможные слабые точки лошади, вытаскивая все более беспощадные средства со дна телеги. Чем большую силу он проявляет, тем она менее действенна. Инерция Миколки (по тексту: тоже „бессилие”), однако, не тождественна инерции савраски, которая в этом бессилии черпает внутренний источник си-

---

23 Развертывание этой проблематики см. в *Пиковой даме* Пушкина: „Вы [графиня] можете – продолжал Герман – *составить счастье* моей жизни, (...) вы можете *угадать* три карты *сряду* (...)” (Пушкин 1975: 214).

лы<sup>24</sup>. По ходу борьбы сила противников переоценивается противоположным образом: в то время как лошадь овладевает способностью *обновить свою жизнь*, убывание Миколкиной силы имеет результатом увеличение его бешенства и *потерю реального пространства жизни*.

Кроме этого, в ситуации в „сне о клячонке” при описании тощей савраски вырисовывается образ другой жертвы: худой, старой ростовщицы, и за ним уже заранее закрепляется признак *живучести*. Это подчеркивается тем, что в момент совершения убийства читатель наталкивается на факт неожиданной жизнеспособности старушонки. См.:

Удар пришелся в самое темя, (...) [она] успела еще поднять обе руки (...) еще продолжала держать „заклад”. Тут он изо всей силы ударил *раз и другой*, все обухом и все по темени (Достоевский 1973: VI: 63).

Эту сцену можно сравнить со „сном о старушонке”, где присутствуют следующие детали:

[он] ударил *по темени, раз и другой*; она даже не шевельнулась; бешенство одолело Раскольников: *изо всей силы* начал он бить старуху *по голове*, но с каждым ударом топора смех и шепот раздавались *все сильнее (там же, 213)*.

Раскольникову, подобно Миколке, вместо нанесения одного удара приходится ударять снова и снова, чтобы принудить жертву, выказывающую неожиданную жизненную силу, упасть на землю. Однако в акте совершения убийства образ Раскольникова только отчасти соответствует фигурирующим в сне образам Миколки и парней, теряющих свои силы, ибо главный герой семантически отождествлен и с бессильной жертвой, приобретающей силу в обмороке и в крайнем утомлении. См.:

---

24 Другие формы *инерции-бессилия*, связанные с образами лирического субъекта некрасовского претекста и Раскольникова-ребенка в воспоминаниях см. выше, при интерпретации отсутствия *помощи*. См. *там же* функцию *толпы, старика и отца главного героя*.

Он вынул топор, (...) и почти без усилия, (...) опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. Но как только он раз опустил топор, тут и родилась в нем сила (там же, 63).

Таким образом, сила Раскольникова в акте убийства постоянно меняется, оценивается по-разному: он полностью бессилен; потом в нем рождается сила; в то же время эта сила, приобретенная с первым ударом топора, пусть только на мгновение, но увеличивает сопротивление старушонки: как будто Алена Ивановна получает силу именно от своего врага, который наносит ей удары. Трансформацию силы, связанную по признаку бессилия с мотивами „жестокости руки”<sup>25</sup> и удара, дает стихотворение Некрасова. За этой трансформацией в плане семантики мы можем проследить, изучая внутреннюю связь следующих выражений: „ударами” – „дать” – „даром” – „крылья” – „недаром”.

В стихотворении кучер с его „жестокостью рукой”, в отличие от Миколки, не тратит напрасно, „даром” свою силу, ведь его лошадь, благодаря ударам, тащит „непосильную ношу”. В существительном „удар” содержится фонический ряд „дар”. Ввиду этого удары в семантическом плане являются такими подарками, или в другом смысле, такими посредническими средствами дарования, таланта, способности, при помощи которых лошадь-калека получает силу и обретает крылья: см. „ударами поддавал ей крылья”. Это значение в стихотворении подчеркивается глаголом „поддавал”, который в данном контексте имеет и смысл „усилить, увеличить; подбросить вверх ударом, ударить” (Ожегов; Шведова 1994: 525). Таким образом, кучер своими ударами сообщает своей лошади силу, „крылья”, и тем самым заставляет ее тащить бремя свыше ее сил. Мотив получить крылья вызывает образ такой лошади, которая, расправив крылья, проявляет сверхъестественную силу и отрывается от земной жизни. С этой точки зрения, возница своими ударами приносит лошадь в жертву, но приобретенные ею таким образом крылья, связывают ее с бессмер-

---

25 А.П. Чудаков указывает на то, что Некрасов „сострадающим взглядом” посмотрел на „хозяйственное” убиение животных и их мучительство „безжалостной рукой человека”; см. Чудаков 1998: 17.

тием, с потусторонним миром<sup>26</sup>. На тему жертвоприношения указывает и то, что в словах лирического субъекта, обращенных к лошади-калеке, выражение „лошадь” превращается сначала в „клячонку” („Клячонка стояла / Полосатая вся от кнута”), а потом в „безответную жертву” („Мы помочь бы тебе и не прочь, / Безответная жертва народа”). Крылатая лошадь в то же время может обозначать и окрыленное вдохновение, порожденное силой поэтической деятельности субъекта текста<sup>27</sup>. Мотивировочную цепочку „недаром-ударом” можно интерпретировать в некрасовском стихотворении в этом смысле.

В романе печать некрасовского „дара”, связанного с мотивами жестокости и удара, восходит к образу лошади, которая не работает, т.е. бесплатно („даром”) ест хлеб своего хозяина. Вследствие этого двадцатилетняя савраска в сне – подобно старушонке – становится таким „дармоедом”, заедающим жизнь своего хозяина, как и старуха, которая „заедает чужую жизнь”<sup>28</sup>. Наряду с этим клячонка, по словам Миколки, „только сердце [его] надрывает”. Поэтому в семантической плоскости сна борьбу Миколки с клячей, в противовес конфликту в стихотворении Некрасова, действительно можно истолковать как непосредственную борьбу в целях остаться в живых: или сердце хозяина надрывается, или сама лошадь (см. „клячонка одна из тех, которые [...] надрываются”)<sup>29</sup>.

26 Мысль о приобретении другого качества жизни активизирует и этимология слова удара (см. „с деру, драть, раздор”, др.-инд. *dāras* „трещина” и „раскалывает”; см. Фасмер 1987: IV: 149), вследствие чего можно сказать, что кучер кнутом раскалывает лошадь-калеку таким образом, как раскалывается и Раскольников в сне.

27 Чтобы обрести вдохновение и поехать на Парнас, гору Муз и в рощу Геликона к источнику Гиппокрены поэты в греческой мифологии садлают крылатую лошадь, Пегаса. О рождении Пегаса см. Ovidius 1975.

28 См. дальше: „она [старуха] намедни Лизавете со зла палец укусила (...)”; Достоевский 1973: VI: 54.

29 Надрывающаяся кляча появляется в образе Катерины Ивановны и получает тематическое изображение при описании ее смерти. См. последние слова Катерины: „Довольно!.. Пора!.. Прощай горемыка!.. Вездили клячу!.. Надорвала-а-сь!” (Достоевский 1973: VI: 335). Двойственную функцию лошадей быть жертвой и посягать на жизнь, с другой стороны, дополняет смысловой аспект ситуации смерти Мармеладова, мужа Катерины Ивановны, „сердце” (грудь и голова) которого не выносит „жестокий удар копытом”; см. там же, 141. Интересно отметить,

Историю калеки стихотворения *До сумерек* – по поэтическому развитию мотива удара, атрибутам худых крестьянских лошадей и жестоких кучеров и изображению их конфликта – можно истолковать *предысторией* клячи и в сне и в воспоминаниях. Это значит, что в текстах сна и воспоминаний некрасовское стихотворение цитируется как *претекст*, как исходная ситуация проблематики всего романа *Преступление и наказание*. Благодаря претексту, изображающему избиение лошадей и художественному оформлению его Достоевским, личная память Раскольникова на уровне интертекстуальности дополняется культурной памятью (см. Лотман 1985), „мнемотехническая функция” которой, изображаемая через мир главного героя, в данном месте романа реализуется в качестве текстопорождения в культуре (см. Лотман 1981).

В заключительной части настоящей работы мне хотелось бы коротко перечислить те поэтические аспекты действий и текстов изучаемых произведений Некрасова и Достоевского, на которых основаны интертекстуальные приемы Достоевского по встраиванию отрывка *До сумерек-Погода* в сон Раскольникова. Так как Достоевский включает слово Некрасова в свое произведение в двойной структуре (см. воспоминания и сон), удваивается сама структура интегрирования данного некрасовского отрывка. В этом процессе освоения чужого текста парадигматическая и синтагматическая упорядоченность сна сохраняется и дополняется так, что исходные мотивы и элементы стихотворения в большей или меньшей степени изменяются. Трансформации происходят следующим образом. Изменения модальности в разных формах самовыражения лирического „я” (см. сочувствие – иронический отказ) в романе Достоевского превращаются в значительные темы и мотивы действия „сна о клячонке” (см. *жертвоприношение, насильственное избиение и убийство*). Путем сопоставления действующих лиц в „сне о клячонке” с героями некрасовского стихотворения Достоевский расширяет и дополняет и парадигматическую связанность „сна о клячонке” с другими сновидениями Раскольникова. Посредством этого трансформа-

---

что сам Раскольников чуть не падает под ноги лошадей, *жизнь ему спасает удар кнутом кучера по спине (там же, 89)*.

ционного приема он превращает элементы *сочувствия* и *бунта* в некрасовском сюжете в основные сюжетопорождающие факторы в плоскости общего действия всего романа. Семантическое построение парадигм в „сне о клячонке” у Достоевского также углубляется вследствие того, что семантически насыщенные, сжатые элементы стихотворения Некрасова получают в романе развернутое изложение. В качестве примера можно привести то, как широкий, но сжато выраженный семантический диапазон некрасовского мотива удара (см. развитие мотива от *насилия* до *дарования*) Достоевский превращает в сюжетный ход. Функция двойного структурного оформления сна Раскольникова в романе Достоевского сводится к тому, чтобы выделить основные моменты трансформации.

## ЛИТЕРАТУРА

- Альми, И.Л.  
1991 *О романтическом „пласте” в романе Преступление и наказание, в: Достоевский: Материалы и исследования, Ленинград 1991: IX: 66-75.*
- Анненский, И.Ф.  
1979 *Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии, в: Книги отражений, Москва 1979.*
- Аскольдов, С.  
1924 *Психология характеров у Достоевского, в: Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы, Ленинград-Москва 1924: II: 5-31.*
- Афанасьев, А.Н.  
1994 *Баснословянья сказания о зверях, в: Поэтические воззрения славян на природу, Москва 1994: I: 592-597.*
- Бахтин, М.М.  
1979 *Проблемы поэтики Достоевского, Москва 1979.*

- Белов, С.В.  
1985 *Роман Ф.М. Достоевского Преступление и наказание*, Москва 1985.
- Бем, А.Л.  
1983 *Психоаналитические этюды*, Ann Arbor 1983.
- Ветловская, В.Е.  
1997 *Анализ эпического произведения. Логика положений. „Тот свет” в Преступлении и наказании*, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, Санкт-Петербург 1997: XIV: 117-129.
- Гин, М.М.  
1966 *О своеобразии реализма Н.А. Некрасова*, Петрозаводск 1966.
- Достоевский, Ф.М.  
1973-1990 *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград 1973-1990: I-XXX/2.
- Касаткина, Т.А.  
1994 *Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации. Раскольников*, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, Ленинград 1994: XI: 81-88.
- Кирпотин, В.Я.  
1986 *Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. Книга о романе Достоевского Преступление и наказание*, Москва 1986.
- Ковач, А.  
1985 *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*, Budapest 1985: 73-103.
- Ковсан, М.Л.  
1988 *Преступление и наказание: „все” и „он”*, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, Ленинград 1988: VIII: 72-86.

- Кроо, К.  
1995 *Семантические параллелизмы в романах Ф.М. Достоевского. Вечный муж и Преступление и наказание*, в: *Studia comparata et russica*, (Slavica tergestina, 3), Trieste 1995: 121-142.
- Лапшин, И.И.  
1922 *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы*, Санкт-Петербург 1922: I: 148-150.
- Лотман, Ю.М.  
1971 *Структура художественного текста*, Providence, Rhode Island 1971.  
1981 *Семиотика культуры и понятие текста*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1981: XII: 3-7.  
1981a *Текст в тексте*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1981: XIV: 3-18.  
1985 *Память в культурологическом освещении*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1985: XVI: 5-9.
- Мейер, Г.  
1967 *Свет в ночи. О Преступлении и наказании. Опыт медленного чтения*, Frankfurt am Main 1967.
- Назирова, Р.Г.  
1976 *Реминисценция и парафраза в Преступлении и наказании*, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, Ленинград 1976: II: 88-95.
- Некрасов, Н.А.  
1959 *Сочинения*, Москва 1959.
- Ожегов, С.И.; Шведова, Н.Ю.  
1994 *Толковый словарь русского языка*, Москва 1994.
- Поддубная, Р.Н.  
1976 *О проблеме наказания в романе Преступление и наказание*, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, Ленинград 1976: II: 96-105.
- Пушкарева, В.С.  
1974 *„Детские” эпизоды в художественных произведениях и в публицистике Достоевского*, в: *Сбор-*

- ник научных трудов. *Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов*, Ленинград 1974: 41-55.
- Пушкин, А.С.  
1975 *Романы. Повести. Драматические произведения*, Фрунзе 1975.
- Розанова, Л.А.  
1988 „Такая почва добрая – душа народа русского...”. Кому на Руси жить хорошо как книга для народа и для всей России, в: *Творчество Н.А. Некрасова*, Москва 1988: 178-237.
- Салтыков-Щедрин, М.Е.  
1965 *Собрание сочинений в двадцати томах*, Москва 1965: III: 257-294.
- Тамарченко, Н.Д.  
1974 *Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского*, в: *Сборник научных трудов. Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов*, Ленинград 1974: 23-40.
- Топоров, В.Н.  
1995 *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное*, Москва 1995.
- Тороп, П.Х.  
1981 *Проблема интекста*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1981: XIV: 33-44.  
1988 *Перевоплощение персонажей в романе Ф.М. Достоевского. Преступление и наказание*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1988: XXII: 85-96.
- Фасмер, М.  
1987 *Этимологический словарь русского языка*, Москва 1987: I-IV.
- Чудаков, А.П.  
1998 *Слово и предмет в стихе Некрасова*, в: *Некрасовский сборник*, Санкт-Петербург 1998: XI-XII.

- Шмид, В.  
1988 *Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард*, Санкт-Петербург 1988.
- Шмидт, З.Й.  
1978 „Текст” и „история” как базовые категории, в: *Новое в зарубежной лингвистике*, Москва 1978.
- Энгельгардт, Б.М.  
1924 *Идеологический роман Достоевского*, в: *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы*, Ленинград-Москва 1924: II: 71-109.
- Ямпольский, И.Г.  
1998 *Стихи Некрасова в произведениях других писателей*, в: *Некрасовский сборник*, Санкт-Петербург 1998: XI-XII.
- Ясенский, С.Ю.  
2000 *О некоторых особенностях литературного и культурологического контекста романа Преступление и наказание*, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, Санкт-Петербург 2000: 372-381.
- Яхл, К.  
1995 *Сны Раскольникова в перспективе мифопоэтической традиции*, в: *Studia russica II*, (Slavica tergestina, 6), Trieste 1995: 55-94.
- Florenszkij, P.  
1988 *Az ikonosztáz*, Budapest 1988.
- Freud, S.  
2000 *Álomfejtés*, Szekszárd 2000.
- Jung, C.G.  
1996 *Gondolatok az álomról és az önismeretről*, Győr 1966.
- Ovidius, P.N.  
1975 *Metamorphoses. Átváltozások*, Budapest 1975: 124: IV(784-786).

## ПАМЯТЬ И ПИСЬМО В ОБЫКНОВЕННОЙ ИСТОРИИ

*Ангелика Молнар*

В данной работе я сначала рассмотрю своеобразный хиазм, скрывающийся в названии романа И.А. Гончарова *Обыкновенная история*<sup>1</sup>. Анализ будет проводиться в плане мотивики, построенной вокруг этих двух понятий, с целью показать превращение этих элементов в метафоры письма посредством литературной и литературно-семантической памяти слова, творчески преобразованной в процессе текстопорождения<sup>2</sup>.

Под словом „обыкновенная” подразумевается повседневность, бесконечная повторяемость происходящего, в то время как слово „история” по своей семантике указывает на новизну, перерывы в постоянстве. Читатель ожидает истории, которая будет постоянно повторяться одним и тем же образом, но его ожидания оборачиваются чтением „необыкновенного случая” (Гончаров 1977: 336). Эти две линии в их соотносительности не только управляют текстопорождением, но к тому же тематизируются во внутреннем мире романа. Более того, они олицетворяются, с одной стороны, в образе Александра Адуева, а с другой – в образе Петра Адуева.

Кроме того, поэтическая память служит и интерпретации литературы, так как каждый новый литературный текст дает толкование предшествующих произведений. Она представлена в романе Гончарова Александром Адуевым, который в своем личном развитии как бы повторяет путь историко-литера-

---

1 О романе Гончарова см. Денисова 1990; Краснощекова 1997; Недзвецкий 1995; Отрадин 1994; Эткинд 1999.

2 Под этим термином подразумевается та память слова, сохраненная во внутренней форме слова, с помощью которой происходит историческая конденсация значений в одной звуковой оболочке. Из-за двойственного употребления в данной работе слова „память” нам необходимо сделать разграничение между памятью в ее привычном значении и семантической памятью слова. См. Ковач 1985; Лотман 1985; Смирнов 1985; Фарино 1985; Assmann [n.d.]; Jauss 1996; Ricoeur 1999.

турной эволюции<sup>3</sup>, начиная с сентиментальных повестей вроде *Бедной Лизы* и предромантических стихов Пушкина через басни Крылова и повестей гоголевской школы – до Байрона и романов-карьеры.

В то время как для Александра Адуева романтические клише скрывают действительность, и он считает настоящим событием только необыкновенное происшествие, Петр Адуев принимает за настоящую жизнь только самые обыкновенные явления, при которых поэтические минуты забываются, не ценятся. Герои руководствуются штампами романтизма и натурализма, которые противопоставляются и нейтрализуются на уровне текста.

Именно поэтому настоящее понимание действительности дается на уровне авторского слова, на котором подчеркивается двойной отказ от обыкновенного и утверждение простой жизни как настоящей. Автор *Обыкновенной истории* в своей поэтике отказывается от романтических опытов и делает установку на „поэзию прозы“, на обнаружение необычного, поэтического в самой обыкновенной человеческой жизни, которая и должна быть предметом литературы. При этом акцент падает на осмысление прошедшего пути, что становится главным событием сюжета.

Три стадии, пройденные Александром, аналогичны тройной композиции текста, своеобразие которой можно назвать хиазматической, поскольку изначальная ситуация, отмеченная семантическим комплексом обыкновенности, подвергнувшись переоценке с точки зрения необыкновенности, повторяется (обыкновенность), обретая уже новую семантику.

Организуя принцип текста на уровне фонетики, который сигнализирует о троекратности композиционных и тематических перемен, тем самым становится знаком работы внутритекстовой семантической памяти, является сегмент „про“. Он повторяется не только в имени „Петр“, но и в словах „простой“, „порядок“, „проза“ и т.д. Адуев-старший употребляет их, приучая племянника к приятию обычной жизни и простого языка: „уро к на первый случай – п р и в ы к а й“ (Гончаров 1977: 72). В высказывании героя реализуется внут-

---

3 Отметим, что в этом плане сюжет представляет некий параллелизм с *Евгением Онегиным* Пушкина.

решения форма слова „обыкновенный”, ведь слово же происходит от ст.-слав. корня, означающего „привыкнуть” (Фасмер 1987: III: 111). Такое понимание слова и развертывается в сюжете. Сначала Адуев-младший отказывается от этих понятий в поисках необыкновенной жизни и литературного стиля. В повествовании, которое отражает словоупотребление Петра Адуева, читаем:

вот (...) чудак (...), сделался бы совсем *порядочным*, то есть *простым* и *обыкновенным* человеком, как все. Так нет! Особенность его странной природы находила везде случай *проявиться*. Однажды он пришел... (Гончаров 1977: 179).

В кульминационном пункте романа, в письмах из деревни к дяде и его жене, Адуев-младший осмысляет опыт пройденной школы Петра Адуева. Он осознает свою неразрывную связь с окружающими людьми, решает повторить их жизненный путь, отказывается от своих идеалов и от своей исключительности: „зачем одному отступить наружно от этого общего *порядка*” (*там же*, 252). Он также отказывается от принятых на себя романтических ролей и считает, что возвращается в Петербург „*просто человек*, каких в *Петербурге* много, и каким бы давно мне *пора быть*” (*там же*, 315).

Неоднократное появление в одном предложении фонического сегмента (имеется в виду высказывание Александра) делает его маркированным местом текста и подчеркивает приятие Александром норм поведения и языка Петра, прозу и простоту жизни. Он осознает свою обыкновенность, и она уже оценивается им позитивной категорией. Александр в своем письме вспоминает и пересказывает происходившее с ним, т.е. герой в своем высказывании приобрел статус „осмысляющего субъекта”. На дискурсивном уровне же это прозрение реализуется с помощью повторного – но уже получившего новую семантику – употребления сегмента „*про*”.

В языке и дикции Александра тема общего „*порядка*” получает те атрибуты, которыми „петербургский текст” обычно наделяет город Петербург. Но в тексте реализуются также и непривычные семантические комплексы. Петербургский мир характеризуется разумом и рассудком. Причастность к

обыкновенности понимается как приобщение к этой действительности. Слово „порядок” семантически активизирует значение слова „ряд”, которое в тексте романа тематизируется как „вступление в ряд простых, обыкновенных людей”. Понятие порядка неразрывно связывается с „*правилами*”. Морфема „рав” связывает и другие понятия, относящиеся к этому комплексу: *равнодушие, ровность, отравы, прав, правда*.

Центральный мотив „обыкновенности” реализуется не только в комплексе Петербурга, но и в универсальных категориях „взросления человека” и „судьбы, как школы”. Петр Адуев передает свой личный и коллективный жизненный опыт своему племяннику, который проходит те же фазисы развития, что и дядя, но пытается избрать себе другую дорогу. Однако переломившись, он чувствует, что „дошел до того рубежа, где (...) кончается молодость, и начинается пора *с о з н а н и я* и размышлений” (*там же*, 316) и, возмужав, уже сознательно следует за другими.

Александр становится человеком своего века: „Я иду наравне с веком: нельзя же отставать” (*там же*, 334). Слово *век* с этимологической точки зрения родственно в разных языках „делать, деятельный, деловой, жизнь” (Фасмер 1986: I: 286). *Век* побеждает Александра, он становится обыкновенным человеком. Так реализуется семантика слова „*век*”, происходящего от лат. *vincere* „побеждать” (*там же*). Слог „*век*” содержится и в слове „человек”, и эта игра слов тоже тематизируется в романе. Семантически слово „человек” соотносится со словами „слуга, раб, век, стадо” через основу „челядь” (*там же*, IV: 328). Человек в данном веке не должен заниматься вечными вопросами, так как ничто не вечно, и он не должен „отставать от стада” (Гончаров 1977: 313) – осмысляет свой опыт Александр.

Несмотря на то, что человек живет в определенном веке, он обречен повторять опыт предков в каждом возрасте. На семантическом уровне слово „рок” связано с возрастом и правилом. Слова „судьба и рок” реализуют значение необходимости, безысходности состояния человека, „суд” над ним. Упреки Петра Адуева Александру приобретают характер судебных приговоров и обреченности (ср.: суд-суждение). Александр, как ему толкует дядя, должен быть обыкновенным: „делай все как другие, – и судьба не обойдет тебя:

найдешь свое” (*там же*, 286). Удар судьбы символизирует неожиданный поворот и это словосочетание содержит анаграмму фамилии Адуевых („удар-адует”, судьба). Традиционные образы судьбы как „школа” и „коля-колесо” также тематизируются в романе. Школа, в которой Адуев-старший воспитывает Адуева-младшего, – это школа приспособления и привыкания к обыкновенной, реальной жизни. В этом смысле роман *Обыкновенная история* рефлектирует и романы воспитания: „(...) тяжкая школа, пройденная в Петербурге, и размышление в деревне прояснили мне вполне судьбу мою” (*там же*, 315) – пишет Адуев-младший из деревни.

В романе И.А. Гончарова новизну тематики или свойства необыкновенного представляют любовь и творчество. Эти понятия и становятся сигналами таких событий, которые подлежат сохранению в памяти: „с Адама и Евы одна и та же история у всех” (*там же*, 101). Указываются два различных аспекта функционирования истории в романе. Во-первых, она репрезентирует универсальную историю человечества; а во-вторых, как утверждает заглавие романа, – мотив „обыкновенной истории”. Те элементы, которые в понимании Александра возведены в ранг истории, необыкновенного, профанируются и становятся обыкновенными – они являются теми повседневными событиями, которые должны составлять историю личной жизни человека и проявлять потребность письменного изложения.

Петр Адуев, сообщая только выбранные части своей личной истории, возводит их в ранг общечеловеческого опыта. Для него происшедшие с Александром события не являются особыми, обладающими такой важностью, чтобы их стоило запомнить: „из пустяков сделаешь историю” (*там же*, 160). Те стороны, которые представляет Александр, отбрасываются, не считаются существенными, хотя их история и память о ней могут быть целыми только вместе.

Происходящие случаи являются сигналами необыкновенного, неожиданного поворота судьбы, т.е. самой сюжетной истории. Слова „отличаться” и „случай” происходят от корня „лучить”, который актуализирует жребий, а слово отличаться подчеркивает исключительность. Посвящение Александра на исключительность находит подоплеку в творчестве, в художественных произведениях. Мотивы необыкновенности

контрапунктически сопровождаются усвоением положения обыкновённости, приобретению которого помогли Александру „люди и случаи” (*там же*, 92).

Фоническое совпадение основы „лучить” со словом „луч” вызывает ассоциации с лучами солнца, льющимися на озеро в Грачах, по которому плывут желтые цветы, являющиеся символом любви. Об этом свидетельствует любовное письмо Петра Адуева, тот „пожелтевший листок”, который Александр считал уликой против дяди, гонящего прочь память и любовь: он „ждал случая уличить дядюшку” (*там же*, 332). Здесь на дискурсивном уровне обнаруживает себя строгая упорядоченность, эквивалентность любви, письма и памяти. Внутритекстовая память, параллелизм выдвигает новую метафору письма.

Адуев-младший, намереваясь использовать историю любви Петра Адуева в качестве материала в мемуар, пишет дяде: „знаю всю историю вашей любви: (...) вношу все эти драгоценные материалы в особый мемуар” (*там же*, 319). В романе нет указаний на то, что этот „мемуар” был написан Александром, поэтому должно предполагать, что это есть роман, написанный самим автором, а Александр Адуев является неким *alter ego* самого автора, который посредством своего героя реализует путь к созданию романа.

А значит, роман можно интерпретировать как процесс зарождения литературного текста, процесс нахождения собственного языка субъектом текста, который отстраняет от себя язык, на котором говорят герои, указывая на то, что он не является языком самого писателя. Выделенные курсивом слова и появление двуголосого слова указывают на это ограничение. В тексте неоднократно заявляется требование адекватного выражения: часто повествователем ставится вопрос: „как бы это сказать?” (*там же*, 325).

Поиски адекватного слова и наименования также тематизируются в романе. Как, например, когда Александр переписывает письма к другу, пользуясь выражениями дяди, где слова типа „мечта, дева” перефразируются простыми выражениями. Сам Александр также пытается найти адекватное выражение происходящего с ним. В период полного перелома героя, при возвращении в деревню, Александр уже не находит настоящих слов для рассказа происшедших с ними в Петербурге

событий: „я не могу рассказать отчего (...) всего не расскажешь” (*там же*, 307). Разлад между двумя образами жизни, возникший в Адуеве-младшем отражается и в разладе с языком – романтический он уже потерял, а „свой личный язык” еще не нашел. Проблематика скрывается не только в правильном назывании вещей, но и в адекватной репрезентации своей истории.

Письма Александра к Петру Адуеву и его жене свидетельствуют о самостоятельном мышлении, о создании текста при помощи „своего языка”, без руководства литературных клише. Он уже понимает жизнь, не преломляя ее сквозь литературу, а пытается непосредственно постигать ее. Его высказывания лишаются романтических штампов и приближены к обыденному названию вещей, а вместе с тем и к языку самого автора: он говорит не „дико”, а „просто”.

Слово „дикий” этимологически родственно „дивий” (лш. *diks* „пустой, праздный” (Фасмер 1986: I: 514), т.е. „удивительный”). Семантическая соотнесенность слов „дивий” – „удивительный” реализуется в тексте в связи с ранними произведениями Александра, написанными в предромантическом стиле. Но на современной Гончарову стадии развития литературы простота – проза – становится главнейшим требованием. Поэтому и его герой в процессе письма приходит к пониманию поэзии обыкновенной жизни, поэзии прозы.

Но в эпилоге опять происходит переворот, Адуев-младший принимает язык Адуева-старшего: „сошлюсь на дядюшку, приведу его слова” (*там же*, 334). Настоящее понимание совершилось только в письме. В самой жизни Александр воплощает судьбу героев „романов-карьеры”, он дошел до признания современного положения действительности и самой литературной ситуации. Отметим, что отражая авторскую позицию, рекуррентность все-таки и здесь функционирует, так как в конце романа уже Адуев-старший, приближаясь к пониманию несостоятельности „петербургской жизни”, употребляет романтические, изжитые штампы племянника, такие, например, как „коварная судьба” (*там же*, 321).

Письменные литературные произведения Александра по приговору дяди подлежат уничтожению сжиганием, т.е. вечному забвению. Адуев-старший также сжигает свое любовное письмо, не сохраняя ни одного текста, который он создал.

Предаёт он забвению тем самым и свою историю, этот залог и источник памяти, в силу чего предметом описания становится личная история именно Александра как индивидуума.

Сжигание рукописей является довольно известным культурным актом. В романе оно символизирует уничтожение литературы как письменной формы памяти. При том Петр Адуев сжигает письмо племянника к его возлюбленной довольно *обыкновенным* образом: „закуривая сигару”. Дядя сбрасывает пепел в цветы, будто пепел „способствует р а с т и т е л ь н о с т и” (*там же*, 222). Эта привычка символически отражает его поведение по отношению к Александру. Сжигая его сочинения, дядя предлагает ему писать труды о наземе (удобрении), чтобы Александр занялся „настоящим делом” и развивался в эту сторону.

Образ Александра отмечен не только на уровне акта писания, но и его атрибутом, бумагой. Акт сжигания рукописей сопоставляется со сломом Александра, а на метатекстовом уровне с отказом от романтического стиля. Сочинения Александра сжигаются в камине, дядя „подвинул тетрадь в *глубину* камин а, прямо на уголья” (*там же*, 208). „Бумага не вдруг поддалась действию о г н я” (*там же*, 207), но в конце концов „вся тетрадь вспыхнула и потухла, оставив по себе кучу п е п л а” (*там же*, 208). Огонь символизирует дядю, а превращаемая в пепел бумага является метафорой племянника, который после многочисленных столкновений поддается влиянию дяди. Александр чувствует, что вместе с его произведениями как бы уничтожен и он сам, его душа, которая в тексте представляется атрибутом „п ы л к и й”.

Писание художественных произведений сравнивается Петром Адуевым с пустым времяпровождением, п у с т ы а к а м и (см. история). Уничтожив сочинения Александра, Адуев-старший радуется: теперь „пустяков нет” (*там же*, 87). Текст автора снова реализует этимологическую связь слов, тем самым и актуализирует семантическую память языка, поскольку корень слова „п у с т о” (\**pustь*) родственно др.-прусс. *pausto* д и к а я (Фасмер 1987: III: 411). Связь укрепляется и фоническим повтором единиц „*n-c-m*” в словах „писать” и „пустота”. Говорить и писать на „диком” языке означает пустоту. Реагируя на сочинения Александра, редактор журнала уточняет смысл подобным же образом: „от фальшивого взгляда на

жизнь гибнет у нас много дарований в пустых, бесплодных мечтах” (*там же*, 205).

В осмыслении своей неудачи Александр так оценивает свои литературные опыты: „мечты я принял за творчество и творил” (*там же*, 282). Мечтательность заменяет реальную жизнь поддельным, желаемым вариантом. По своей этимологии слово „мечта” отражает неясность глаза, невидение настоящего. Творение как бы сливается с притворством, ролью как искусственным повтором жизни. В то же время мечтательность делает Александра необычным, отличающимся от других. Адуев-младший представляет жизнь как поэзию: „так я вообразил ее себе, такова она должна быть (...). Иначе нет жизни” (*там же*, 126). Дядя упрекает Александра в том, что своими мечтами и надеждами он сам себе сделал мучительнее действительность: „Ведь это пытка!” (*там же*, 288). Постепенный отход от литературности и приближение к действительности осуществляется просветлением взгляда, герой начинает видеть настоящую красоту жизни. Это происходит в письме. Таким образом мечте, которая ассоциируется с воображением, представляется с воображением, представлениями, т.е. набором текстов, которыми руководствуется Александр, противопоставляется именно письмо на бумаге, на котором сохраняется знак памяти о личной истории, что является осмыслением испытаний жизненного пути.

Семантический комплекс писания таким образом связывается с жизнью посредством третьего элемента – пытки. Он обогащается в тексте и другими метафорами письма, такими как испытание и опыт, которые усиливают связь и фонетическим повтором единиц „*п-и-с-т*”. Петр Адуев советует племяннику писать, т.е. испытать себя. И мотив опыта, кроме сигнала делового письма, относится также к жизненному опыту, который представляется как *испытания*, вроде инициации молодого человека, который должен стать мужчиной. Для Александра каждое приобретение такого опыта означает мучение, пытку.

Мотив „пера” примыкает, кроме делового письма, и к художественному письму. Творчество неотделимо от памяти и поэзии: „угасшая любовь придет на память”, Александр „взволнуется – и за перо” (*там же*, 200). При этом можно проследить метафоры письма самого автора, реализующиеся

на дискурсивном уровне. Деловое письмо связано с образом департамента, который вызывает литературные ассоциации с машинальностью и пружиной: чиновники сюда ходят „скрипеть пером”<sup>4</sup>, они получают атрибуты машины, а человеческие атрибуты переходят на мертвящую бумагу. В данный образ департамента, воспринимаемый Александром в соответствии с широко известными шаблонами, автором вводится семантическая инновация, являющаяся символом письма. В описании департамента соединяются мотивы автоматичности (шаблон) и мотивы природы (инновация): бумага „*пройдет* невредимо через двадцать рук, *плодясь* и *производя* себе подобных (...) и никогда не *пропадает*”. И сами „*ее производители*” будто тут и „*родились, выросли, срослись* с своими местами, тут и умрут” (*там же*, 88). Метафора рождения и вегетативной жизни, сочетаясь с производительностью, делает устаревшую метафору живой. Строгая фоническая упорядоченность цитируемого сегмента с многократным повтором единицы „про” выделяет его из текстового пространства и подчеркивает его особое место в интерпретации романа.

Продуктивности делового письма противопоставляются бесплодные сочинения Александра. Но именно эта бесплодность и пустота, (ср.: мотив „голой степи”), а также и сжигание трудов Александра становятся исходной точкой – знаком *tabula rasa* – которую надо восполнить плодами настоящей поэзии, созданием нового слова в литературе, каким и является роман И.А. Гончарова *Обыкновенная история*.

---

4 Это же выражение употребляется, когда Александр переводит статьи о наземе. При этом перо не летит по бумаге, ведь эта грязь „пугает творческую думу, и она улетает, как соловей из рощи, при внезапном скрипе намазанных колес” (Гончаров 1977: 129). „Скрип колес”, как и „скрип пера”, символизируют несбыточность мечты. Но Александр добивается успехов, именно написав сельскохозяйственные статьи.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гончаров, И.А.  
1977 *Собрание сочинений*, Москва 1977: 33-336.
- Денисова, Э.И.  
1990 *Пушкинские цитаты и реминисценции в Обыкновенной истории И.А. Гончарова*, „Филологические науки”, 1990: II: 26-35.
- Ковач, А.  
1985 *Память как принцип сюжетного повествования. Записки из подполья Достоевского*, “Wiener Slawistischer Almanach”, Wien 1985: XVI: 81-97.
- Краснощекова, Е.А.  
1997 *Обыкновенная история человеческого взросления*, в: *Гончаров. Мир творчества*, Санкт-Петербург 1997: 17-133.
- Лотман, Ю.М.  
1985 *Память в культурологическом освещении*, “Wiener Slawistischer Almanach”, Wien 1985: XVI: 5-9.
- Недзвецкий, В.А.  
1995 *„Прочтите эту прелесть”. Послесловие к изданию романа И.А. Гончарова Обыкновенная история*, Москва 1995: 275-286.
- Отрадин, М.В.  
1994 *„Кольцо в бесконечной цепи человечества”. Роман Обыкновенная история*, в: *Проза И.А. Гончарова в литературном контексте*, Ленинград 1994: 24-71.
- Эткинд, Е.Г.  
1999 *„Внутренний человек” и внешняя речь*, Москва 1999: 117-130 [*Разговоры глухих. Обыкновенная история*].

- Смирнов, И.П.  
1985 *О специфике художественной (литературной) памяти*, "Wiener Slawistischer Almanach", Wien 1985: XVI: 11-27.
- Фарино, Е.  
1985 *„Я помню (чудное мгновение...)” и „Я (слово...) позабыл”*, "Wiener Slawistischer Almanach", Wien 1985: XVI: 29-36.
- Фасмер, М.  
1986-1987 *Этимологический словарь русского языка*, Москва 1986-1987: I-IV.
- Assmann, J.  
[n.d.] *A kulturális emlékezet*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest [n.d.].
- Jauss, H.R.  
1996 *Idő és emlékezés Marcel Proust Az eltűnt idő nyomában című regényében*, в: *Az irodalom elméletei II*, Pécs 1996: 5-79.
- Ricoeur, P.  
1999 *Emlékezet-felejtés-történelem*, в: *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, Budapest 1999: 51-67.

*ВИШНЕВЫЙ САД* – САМОРАЗРУШАЮЩАЯСЯ СИСТЕМА  
(ТРАНСФОРМАЦИЯ СЕМАНТИЧЕСКОГО ЗНАКА  
В СИНТАКСИЧЕСКИЙ)

*Нарине Азарян*

В центре моего внимания анализ пьесы А.П. Чехова *Вишневый сад* как эволюционного произведения, то есть такого, которое отражает в себе трансформацию одной художественной системы в другую, в данном случае реализма в символизм. Мой тезис: *Вишневый сад* – процесс и результат саморазрушения системы.

Анализ драмы А. Чехова *Вишневый сад* мне хотелось бы предварить замечанием по поводу интерпретации литературных произведений. Эта проблема особенно актуальна по отношению к творчеству Чехова. Диапазон толкования<sup>1</sup> его текстов очень широк: начиная с так называемого реалистического прочтения (Станиславский, МХАТ), символистского (Белый, Мейерхольд) и кончая отнесением их к искусству абсурда. Значительное количество исследований занято поиском у Чехова проблематики экзистенциалистского характера, религиозно-мифологических мотивов. Как бы ни широки были границы интерпретаций, какие бы любопытные результаты они ни обнаруживали, интерпретация оказывается бесплодной по отношению к самому тексту, когда она слишком далеко отходит от него или когда она рассматривает текст внесистемно, выбирая предметом рассмотрения лишь один из его элементов, без учета взаимообусловленности всех элементов, и нельзя не согласиться с Якобсоном и Тыняновым, когда они пишут, что:

Используемый в литературе как литературный, так и внелитературный материал только тогда может быть введен в орбиту научного исследования, когда будет рассмотрен под углом зрения функциональным (Тынянов; Якобсон 1977: 282).

---

<sup>1</sup> См. в литературе указанные работы: Балухатый 1969; *Чеховиана* 1966; Vicilli 1966; *A. Čehov* 1977.

Повторяя здесь мысль Ю. Тынянова о произведении литературы как системе (см. Тынянов 1977), я хочу тем самым наметить ход моего анализа как анализа текста-системы, где функции одного элемента сопряжены с функциями других элементов, и где текст вступает в отношения с другими текстами как система с другими системами.

Остановившись на последней пьесе Чехова *Вишневый сад*, я рискну назвать его эволюционным произведением, отражающим трансформацию одной художественной системы в другую. Насколько активна при этом роль самого автора, я не буду здесь обсуждать. Нам лишь известно, что Чехов ставил себе целью написать „веселенькую пьесу типа водевиля”, он хотел ввести нечто новое в свое драматургическое творчество. Нелишне также отметить, как признается Чехов в одном из своих писем, что если бы он руководил театром, то сделал бы его декадентским. Признавая необходимость учитывать подобные авторские заявления, тем не менее я хотела бы сконцентрироваться на самом тексте, выражаясь формалистским термином, на литературном ряде. Перед нами текст, который говорит сам за себя, и чтобы максимально приблизиться к „объективному” прочтению, я буду стараться не выходить за его рамки. При этом понимая, что интерпретация никогда не избавится от предвзятости и субъективности, и не борясь с ней, предлагаю свою интерпретацию, которая будет проходить под девизом слов Пастернака о том, что „лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, рассказывают о своем рождении”. Мне хотелось бы лишь немного переиначить слова Пастернака и сказать, что *Вишневый сад* рассказывает о своем рождении как о смерти реалистической дискурсивной практики. Я назвала бы этот текст саморазрушающейся системой при синхронном разрезе и результатом саморазрушения реализма как художественной системы при диахронном разрезе, охватывающем все драмы Чехова, отталкиваясь при этом от мысли И. Смирнова о том, что:

Диахронные трансформации, создающие семиотический фундамент литературных систем, подвергаются вторичным преобразованиям, за счет которых ответвляются и относительно изолируются индивидуальные семантические системы. Развертывание художественной системы во времени следует мыслить как

дополнение некоторого множества вторичных трансформационных результатов за счет новых трансформаций. Дополняясь, всякая система отрицает самое себя; она живет самоотрицанием, и как только дополнение оказывается невозможным из-за того, что превращения смысла уже исчерпаны (актуализованы), она начинает репродуцироваться. Повторения стабилизируют художественную систему, указывают на то, что повторяется (то есть на самих себя), отчего семантический потенциал системы резко убывает, а знак становится синтаксическим знаком в первую очередь. Теряющее смысл обречено на гибель, но отмирающие системы могут еще длительное время активно влиять на сознание (Смирнов 1977: 158).

На примере анализа *Вишневого сада* я попытаюсь продемонстрировать, как такое саморазрушение происходит на уровне отдельных составляющих элементов текста. Все составляющие элементы мне не удастся здесь разобрать, но те, которых я коснусь, представят, надеюсь, достаточно убедительную картину или схему, в которую легко будет вставить, „без притягивания за уши”, выпавшие из моего поля зрения элементы.

Чехов определил свою драму как комедию и был очень недоволен „серьезным” прочтением ее Станиславским и игрой актеров МХАТ-а, не раз подчеркивая комичность своего произведения. Что же здесь, на самом деле, комического, кроме плоских и пошлых шуток и выступлений Шарлотты, Епиходова, Яши и других? Продается имение, с которым у главных персонажей связано все самое лучшее. Пьеса заканчивается ремаркой:

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву (Чехов 1963: IX: 662)<sup>2</sup>.

Определения „комедии” в литературных словарях не помогли мне найти ответ на этот вопрос. Ответ я нашла у В. Шкловского в его статье *Комическое и трагическое*, где он,

---

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты из *Вишневого сада* приводятся по указанному изданию.

рецензируя одну из просмотренных им театральных постановок, пишет:

Смешное дано здесь не как смешные слова, а как несовпадение обычных слов с эксцентрическими действиями (Шкловский 1923: 160).

Итак, Шкловский указывает на несовпадение слова и жеста как прием для создания комического, и хотя в нашем случае нет несовпадения на таком уровне, но сам прием несовпадения неоднократно используется в пьесе. Его можно пронаблюдать на анализе ремарок в пьесе. Ремарки *Вишневого сада* достаточно своеобразны: они абсолютно недраматического характера, напоминают скорее отрывки из рассказов, чем инструкции для режиссера и актеров. Вот некоторые из них:

*Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду<sup>3</sup>.*

*Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиночно и грустно. Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс. Он одет, как всегда, в пиджаке и белой жилетке, на ногах туфли. Он болен.*

Помимо того, ремарки Чехова характерны избыточной информацией:

*Аня (спокойное настроение вернулось к ней, она счастлива). (...)  
Я покойна! Я покойна! Я счастлива!*

---

3 Здесь и далее разрядка моя.

Повторение слова „счастлива” в ремарке и в тексте дефункционализирует ремарку и переводит ее значение на другой уровень, мы наблюдаем здесь прием несовпадения функции ремарки, который использован на метауровне. При чтении ремарки и затем речи героя, повторяющего ремарку, становится и вправду смешно, но смешно от несовпадения не слова и жеста, а слова и организующего его в рамках произведения элемента. С другой стороны, подобное нарушение функции ремарок, одного из необходимых компонентов драматического произведения, искажает, деформирует его жанровую характеристику. *Вишневый сад* оказывается не драматическим произведением, но и в то же время ничем иным, как драматическим произведением.

Как в других пьесах Чехова, так и здесь его герои много и возвышенно говорят. Однако, если в других пьесах высокопарные выступления героев воспринимаются всеми действующими лицами как в порядке вещей, то здесь выступления Гаева критикуются Аней, Варей, Трофимовым, Раневской, Лопахиным, при том, что все они также охотно и много разглагольствуют. Тем самым, проглядывающий казался бы в этой критике здравый смысл сводится к нулю тем, что предметом критики является то, чем грешат сами критикующие. Даже самые сдержанные из них, Варя, например, или Лопахин, и те страдают восторженностью:

*Варя.* (...) Выдать бы тебя [Аню] за богатого человека, и я бы тогда была покойной, пошла бы себе в пустынь, потом в Киев... в Москву, и так бы все ходила по святым местам... Ходила бы и ходила. Благолепие!.. Благолепие!

*Лопахин.* Вот ваш брат, вот Леонид Андреич, говорит про меня, что я хам, я кулак, но это мне решительно все равно. (...) Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде. Боже милосердный!

Персонажи пьесы, сами зараженные словоблудием, замечают его лишь у Гаева, при том, что прерывая его лирические выступления, окружающие как в порядке вещей воспринимают его „бильярдную лексику”, более того, эта лексика оказывается предпочтительнее возвышенных речей:

*Гаев (негромко, как бы декламируя).* О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием (...).

*Варя (умоляюще).* Дядечка!

*Аня.* Дядя, ты опять!

*Трофимов.* Вы лучше желтого в середину дуплетом...

*Гаев.* Я молчу, молчу.

Остается совершенно неясным значение этих фраз, как семиотический код они не расшифровываются даже через контекст, так как у Гаева в этом случае нет партнера коммуникации, и, помимо того, эти фразы произносятся при различнейших ситуациях и эмоциональных состояниях:

*Гаев (немного сконфуженный).* От шара направо в угол! Режу в среднюю!

*Любовь Андреевна.* (...) Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом.

*Гаев (в глубоком раздумье).* Дуплет в угол... Круазе в середину...

Помимо этого, Гаев, выражая свое пренебрежение, негативное отношение, произносит вопрос „кого?“, ни своей грамматической формой, ни семантикой абсолютно не вписывающийся в ситуацию. Его функция нам становится понятной через контекст:

*Лопухин.* Да, время идет.

*Гаев.* Кого?

*Лопухин.* Время, говорю, идет.

*Гаев.* А здесь пачулями пахнет.

Таким образом, Гаев говорит на трех вербальных уровнях, один из которых, с прозрачной семантикой, оценивается всеми как бессмысленный:

*Гаев.* (...) Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование (...).

*Лопухин.* Да...

*Любовь Андреевна.* Ты все такой же, Леня.

*Гаев.* (...) Я человек восьмидесятих годов... Не хвалят это время, но все же могу сказать, за убеждения мне доставалось в жизни (...).

*Аня.* Опять ты, дядя!

*Варя.* Вы, дядечка, молчите.

Второй коммуникативный уровень – „бильярдный” – то есть бессмысленный, принимается всеми как в порядке вещей, во всяком случае как более осмысленный, чем первый, а третий („кого”) не оценивается вообще, проходит как бы мимо, при том, что его функция читателю понятна. Все три коммуникативных уровня, сведенных вместе, вступают в контраст друг с другом, поскольку никак не взаимодействуют друг с другом, а их одновременная расположенность на одном текстуальном пространстве деформирует коммуникативную систему произведения, при том, что такая деформация есть в то же время введение в пьесу новой функции речевого аспекта как знака бессмыслицы, где семантика уходит на задний план.

Обращаясь к символам в *Вишневом саде*, в первую очередь, думаешь о самом названии произведения *Вишневый сад*, помимо того, вишневый сад – это часть имения, где происходит действие, продажа вишневого сада – тема всей драмы, кроме этого, „вишневый сад” вводится как троп, в переносном значении. Для одних персонажей он является символом потерянного счастья, молодости и чистоты (Раневская, Гаев) и направлен в прошлое, в других случаях он используется как метафорическая метонимия: „Вся Россия наш сад” (Трофимов) и направлен в будущее: „Мы насадим новый сад” (Аня). Использование „вишневого сада” в прямом смысле также разнонаправлено: Фирс вспоминает о старом, более благополучном времени, когда:

(...) сушеную вишню возами отправляли в Москву и Харьков. Денег было! И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, душистая (...). Способ тогда знали.

Лопухин также говорит о доходном вишневом саде, но только в будущем времени:

До сих пор в деревне были только господа и мужики, а теперь появились еще дачники. Все города, даже самые небольшие,

окружены теперь дачами. И можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десятине он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным (...).

Таким образом, введение буквального и переносного значения „вишневого сада” построено по одной схеме: прошлое – будущее, потерянное одними – обретенное другими. Приходящая здесь на ум ассоциация потерянный и обретенный рай не безосновательна, на это наводит само слово „сад” – райский сад. Однако помимо этого, сам текст достаточно прозрачно намекает на такое прочтение образа „вишневый сад”:

*Любовь Андреевна (глядит в окно на сад).* О мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. *(Смеется от радости.)* Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!

*Гаев.* Да, и сад продадут за долги, как это ни странно...

*Любовь Андреевна.* Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! *(Смеется от радости.)* Это она.

*Гаев.* Где?

*Варя.* Господь с вами, мамочка.

*Любовь Андреевна.* Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину... (...). Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...

Нетрудно увидеть, что в данном случае имеется в виду потерянный рай, потерянный из-за грехопадения главных героев. Потерянный рай обернулся адом, о котором говорит Трофимов:

Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого лист-

ка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... (...) Мы отстали по крайней мере лет на двести, у нас нет еще ровно ничего, нет определенного отношения к прошлому, мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку. Ведь это ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала и скупить наше прошлое, покончить с ним, а и скупить его можно только с т р а д а н и е м, только необычайным, непрерывным трудом. Поймите это, Аня.

Из первой редакции, изъятой цензурой:

*Трофимов.* (...) О, это ужасно, сад ваш страшен, и когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло, и кажется, вишневые деревья видят во сне то, что было сто, двести лет назад, и тяжелые видения томят их. Что говорить.

Таким образом, перед нами разворачивается один из самых распространенных библейских мотивов: потерянный рай, который может быть возвращен через искупление и страдание за грехи. Так, вишневый сад становится также аллегорией. Такое тесное расположение на одном текстуальном пространстве различных тропов (символ, метафорическая метонимия, аллегория) при их размерной и темпоральной разнонаправленности, при сочетании с таким же многофункциональным использованием „вишневого сада” в буквальном смысле, выветривает его семантику, дефункционализирует ее, и „вишневый сад” оказывается тем метапространством, на котором выстраивается драма, а семантика его, оборачивающаяся то своим прямым, то переносным смыслом, образует контрастирующие друг с другом звенья, заведенные по одному механизму, взаимодействие и одновременно взаимоотрицание которых и создает динамику произведения и обеспечивает во многом его становление. Как троп „вишневый сад” оказывается слишком многофункциональным и поэтому недейственным, он разрушает себя изнутри, трансформируясь в конструктивный элемент пьесы.

А. Белый в своих статьях о Чехове (Белый 1967, 1969), отводя ему место у истоков символизма, называл ростками символов у Чехова такие невербальные средства как музыка, топот, танец, стук, которые передавали, по мнению автора, невидимый образ Смерти, единственного героя пьесы. Я не могу не согласиться с замечанием А. Белого, более того, здесь мной была предпринята попытка на анализе отдельных элементов пьесы продемонстрировать это разрушение текста как системы, которое Белый на языке символов назвал „смертью”.

Мне хотелось бы указать еще на одну особенность в пьесе Чехова, на новое отношение к слову. Ремарка у Чехова вписывается в основной корпус текста и воспринимается нами как его неотделимая часть. При этом, ремарка „танцует”, например, оказывается как вербальная единица семантически полноценнее, чем многие речи героев. Меняется соотношение между речью и ремаркой, когда речь теряет свой смысл, а слова „пауза” или „играет музыка” оказываются действенны не только на сцене или в нашем представлении как молчание или звучащая музыка, но и на текстуальном уровне.

Таким образом, жанровая характеристика пьесы, ее тема, речи героев, образы, деформированные различными приемами повтора, контраста и сдвига функционально перестраиваются, становясь строительным материалом, переходя из семантических в синтаксические знаки, а ремарки и заключенные в них невербальные средства (топот, звук лопнувшей струны, стук топора) передают на символическом уровне содержание пьесы. Содержанием же *Вишневого сада*, которое есть мета-содержание, является его „рождение” как процесс разрушения старых литературных форм, сконцентрированный на одном текстуальном пространстве.

#### ЛИТЕРАТУРА

Балухатый, С.Д.  
1969 *Чехов*, Slavische Propyläen, В. 68, München 1969.

Белый А.  
1967 *Луг зеленый*, New York 1967.

- 1969 *Арабески*, München 1969.
- Смирнов, И.П.  
1977 *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, Москва 1977.
- Тынянов, Ю.Н.  
1977 *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977 [О литературной эволюции].
- Тынянов, Ю.Н.; Якобсон, Р.О.  
1977 *Проблемы изучения литературы и языка*, в: Тынянов 1977.
- Чехов, А.П.  
1963 *Собрание сочинений в 12-и томах*, Москва 1963.
- Чеховиана*  
1966 *Чехов и „серебряный век“*, Москва 1996.
- Шкловский, В.Б.  
1923 *Ход коня*, Berlin 1923 [Комическое и трагическое].
- Bicilli, P.  
1966 *A.P. Čechov. Das Werk und sein Stil*, Forum Slavicum, 7, München 1966.
- A. Čechov*  
1977 *Vortäge des Zweiten Internationalen Čechov Symposiums*, München 1997.

„МОЯ ЖИЗНЬ – ЧЕРНОВИК...”  
(СЛОВО „ЖИЗНЬ” КАК ПРАГМАСЕМАТИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ НА  
ПРИМЕРЕ ОДНОГО ПИСЬМА ЦВЕТАЕВОЙ ПАСТЕРНАКУ)

*Иштван Надь*

*Неоромантизм как возможный контекст интерпретации*

Если в романтической поэтике „невыразимость, несказанность, непередаваемость” внутреннего опыта или, как говорит В.М. Жирмунский, „бесконечного переживания души”, окружены мистическим ореолом „безмолвия, молчания, тишины”, то неоромантизм двадцатых годов, в атмосфере которого живут европейские философы и художники, в том числе и М. Цветаева, рассматривает „антирационалистические настроения”, иррациональные, вытесненные из жизни современного общества жизненные силы на уровне „удвоенной рефлексии” (Жирмунский 1996: 30)<sup>1</sup>.

Проблема понимания, включающего и иррациональные элементы жизни, является краеугольным камнем философского мышления немецкого антипозитивизма (неокантианства, философии жизни, феноменологии, герменевтики, пер-

---

<sup>1</sup> О неоромантизме как органическом продолжении достижений романтизма начала XIX века социолог культуры Карл Манхейм пишет следующее: „Если присмотреться пристальнее, станет ясно, что все открытия неоромантизма – это ‘хорошо забытое’ старое. По большей части все это ценности, уже открытые романтизмом, и новыми они являются лишь для нашего поколения, для поколения, выросшего в период господства позитивизма. Новое в современном неоромантизме открыто на совершенно ином уровне – в области методологической рефлексии, поставившей вопрос о *познаваемости* этих иррационалистических элементов. Романтизм открыл методы, с помощью которых можно *познать* иррациональное, однако весьма слабо проявлял интерес к собственным методам; в этом отношении он все еще более или менее наивен. Мы же рассматриваем иррациональные элементы не только на уровне простой, но уже на уровне удвоенной рефлексии. Здесь место приложения наших сил, здесь проявляются наши реальные достижения” (Манхейм 2000: 353). О языковой структуре и коммуникативной функции „молчания” см. Арутюнова 2000. О духовной жизни двадцатых годов в Германии см. обзорную статью Шпакова 2001.

сональной философии). Ратуя за возвращение в „науки о духе” герменевтического подхода, философия разрабатывает новый тип мышления, претендующий на принципиальную возможность сочетаемости двоякого рода познания. Первое – межличностное познание, направленное на „Другого” (*interpersonalité*), второе – на понимание художественных произведений как духовных объективаций. Оба познания имеют импликацию самопознания<sup>2</sup>.

Наследие романтизма одарило межвоенное поколение молодых немецких теологов и философов (мы имеем в виду Карла Барта, Рудольфа Бульмана, Мартина Бубера, Франца Розенцвейга, Фердинанда Эбнера, Ханса-Георга Гадамера, Мартина Хайдеггера) чувством иррационального, которое помогло им преодолеть неопозитивистскую традицию деперсонализации и деантропоморфизации познания и разработать методы „мышления, связанного с существованием” (Манхейм 2000: 366), направленного на познание исполненной смысла жизни.

---

2 „(...) мы можем познать *самих себя* лишь в той мере, в какой мы вступаем в экзистенциальные отношения с другими”, пишет К. Манхейм (Манхейм 2000: 381). А М.М. Бахтин полагал, что восприятие художественного текста всегда диадично, и за текстом читатель, реконструируя личную позицию автора, опознает и самого себя. К. Манхейм различает „понимание экзистенции” („экзистенциально-душевную контагиозную связь”) и „понимание значений” („схватывание смысла, духовное понимание”) (*там же*, 431). Оба рода понимания соединяет заимствованный у В. Вайцеккера термин „конъюнктивного познания” (Weizsäcker 1923). В *Социологии культуры* К. Манхейма мы можем прочесть следующее определение этого понятия: „Связь вещи (или лица) со мной я поэтому называю конъюнкцией, а характер этого познания конъюнктивным. Оно, как мы это теперь видим, является историческим, личностным и живым. Не объективность, а конъюнктивность определяет сущность этого понятия” (Манхейм 2000: 460). М. Полани посвящает изучению новой эпистемологической ситуации целую книгу (см. Полани 1985). М.М. Бахтин начинает свою статью *К философским основам гуманитарных наук* тем, что различает „познание вещи и познание личности” (см. Бахтин 1996: V: 7). А в раннем философском трактате (*К философии поступка*) он восстанавливает в своих герменевтических правах так называемое „участное мышление”, которое становится центральным организующим принципом герменевтики молодого ученого (см. Бахтин 1995: 26).

Осмысление эпистолярного наследия Цветаевой способствует проникновению в жизненный контекст, из которого вырастали и художественные тексты. Невзирая на то, что цветаеведение не знает никаких „вещественных” документов, свидетельствующих о ее интересе к актуальным вопросам европейской философии, ориентация ее эпистолярного поведения на экзистенциальное отношение между познающим субъектом и познанными объектами, а в межличностной перспективе, между „Я” и „Ты”, дает нам право отнести ее уникальное эпистолярное наследие к той традиции, которая именуется в истории науки как „герменевтическая гносеология”.

*К проблеме „сказуемости”*

Слово-концепт „жизнь” в индивидуальной системе значений вписывается в эпистемологический контекст наряду с такими понятиями как „быт и бытие” (они коррелируют друг с другом), „смерть”, которая часто именуется как „та” жизнь (тот свет) в противовес „этой”, „судьба”, „душа” (им обоим присущ, как показали лингвисты, мощный текстопорождающий потенциал в русской языковой картине мира), как „Другой”, „встреча, не-встреча”, „долг” (ключевые слова межличностной прагматики) или „письмо” как процесс, как становление, которое обозначается вещественными атрибутами „стол”, „тетрадь”, „рукопись”, „черновик”.

Личная жизнь в обоих ее проявлениях, как существование „по горизонтали” (быт) и как существование „по вертикали” (духовность), их несовместимость является для Цветаевой предметом постоянной рефлексии. Самонаблюдение у нее доведено порою до настоящего самомучительства. В основе человеческого общения (любого) лежит „взаимная нуждаемость”. Цветаева в своих человеческих отношениях все ставит на одну карту, но разочарование постигает ее чаще всего в удовлетворении как раз этой элементарной потребности.

Может быть я долгой любви не заслуживаю, есть что-то, – нужно думать – во мне – что все мои отношения рвет. Ничто не уцелевает. Или – век не тот: не дружбы (...)

– пишет она А.А. Тесковой. А в одном из писем П.П. Сувчинскому мы читаем следующее:

Мы с Вами как-то не так встретились, не довстретились на этот раз, и вместе с тем Вы мне близки и дороги, ближе, дороже. У Вас есть слух на меня, на мое. Мне кажется, Вы бы сумели обращаться со мною (ох, как трудно! и как я сама себе – с людьми – трудна!) (Цветаева 1995: VI: 378, 315).

Перечисление подобных примеров, в которых самообвинение чередуется с упреками в адрес мира, можно было бы продолжать до бесконечности.

Чем более индивидуальным и неповторимым ей представляется ее отношение к Другому, тем яснее она осознает всю трудность, порою невозможность передать „значение” своей жизни (т.е. *себя*) близкому человеку.

Ты не знаешь моей жизни, именно этой частности слова: жизнь. И никогда не узнаешь из писем (*там же*, 249),

– пишет она тому Б. Пастернаку, на понимание которого она может рассчитывать, пожалуй, больше всего.

„Сказуемость” жизни ограничивается, по нашему мнению, двумя противоположными обстоятельствами. „Несказуемость” концепта „жизнь” усугубляется, во-первых, тем, что он чрезмерно отягощен языковыми стереотипами, ложными ходячими мнениями, вследствие чего наши высказывания о жизни часто „застревают” в общих местах. Например, суждение тавтологического тождества типа „жизнь есть жизнь” в высокой степени конвенционально. Во-вторых, предельно индивидуальный смысл, которым наполняется жизнь каждого человека, глубоко насаждает в индивидуе чувство принципиальной непередаваемости концепта.

„Индивид” имеет аналогичный познавательный статус, поскольку романтическая антропология относится к нему тоже довольно скептически: индивид для романтиков, по крайней мере для младшего поколения, не может быть высказан, он всегда *не-сказуем* (см. например, хрестоматийное стихотворение Тютчева *Silentium*).

Как показывает опыт романтической философии (он подтверждается и богословскими соображениями), *сказуемость*

*индивида* и *сказуемость Бога* взаимно предполагают друг друга. Дискурс о Боге и для Цветаевой апофатическая проблема (Бог не-сказуем) и единственно возможным для нее является обращение к Богу (молитва как метакоммуникативный акт). „Ты один сказал Богу нечто новое”, пишет она Р.М. Рильке, а в *Искусстве при свете совести* мы читаем:

Что мы можем сказать о Боге. Ничего. Что мы можем сказать Богу. Все. Стихи к Богу есть молитва. И если сейчас нет молитв, то (...) потому, что совести не хватает хвалить и молить Бога на том же языке, на котором мы же, веками, хвалим и молим – решительно все (*там же*, V: 360-361).

Цветаевой необходимо было усвоить „*трагическое знание*”, чтобы достичь порога новой этики. В силу своего нравственного максимализма она порой попадает в конфликтные ситуации, но этот же максимализм оберегает ее от всего ложного и конвенционального в сфере межличностных контактов. Эта же требовательность к себе заставляет ее „дойти” до другого человека во всей ее неповторимой душевной уникальности. В житейской герменевтике Цветаевой *понимание другого человека* всегда так или иначе сопровождается болью, сопереживанием, состраданием. Она пишет А.В. Бахраху:

А! Поняла! Болевое в любви лично, усладительное принадлежит всем. Боль называется *ты*. Усладительное – безымянно (стихия Эроса). Поэтому „хорошо” нам может быть со всяким, боли мы хотим только от одного. Боль есть *ты* в любви, наша личная в ней примета (NB! Можно это „хорошо” от всякого не принять). Отсюда: „сделай больно”, т.е. скажи, что это ты, назовись. Верно? Кажется, да (*там же*, VI: 590).

„Несказуемость себя в любви” мотивируется несоразмерностью переживания души и языка, на котором возникла потребность „высказать себя”. Когда Цветаева жалуется Пастернаку, что „у нас кроме слов нет ничего, мы на них обречены”, то в этом сказывается как бытовой, так и онтологический опыт (*там же*, 275).

Эпистолярная коммуникация, в силу ее заочности, всегда сопровождается определенным риском того, что собеседники недоговаривают и недопонимают друг друга, ибо она лишена

корректирующей возможности непосредственного контакта, „телесного языка”, прежде всего *голоса*, связанного с интонацией и „внутренним слухом”, как перцептивным аналогом понимания. Ведь Цветаева ориентируется на „слух” не только в творческом процессе письма, но и в бытовой сфере (см. выше „У Вас есть слух на меня, на мое”).

Обреченность героев любовной драмы на слова приобретает у Цветаевой онтологическую интерпретацию. Цветаева, которая осмысляет вопрос о бытии и языке в *персоналистическом ключе*, в их взаимосвязанности, знает по опыту, что бытие (отношение *Я* и *Ты*) не исчерпывается языком, ибо в бытии всегда остается некий несводимый к языку „остаток”. Трагическое знание отражалось и в ее языковом опыте. Как отмечает Бродский, „она продемонстрировала заинтересованность самого языка в трагическом содержании” (Бродский 1997: 74).

#### *Концепт как „свернутый текст”*

Наиболее эффективным подходом к дискурсивному поведению Цветаевой нам представляется изучение *языка речевых действий* и *языковой концептуализации*. Изучение той и другой проблемы показывает, что человеческий фактор в языке (коммуникативность, деонтическая модальность, дейксис) и ситуативная соотнесенность текста имеют особое прагматическое значение для эпистолярного текстопостроения Цветаевой. Языковое поведение отправителя обуславливается „иллокутивными показателями” речи (просодией, интонацией, порядком слов, просьбами и обещаниями), в то же время, большой процент *перлокутивных высказываний* с целью воздействовать на собеседника (побудительная модальность) свидетельствует о том, что Цветаева как бы „инсценирует” желаемое поведение получателя письма.

Приписываемое концептоносителем (оценивающим субъектом) значение такому абстрактному понятию, как „жизнь”, всегда *идеосинкретично* (специфично для данной культуры и для данной языковой личности), ибо в его значении спрессован неповторимый личный опыт. Следует подчеркнуть, что концепт тем богаче, чем богаче личный опыт человека, поль-

зующегося концептом. И так, концептуализация нечто иное, чем индивидуализация общего значения, его *интерпретация*. Мы прибегаем к концептуализации потому, что деонтические слова типа „жизнь” принципиально неопределимы. Подобно, например, слову „добро”, концепт „жизнь” в любом контексте употребляется как модальное, оценочное, прескриптивное слово. Познание „жизни” в межчеловеческом общении отражает, скорее всего, ценностную позицию концептоносителя, нежели какую-либо объективную истину.

Лингвисты утверждают, что мы понимаем *значение* и интерпретируем *употребление слова* в тексте. Интерпретация такого слова, как „жизнь”, происходит в пределах прагма-семантики и с учетом прагматических импликаций.

Этим же объясняется, что концептуализация в принципе неисчерпаемый и незавершимый процесс, ибо, как справедливо отмечает Р. Барт:

(...) вокруг конечного смысла всегда остается некий ореол других виртуальных смыслов; смысл почти всегда *поддается той или иной интерпретации* (Барт 1989: 99)<sup>3</sup>.

В дальнейшем мы попытаемся показать на конкретном примере, как сближается у Цветаевой семантический анализ с концептуальным.

Вшеноры, близ Праги, 14[19?]-го июля 1925 г.

Борис,  
первое человеческое письмо от тебя (остальные *Geistbriefe*) и я польщена, одарена, возвеличена. Ты просто удостоил меня своего черновика.

А вот мой черновик – вкратце: 8 лет (1917-1925 гг.) *киплю* в быту, я тот козел, которого беспрестанно заре- недорезывают, я сама то варево, которое непрестанно (8 л[лет]) кипит у меня на примусе... Моя жизнь – черновик, перед которым – посмотрел бы! – *мои* черновики – белейшая скатерть. Презираю себя за то, что по первому зову (1001 в день!) быта (NB! быт – твоя задолженность другим) – срываюсь с тетрадки, и НИКОГДА

<sup>3</sup> Также трудно интерпретировать другую известную цветаевскую метафору: „жизнь – вокзал, скоро уеду, куда – не скажу” (Цветаева 1995: VI: 624).

обратно. Во мне – протестантский долг, перед которым моя католическая – нет! – моя хлыстовская любовь (к тебе) – пустяк...

Поэма Крысолов пишется уже четвертый месяц, не имею времени *подумать*, думает перо...

Вот я тебя не понимаю: бросить стихи. А потом что? С моста в Москву-реку? Да со стихами, милый друг, как с любовью: пока она тебя не бросит... Ты же у Лиры крепостной... (Цветаева 1995: VI: 247-248).

Метафора „моя жизнь – черновик” довольно часто встречается в эпистолярном наследии Цветаевой, причем почти всегда с известной авторефлексией. Она уверена в ее просветляющей, эвристической силе. В 1927-ом году Цветаева пишет Тесковой:

У нас, дорогая Анна Антоновна, очень похожие жизни: *сплошной черновик*. И очень похожие – другие жизни, т.е.: Проще: и здесь и там живем одной жизнью, здесь начерно, там набело. Прага или Париж – неважно (*там же*, 358).

Впрочем, Цветаева не раз говорит о беззащитности и неприкосновенности рукописи, с которой также охотно отождествляет себя: „Всякая рукопись – беззащитна. Я вся – рукопись”.

Цветаева много раз подчеркивала, что ее дело – жизнь, а не литература, за которой не ощущается жизнь. Она никогда не скрывала свою нелюбовь к литературщине. За ее различием между духовным письмом и письмом человеческим обнаруживается двоякого рода эпистолярное поведение. Проблематичность „духовного письма” заключается, по мнению Цветаевой, в его эзотеричности, в известной отчужденности, в той эпистолярной ситуации, когда „душа питается душой”, а результат, как она замечает Пастернаку: „саможорство, безвыходность” (*там же*, 275). Тому Пастернаку, который задним числом уподобляет переписку 1926-ого года такой трагедии, герои которой расплачивались своим духом. А в „человеческом письме” чувствуется живое тепло, и в нем нередко стираются границы между эпистолярной ситуацией (заочностью) и „жизнью”. Напряженный эпистолярный дискурс (Цветаева пишет письма не по строгим правилам риторики) нередко

порождает ассоциативные потоки, далеко не всегда очевидные и понятные адресату только задним числом. В языковой проекции цветаевского поведения проявляется в своей нацеленности в основном не на высказывание чего-то объективного, а на *сообщение самой себя*. Отсюда столь частое отождествление себя с письмом как эпистолярным жанром:

Я сама – письмо, которое не дошло.

Борис, Я не те письма пишу. Настоящие и не касаются бумаги (*там же*, 251).

Метафора (жизнь *есть* черновик) строится на *тождестве* со знаковой деятельностью (писанием, точнее, определенным произведением письма) и является индивидуальным вариантом хорошо известного семиотического топоса: „жизнь – книга, которая читается человеком” и „жизнь – белая бумага, которую человек исписывает”. В обоих случаях подчеркивается *текстовость* жизни, провоцирующая трактовку отношений между текстом и жизнью. Кстати, текстовость жизни предполагает наличие ее смысла, который ей приписывается субъектом „чтения” и „писания”.

„Моя жизнь – черновик, перед которым – посмотрел бы! – мои черновики – белейшая скатерть”. Между концептом „жизнь” и оценочным предикатом „черновик” (в системе Цветаевой он, наряду с рукописью, приобретает высший семиотический статус) стоит тире, которое заменяет связку (есть) и сообщает суждению бытийственный характер (см. *естина* → *истина*, вследствие чего отношение между жизнью и черновиком не просто существует, но и заключает в себе истину). Сказуемое „есть” создает между концептом и предикатом отношения *тождества*, а не сравнения. Тождество позволяет значениям проникать друг в друга, приобщаться друг к другу. В „зыбкий” концепт „жизни” проникает значение „черновика”, благодаря чему „жизнь” наделяется значимостью писания (черновая рукопись ↔ беловая рукопись), и, кроме того, „жизнь” наполняется еще значением „не окончательного”, „не завершенного”, „не доведенного до конца”.

Параллельная структура (суждение о жизни и суждение о черновиках) *превращается* благодаря сопоставительному словосочетанию „перед которым” и диагональной конструкции

(первый раз черновик в метафорической позиции, второй раз реальная вещь в собственном значении) – в особую *инверсию*, в которой черновик-текст становится „автором” жизни. И так, на одной стороне *жизнь* (она является фоном для чернови-ков), а на другой – *текст* (черновики в смысле вариантов, из которых будет сделан один окончательный текст). Таким образом, подтверждается парадигма *одна жизнь – один текст*. Кроме того, черновики-варианты сигнализируют „ра-боту над словом”, которая равноценна „работе над собой”. Оказиональное значение *черновики = рабочая жизнь* входит в личный миф Цветаевой. Это ее вклад в концептуализацию жизни.

Интересно заметить: в оппозиции „черновик” (жизнь) и „мои черновики” (мои тексты) графически выделяется притя-жательное местоимение и тем самым подчеркивается не толь-ко множество вариантов, которое уже само по себе ценно, но и то, в какой степени является субъект письма полноценным „хозяйном” своего текста. Пока жизнь любого индивида „пи-шется” не одним „субъектом письма”, и, конечно, Цветаева тоже не исключение, – Цветаева, профессионал пера, имеет полный контроль над своими текстами<sup>4</sup>.

4 Для Цветаевой характерна предельная семиотизация фактов, вещей, да и всего антуража письма. Ее интерес охватывает малейшие, но важней-шие детали от символического оформления букв, через почерк, через семиотический статус орудий письма и его материального носителя, до необходимости личной корректуры.

У меня нет недописанных букв... Сосредоточьте руку. Пожалейте букв – этих единиц слова. Каждая – „я” (Цветаева 1995: II: 518).

У меня к вам просьба (пока еще не деловая!). Не пишите без твердых знаков, это безхвосты, это дает словам неуверенность и читающему – неуверенность! Пишите или совсем без ничего (по-новому!) или дайте слову и графически *быть*. Уверю Вас, эта „белогвардейщина” ни при чем, – ведь я согласна на *краснописание*! – только не по-„земгорски” (горцы равнины), не по-„либеральному”, – пишите или как Державин (с ъ) или как Маяковский. В этом отсутствующем ъ, при наличии? – такая явная сделка (*там же*, VI: 562-563).

У Вас прекрасный почерк... [Пастернаку] (...) Прекрасный, значитель-ный, мужественный почерк. Сразу веришь (*там же*, 226).

1, Умоляю, *правьте корректуру сами*.

2, Будьте внимательны к знакам, особенно к тире – (разъединит[ель-ным] и – соединит[ельным]) (...)

Между прочим, в оппозиции *моя/не совсем моя* (поведение в жизни) и *мои/только мои* (поведение в письме) сохраняется то, чем отмечается *быт* („твоя задолженность другим”).

Из этого следует, что „белейшая скатерть” отсылает нас не только к тексту („мои черновики”), но и к жизни („моя жизнь”). На основе сказанного вполне очевидно, что цветаевская метафора есть своего рода поэтическое образование, потому что она способна реализовать *переход из текста в жизнь*. Пока символисты объясняли текст автора его жизнью, Цветаева (например, в *Пленном духе*) делает обратное: она объясняет жизнь Белого – текстом. В постсимволистской парадигме текст становится референтом жизни, а не наоборот.

Когнитивная сила цветаевской метафоры допускает двойное прочтение: от „зыбкого” и абстрактного концепта жизни, через метафорически понятный и реальный черновик до конкретного предмета („белейшая скатерть”) и обратно. Чтение вперед предполагает градуальное нарастание вдоль овеществления (от абстрактного к конкретному, от понятия к вещи, от духовно значимого к материальному), а метаморфоза „вспять” реализует смысловое приращение, кульминация которого в семеме „гостеприимной жизни” (таким же мета-сообщением является в тексте отнюдь не случайная оговорка „посмотрел бы” в смысле „приезжай скорее”).

Наконец, заслуживает внимания второй член сложной метафоры: „мои черновики – белейшая скатерть”, в которой актуализируется бытовой фразеологизм: „чем чернее черновик, тем белее беловик”. В этом случае, как обычно, смысловой процесс индуцируется языковым материалом. Фразеологическая индукция текстопорождения – одно из важнейших свойств поэтики Цветаевой.

---

(...) Предвосхищаю, поскольку могу, все опечатки. У меня очень ясно написано, но у меня роковая судьба (...).

(...) я помню, как Вы тогда *всем существом* слушали стихи: так же, как я их писала (*там же*, 515-516).

Боюсь за корректуру, *страдаю* от опечаток (*там же*, 564).

У меня слишком свой язык (соседство слов), чтобы я кому бы то ни было, кроме себя, могла доверить слежку. Поэтому – *личная корректура необходима* (*там же*, 366).

„Белейшая скатерть”, кроме контекстуального смысла „беловик”, включает в себе возможность потенциального семантико-деривационного сдвига (Риффатерр). Лексическая данность словосочетания развертывается в словах того же семантического гнезда: *дом, стол, гость/хозяин*, за которыми обнаруживается семантический инвариант *гостеприимства*. Оно, как известно, в мифопоэтике связано с загробным миром. Мотив гостеприимства и воображаемый сюжет *писанье – любовь – смерть* находится в отношениях свернутости – развернутости. Отмеченный потенциальный сюжет в поэтической космологии Цветаевой является *архетипическим*. „Дом” и „стол” как архетипические символы в этом контексте выявляют свой положительный смысл. *Дом* – это охраняемое покровительственными богами пространство, сакральный локус творчества, с письменным столом в центре (см. стихотворение *Стол*), а стол – накрыт „белейшей скатертью”, которая обладает значением общекультурного символа гостеприимства. Два попутных замечания: первое, что *стихи* → *дом* → *гостеприимство* воспринимается как семантическое разветвление выше отмеченного инвариантного сюжета (см.: „Для меня стихи – дом, *хочу домой* с чужого праздника...”), а второе, что „белейшая скатерть” и стол, „черновики” и текст находятся в одних и тех же метонимических отношениях.

И если мотив *хозяин/гость* спроецировать на исходный концепт „моя жизнь” и не забыть при этом, что письмо любовное, то не будет слишком дерзкой экстраполяцией предположение о вероятности того, что мы имеем дело с типичной цветаевской сублимацией, когда страстная любовь одухотворяется метафорой письма.

## ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова, Н.Д.  
2000

*Феномен молчания*, в: *Язык о языке*, Москва 2000:  
417-436.

- Барт, Р.  
1989 *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Москва 1989.
- Бахтин, М.М.  
1995 *К философии поступка*, в: *Человек в мире слова*, Москва 1995.  
1996 *Собрание сочинений*, Москва 1996: V.
- Бродский, И.А.  
1997 *Бродский о Цветаевой*, Москва 1997: 74.
- Жирмунский, В.М.  
1996 *Немецкий романтизм и современная мистика*, Санкт-Петербург 1996.
- Манхейм, К.  
2000 *Избранное. Социология культуры*, Москва – Санкт-Петербург 2000.
- Полани, М.  
1985 *Личностное знание*, Москва 1985.
- Цветаева, М.И.  
1995 *Собрание сочинений в семи томах*, Москва 1995: I-VII.
- Шпакова, Р.П.  
2001 *Вернер Зомбарт: в ожидании признания*, „Журнал социологии и социальной антропологии”, 2001: 1: 62-78.
- Weizsäcker, V.  
1923 *Das Antilogische*, “Psychologische Forschung”, 1923: III: 302.

*MORE GEOMETRICO DEMONSTRARE:*  
ПСЕВДОНАУЧНЫЙ ДИСКУРС И МАТЕМАТИКА  
В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ХАРМСА

*Анке Нидербуде*

Письменность как знаковая система является основной характеристикой математики. Только посредством графических знаков возможно проводить исчисление и решать трудные арифметические задачи. Мир математики – это мир знаков на бумаге, существующий независимо от эмпирического мира. Основы этого знакового мира закладываются по аксиоматично-дедуктивной схеме, реализованной впервые в III веке (до н.э.) в геометрическом труде Евклида *Начала*: Евклид начинает свое произведение списком аксиом и постулатов как заведомо истинных предложений и, исходя из этого, логически-последовательно развивает („дедуцирует“) свою теорию. Таким образом, он систематически переработал древнегреческие достижения в области геометрии.

Аксиоматично-дедуктивный метод Евклида веками пользовался большой популярностью, и не только у математиков, но и у философов и юристов, писавших *more geometrico* – то есть по образу геометрического творчества Евклида. Особенно в век рационализма *Начала* Евклида считались образцом для всякой точной аргументации. В известном произведении голландского философа Спинозы *Ethica more geometrico demonstrata* („Этика, показанная геометрическим способом“) рассматриваются вопросы метафизики, теории познания и этики при помощи математического метода Евклида.

В творчестве Д. Хармса встречаются многочисленные мотивы и темы, связанные с математикой (числа, бесконечность, нуль/ноль, геометрические мотивы, тема измерения)<sup>1</sup>. Особен-

---

<sup>1</sup> Очевидно, что Хармс продолжает традицию русских писателей начала XX века, в творчестве которых математика занимает важное место (А. Белый, В. Хлебников, Е. Замятин). Именно математическая тема отлично подходит для выявления связей и различий в творчестве Хармса и символистов/футуристов. Но это самостоятельная тема, которая требует отдельного исследования (см.: Нидербуде 2001). Псевдонаучный

но важен для него, однако, аксиоматично-дедуктивный метод как способ построения математических теорий. При этом Хармс и ссылается на дискурс *more geometrico* философского рационализма (Descartes, Spinoza). Ориентируясь на математические и философско-рационалистические способы аргументации, Хармс одновременно играет с ними. Цель этой статьи – проанализировать псевдоматематический дискурс Хармса на примере двух произведений 1930 года (произведение о дочери Патрулева и *Cisfinitum. Падение ствола* – Хармс 1997: I: 180-183; II: 306-312) и раскрыть их математический подтекст.

### I. Понятие постулат в творчестве Д. Хармса

Отправным пунктом математического творения являются аксиомы, то есть непосредственно понимаемые и очевидные предложения, не нуждающиеся в доказательстве (напр., аксиомы Евклида „равные одному и тому же равны между собой” и „если к равным прибавляются равные, то и целые будут равны”). Аксиомы играют в математике основополагающую роль, так как на них базируется наука в целом. Объясняется это важностью проблемы начала для науки вообще, а математики в особенности. Каждое доказательство требует своего отправного пункта, почему и вера в правильность недоказуемых положений является предпосылкой для любой науки. Такой исходной позицией являются в математике (которая, как известно, не опирается на проводимые в эмпирическом мире эксперименты) аксиомы.

Следуя современному пониманию, установление и определение аксиом предоставлено *произволу* человека. Этот произвол, однако, ограничен тем, что аксиомы не могут допускать противоречий. Несмотря на это, именно в аксиомах заключен творческий потенциал математики, что позволяет ей создавать бесконечное число математических миров. Одновременно от

---

дискурс, который меня интересует в этой статье, является особенностью творчества Хармса, он не встречается ни у символистов, ни у футуристов.

них же зависит проблематика невозможности самооснования науки.

Евклид приводит в своих *Началах* десять аксиом, из которых первые пять, собственно геометрические предположения, он называет постулатами, а последние пять, более общие, аксиомами. В современной математике такое разграничение больше не встречается и используется только понятие *аксиома*. Хармс, в противоположность этому, ориентируется в своем творчестве исключительно на понятие *постулат*. Для него это *говорящее* понятие (из латинского *postulatum* – требование) указывает на основную черту аксиоматики: аксиомы (и постулаты) математической теории – исходные, отправные высказывания в качестве требований (необоснованных предскрипций). Эти требования относятся в математическом тексте к знакам и понятиям, призванным *повиноваться* постулатам. Вместе с тем от людей требуется признание (без доказательства) постулатов как основы математики. Кроме того, использование понятия *постулат* у Хармса можно интерпретировать как ссылку на знаменитый пятый постулат Евклида (постулат о параллельных прямых). Известно, что этот постулат (а не аксиома) с самого начала создавал математикам трудности, и его упразднение привело в результате к развитию неевклидовой геометрии. Хармс, который про себя говорит „Я хочу быть в жизни тем же, чем Лобачевский был в геометрии” (Хармс 1992: 219), – указывает с помощью понятия *постулат* на относительность евклидовой геометрии и связанного с ней представления об аксиоматике<sup>2</sup>.

В произведении о дочери Патрулева (Хармс 1997: I: 180-183) понятие *постулат* играет основную роль. Хармс как бы *постулирует* здесь дочь и одновременно делает ее научным

---

2 Математическое творчество Лобачевского (открытие неевклидовой геометрии) – один из самых популярных тем начала века. Об этом свидетельствуют произведения Флоренского (см. статью *Из истории неевклидовой геометрии*, 1929, и его ссылку на Лобачевского в начале произведений *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*; Флоренский 1993: 5) и Хлебникова (*Ладомир, Разин, Учитель и ученик, Курган Святогора* – Хлебников 1968-1972: I: 184; 202, V: 174; НР: 321-324). О значении Лобачевского для русских художников начала XX века см. Henderson 1983: 238-299.

объектом. При этом текст начинается с демонстрации проблемы начала текста. Рассказчик не может найти начало и переосмысливает с одного отступления к другому. Поворот к математике является как бы бегством в точный (*прямой*), логически-последовательный дискурс:

Я вам хочу рассказать одно происшествие, случившееся с рыбой или даже вернее не с рыбой, а с человеком Патрулевым, или даже еще вернее с дочерью Патрулева. Начну с самого рождения. Кстати о рождении: у нас родились на полу... Или хотя это мы потом расскажем.

Говорю прямо:

Дочь Патрулева родилась в субботу. Обозначим эту дочь латинской буквой М (*там же*, 180).

Рождение дочери как естественно-биологический процесс предпосылается в тексте постуляцией сущности дочери. Таким образом, Хармс сводит вместе естественно-биологическое и математическое сотворение. Математическое создание состоит в выделении буквы вместо имени („Обозначим эту дочь латинской буквой М.”; *там же*). При этом выбор буквы М указывает явно на учение о множествах (к значению теории трансфинитных множеств для Хармса в произведении *Cisfinitum. Падение ствола* см. ниже). Особенность этого множества состоит в том, что оно касается не абстрактного множества, а человека (дочери Патрулева):

Обозначив эту дочь латинской буквой М, заметим, что:

1. Две руки, две ноги, посередке сапоги.
2. Уши обладают тем же, чем и глаза.
3. Бегать – глагол из под ног.
4. Щупать – глагол из под рук.
5. Усы могут быть только у сына.
6. Затылком нельзя рассмотреть, что висит на стене.
17. Обратите внимание, что после шестерки идет семнадцать.

Для того, чтобы раскрасить картинку, запомним эти семнадцать постулатов (*там же*).

Основные положения, относящиеся к знаку М, указывают в целом (за исключением последнего, семнадцатого постулата)

на характеристику человека. Речь идет при этом о постулатах, если их понимать как элементарные высказывания. Первые два постулата содержат в себе характеристики, применимые к каждому человеку („две руки”, „две ноги”, „уши”), и таким образом являются очевидными и понятными для всех – поэтому и не требующими *доказательства*. В третьем и четвертом постулатах вводятся глаголы („бегать”, „щупать”), которые определяются с помощью уже введенных существительных. Хармс ориентируется здесь, скорее всего, на основной принцип научных систем, согласно которым технические понятия определяются через введенные до этого термины. Существительные, введенные в первом постулате („ноги”, „руки”), соответствуют примитивным недефинированным терминам, в то время как глаголы, определенные с их помощью („Бегать – глагол из под ног”, „Щупать – глагол из под рук”), являются дефинированными понятиями (к проблеме дефиниции у Хармса см. ниже).

Пятый постулат („Усы могут быть только у сына”) содержит также очевидность, выделяющую лишь *ex negativo* дополнительные характеристики объекту (дочь – это не сын, и поэтому не имеет усов). Отрицательное определение дочери в этом постулате ссылается, быть может, на открытие неевклидовой геометрии Лобачевским. Попытка негативного доказательства (т.е. попытка доказать невозможность избежания пятого постулата о параллелях) привела в конце концов к *положительному* результату неевклидовой геометрии.

Первые пять постулатов подходят друг другу в том смысле, что речь идет об основных положениях, касающихся физических свойств человека, и они, помимо этого, являются элементарными и очевидными. Шестой постулат („Затылком нельзя рассмотреть, что висит на стене”) можно рассматривать как переход от конкретно-телесных констатаций к понятийному, абстрактному уровню.

Любопытен семнадцатый постулат, где число семнадцать следует за шестью. С одной стороны, здесь речь уже не идет об определении человеческого тела, а о постановке вопроса о теории чисел Хармса. С другой стороны, именно этот постулат не содержит никакой очевидности, а представляет совершенный разрыв математической традиции. Речь идет о произвольном утверждении, представленном Хармсом как требо-

вание (то есть *постулат*). Это утверждение, однако, преподносится почти так же очевидно, как и другие определения о теле  $M$ , и это по праву того, что речь идет о собственно излишнем указании на уже осуществленную прежде нумерацию. Утверждение, заключенное в номере 17 (что 17 следует за шестью) реализует само себя<sup>3</sup>.

Подробнее реализует Хармс понятие *постулат* в произведении *Cisfinitum. Письмо к Леониду Савельевичу Липавскому. Падение ствола* (Хармс 1997: II: 306-312). Уже само название указывает на математический подтекст этого произведения: использованием понятия *cisfinitum* Хармс ссылается на трансфинитные (т.е. актуально-бесконечные) числа, которые играют основополагающую роль в теории множества Г. Кантора. Не только русские математики, но и философ П. Флоренский в начале века интенсивно занимался теорией трансфинитных множеств. Для него (как и для Кантора) теория трансфинита коренилась в платонизме: трансфинитные числа – символы потустороннего мира (Флоренский 1904, 1929)<sup>4</sup>. Хармс противопоставляет в своем творчестве трансфинитным числам Кантора/Флоренского теорию цисфинита (т.е. поюсторонние числа поюстороннего мира)<sup>5</sup>.

В произведении *Cisfinitum. Падение ствола* Хармс исходит из постулата  $E$ , на котором основана формальная логика, как

---

3 К теории чисел Хармса см. его произведения *Сабля, Одиннадцать утверждений Данила Ивановича Хармса* (Хармс 1997: II: 298-305), *Бесконечное, вот ответ на все вопросы, Числа не связаны порядком* (Хармс 1998: 392-395), „случай” *Сонет* (Хармс 1997: II: 331) и исследования Жаккара 1995: 85-93 и Ямпольского 1998: 287-313, 343-369.

4 Теория трансфинитных множеств и проблема бесконечного в русской литературе начала века – отдельная тема, которой я здесь только касаюсь. О теории множеств у Флоренского см. Демидов 1995: 54-69, Силард 1987, 1991 и Žák 1998: 150-161.

5 Кроме произведения *Cisfinitum. Падение ствола* понятие *цисфинита* встречается и в других текстах Хармса – см. *Третья цисфинитная логика бесконечного небытия, звонитьлететь (третья цисфинитная логика)*, *Лапа* (план Аменхотепа), записки дневника *Числа в своем нисхождении не оканчиваются нулем* (Хармс 1991: 116). Поэтому Жаккар использует слово *Cisfinitum* для характеристики художественного мира Хармса (глава 2: *Цисфинитная логика*; Жаккар 1995: 61-112).

нетворческая наука. В противоположность этому, творческая наука, то есть искусство, не опирается на постулат E. Задачей текста является выработка фундамента этой творческой науки. Первый параграф, ориентированный на аристотелевский силлогизм, базируется на противоположности да/нет, плюс/минус. При этом постулат E возводится в критерий, определяющий науку как творческую или нетворческую:

- 1) Будем считать всякую дисциплину творческой, если она не опирается на постулаты категории E.
- 2) Всякую дисциплину, опирающуюся на постулаты категории E, будем считать нетворческой.
- 3) Логическая наука („формальная логика”, „Законы мысли”) опирается на постулаты категории E, следовательно, она нетворческая.
- 4) Искусство не может опираться на постулаты категории E, следовательно, оно есть творческая дисциплина.
- 5) Говорю о творческой науке, не могущей опираться на постулаты категории E (Хармс 1997: II: 309).

Кроме того, становится ясно, что понятие *постулат* – основное понятие в теории Хармса (как неопределенное, центральное понятие, соответствующее понятиям ‘точки’ и *линии* в геометрии или *множества* в учении о множествах). Так как Хармс не сообщает содержания постулатов, он как бы *постулирует* существование постулатов. Таким образом хармсовская теория оказывается метатеорией, где автор размышляет над проблемой основания науки, и в то же время демонстрирует саму проблему. Постулирование постулатов является для Хармса, скорее всего, тем, что составляет сущность точной математической науки. Вместе с тем Хармс работает над задачей выявления основ собственно художественной науки. Для этого он сначала обрабатывает постулаты E научной логики и затем трансформирует их в новые постулаты категории П:

Некий ствол стоит на постулате E. Создадим постулат E, как первоначальный ствол. Тогда ствол E встанет на новый постулат P<sub>1</sub>. Создадим постулат P<sub>1</sub>, как первейший ствол. Тогда ствол P<sub>1</sub> опрется на постулат P<sub>2</sub>. Создадим постулат P<sub>2</sub>, как наипервейший ствол и т.д. (*там же*, 310).

В теории о множествах используется буква М как сокращение для понятия множества. Новая буква Р (т.е. П<sup>б</sup>) указывает, соответственно, на понятие *постулат* (*postulatum*). Размышления о постулате как бы возведены, таким образом, на более высокий уровень абстракции. В то же время с введением понятия *ствол* в текст проникает конкретный нематематический элемент и подрывает его научность.

Характерно здесь также частое использование понятия *создание* в связи с постулатом („Создадим постулат Е, [...] Создадим постулат Р<sub>1</sub>”), благодаря чему выделяется творческий характер аксиоматики. Утверждение *постулат* является творением математического царства из ничего. Это относится и к Хармсу, который не сообщает об основах своих размышлений, и чей абстрактный дискурс поэтому висит в пустоте. Его теория получает основу лишь с помощью понятия *ствол*: ствол как опора, на которой можно строить здание, соответствует в какой-то мере постулату как опорному столпу математики<sup>7</sup>. Абстрактные постулаты, однако, строятся ни на чем. Также и умалчивание собственного содержания постулатов категорий Е и П можно толковать так: эти постулаты должны оставаться в тайне, так как они ничего не содержат.

Связь понятия *постулат* и мотива *ствол* позволяет Хармсу в образе падения ствола прояснить отмену логической, не-

6 Хармс любит игру с буквами, придавая им различные значения. Здесь латинское Р – одновременно буква кириллицы. Латинские переменные буквы в псевдонаучных текстах внушают научность. В то же время буквы образуют собственный подтекст. В данном случае наряду с буквой Р (*postulatum*) интересна и буква Е (*Euklid*). С помощью буквы Р Хармс как бы заменяет старую науку (Евклида) новой творческой наукой. Это, конечно, напоминает о Лобачевском, который открыл неевклидову геометрию, отменяя пятый постулат Евклида.

7 Мотив *ствола* в творчестве Хармса имеет и половую подоплеку (см. комментарий к произведению *Cisfinitum* в Хармс 1998: II: 674). Ствол – это единица (= число один), и единица является мужским числом (числом мужского Бога) со старых времен. Кроме того, цифра I графически напоминает мужской половой орган. *Половой* подтекст в этом произведении можно интерпретировать и так: математик – всегда мужчина, который – без участия женщин – создает математические миры. Интересно, что в конце концов мужское число один (единица) заменяется нулем, т.е. числом, которое из-за круглой формы традиционно связано с женским полом („Новая единица опоры будет 0”; Хармс 1997: II: 311).

творческой науки. Ствол, опирающийся на постулат (как на свою основу), падает в бесконечном процессе и должен быть в результате заменен новым постулатом, как новой опорой.

Ведь постулируя  $S_\omega$  бесконечно убывающим полем  $(P_1 \dots P_\omega)$ , мы не можем называть это прежней единицей опоры. Новая единица опоры будет 0 (нуль).

$$\alpha(P_1 \dots P_\omega) = 0.$$

Это первое и единственное утверждение, могущее быть новым постулатом не категории E (*там же*, 311).

И новая опора, то есть 0 как основа творческой науки, также постулируется<sup>8</sup>. О научной, логично-последовательной дедукции или основании новой науки не может быть и речи. Скорее всего Хармс противопоставляет аксиомам, на которых основаны науки, новые аксиомы (необоснованные прескрипции), на которых может быть воздвигнута творческая наука (искусство). То, что эта творческая наука не удовлетворяет требованиям математической непротиворечивости, демонстрирует сам текст. Как развертывание и реализацию этой новой науки можно рассматривать все творчество Хармса, претендующее на то, чтобы быть творческой наукой и открывать познание в художественном творении.

Здесь нелишне указать на основное различие в использовании аксиоматично-дедуктивного метода в творчестве Хармса и в произведениях философского рационализма XVII, XVIII века. Именно аксиомы как недоказуемые высказывания начала имеют большое значение в философской системе рационализма. Например, для Спинозы математика интересна не только как парадигма точности и научности: соответственно традиции математического платонизма, аксиомы олицетворяют для него (см. его произведение *Ethica more geometrico demonstrata*) вечные, онтологические истины. Ориентируясь на аксиоматическую схему математики, Спиноза показывает,

<sup>8</sup> Тема нуля/ноля в творчестве Хармса особенно важна (произведения *Ноль и ноль, О круге*; Хармс 1997: II: 312-315) – см. Hansen-Löve 1994, 1995, Жаккар 1995: 85-88, Ямпольский 1998: 287-313. При этом очень интересна связь между творчеством Обэриутов и Супрематизмом Малевича (см. произведение *Супрематическое зеркало*; Малевич 1995: I: 276).

что в философии, как и в математике, все истины уже содержатся в начале: дедукция является лишь развертыванием тех истин, которые заложены в аксиомах (Radbruch 1989: 83-85).

Хармс в противоположность этому и в соответствии с современной математикой рассматривает и показывает аксиомы/постулаты не как объективные истины, а как свободные утверждения человека. Его творчество, таким образом, свидетельствует о трансформированном понимании аксиоматики в современной науке.

## II. *Смысл и бессмысленность научных дефиниций*

Проблема аксиом как проблема недоказуемых положений сопоставима с проблемой научного определения (дефиниции). Ведь чтобы определить понятие, надо иметь в распоряжении другие, уже заданные понятия. Также и здесь – дилемма рационального мышления. Ставить под вопрос все определяющие понятия – значит продолжать бесконечный ряд дефиниций. Ограничение же дефиниции приводит к совпадению определяющего и определяемого в одном самоотносящемся определении.

Еще со времен Евклида у математики были проблемы с определением. Евклид начинает свои *Начала* списком дефиниций, при этом одни слова заданы как известные, другие нуждаются в дефинировании. Например, в первой дефиниции: „Точка – есть то, что не имеет частей” слово *часть* задано как известное, как бы не нуждающееся в определении, и вследствие этого, определение *точки* неполноценно и неудовлетворительно.

Эта проблема остается до сих пор практически неизменной. С точки зрения современной математики эксплицитное определение всех понятий считается или невозможным, или же не математической проблемой. По этой причине математика совсем перестала дефинировать понятия: понятия получают свои значения лишь через использование их в данной системе аксиом, вне математики они ничего не представляют. Тем самым математика резко отличается от других наук (напр., от естественных), которые всегда говорят о том, что лежит вне языковой системы (например, физики используют математику

ческие формулы лишь как вспомогательные средства для объяснения физического мира).

В произведениях Д. Хармса проблема определения имеет большое значение. При этом многочисленные тавтологические и пустые дефиниции указывают на границы определений. Примером этому является разграничение между понятиями *ноль* и *нуль*: „Я называю нолем, в отличие от нуля, именно то, что я под этим и подразумеваю” (Хармс 1997: II: 313). Если понимать смысл определения в объяснении значения понятий, то предложения, подобные выше приведенному, только подрывают этот смысл. Такое предложение только делает вид, что оно объясняет суть ноля, на самом деле оно ничего не содержит. Таким образом, оно указывает на бессмысленность дефиниции, которая в принципе не знает конца.

Также и в произведении о дочери Патрулева Хармс демонстрирует невозможность научного определения предмета: текст кончается тирадой предложений, которые ни о чем другом не говорят, кроме как о том, что дочь Патрулева является дочерью отца Патрулева:

Выводы.

Дочь Патрулева отца Патрулева дочь  
 Значит и дочь Патрулева отца Патрулева дочь.  
 Коли так то и дочь Патрулева отца  
 Значит и дочь Патрулева отца.  
 Вот и дочь, а отец Патрулев  
 Дочь Патрулева, отец Патрулев  
 Значит отец Патрулевой дочери Патрулев  
 И никто не скажет что он Петухов  
 Это было бы противоестественно  
 (там же, I: 183).

Тавтологическая констатация, что дочь Патрулева – дочь отца Патрулева – единственное заключение, которое можно вывести из всех абстрактных размышлений в тексте.

Понятия, являющиеся у Хармса основополагающими, или не дефинируются вообще, или же дефинируются тавтологично. При этом именно *ноль* как мотив представляет собой сущность понятий, выступающих у Хармса в качестве нулевых объектов и пустых мест. Объяснение тавтологических, ничего не говорящих дефиниций можно найти в представлении о

сущностном значении предмета или слова. В произведении *Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом* он постулирует как пятое значение предмета сам предмет:

Пятое значение определяется самим фактом существования предмета (...). Пятое значение шкафа – есть шкаф (*там же*, II: 306).

Предмет (и слово как предмет) ссылается ни на что другое, как на себя самого. Сущностное предмета (слова) можно передать только тавтологично, так как предмет есть только он сам.

### III. Логика и дедукция в творчестве Хармса

Интерес Хармса к математике тесно связан с его интересом к логическим вопросам. Ссылаясь на логично-дедуктивный дискурс математики, Хармс использует тот факт, что и в естественном языке содержатся логические элементы (см. например, грамматические союзы, отрицание и др. как вспомогательные средства в логически-последовательных заключениях повседневного языка). Вместе с этим естественный язык допускает также противоречия и парадоксы. В то время, как математики и логики пытаются в своих научных программах отстранить парадоксы (как опасность для науки в целом и математики в частности), Хармс использует художественный потенциал, находящийся в логических противоречиях повседневного языка, и ищет возможности перехитрить логику языка.

Собственно логической дедукции в псевдонаучных текстах Хармса не происходит. Вместо этого Хармс реализует в своем творчестве наряду с понятием постулат также логику как тему. Например, простой логический силлогизм в начале произведения *Cisfinitum*:

1. Будем считать всякую дисциплину творческой, если она не опирается на постулаты категории E.
3. Логическая наука (...) опирается на постулаты категории E, следовательно, она нетворческая (*там же*, 309)

демонстрирует тавтологическую пустоту формальной логики. Отсутствие реальной дедукции здесь является программным, так как искусство у Хармса эксплицитно отграничено от логики. Так в произведении *Сабля* он пропагандирует освобождение языка от законов логики:

Так вырастает новое поколение частей речи. Речь, свободная от логических русел, бежит по новым путям, разграниченная от других речей (*там же*, 299).

В то время как сущность математики заключается в непротиворечивости, художественный мир Хармса представляет собой контрпрограмму, которая, однако, ориентируется на основные аспекты математики: аксиоматику и логическую дедукцию. Хармс сознательно ссылается на законы логики, чтобы одновременно подорвать их. Это можно проследить не только в псевдонаучных текстах Хармса, но во всем его творчестве. В лирических, нарративных, драматических произведениях Хармс реализует мир *nonsense*, который работает над пережитрием логики повседневного языка, обладая при этом своей собственной логикой.

Ссылаясь на формально-аксиоматический дискурс математики, Хармс затрагивает основные проблемы логики и математики, не потерявшие свою актуальность до сегодняшнего дня. Почти одновременно (тоже в 30-х годах) австрийский логик Курт Гёдел показал в своих логических исследованиях ограниченность формальных систем. На примере аксиоматизированной теории чисел он продемонстрировал невозможность доказательства непротиворечивости формальных систем средствами той же (формальной) системы (Gödel 1931). Задача окончательного, полного доказательства непротиворечивости математических основ, которой занимались многие математики начала XX века (так называемая программа Гильберта), до сих пор не решена и – согласно результатам Гёдела – не может быть решена из-за проблем, содержащихся в самой формальной логике.

## ЛИТЕРАТУРА

- Демидов, С.С.  
1995 *О математике в творчестве П.А. Флоренского, в: П.А. Флоренский и культура его времени, Marburg 1995: 54-69.*
- Жаккар, Ж.Ф.  
1995 *Даниил Хармс и конец русского авангарда, Санкт-Петербург 1995.*
- Малевич, К.  
1995 *Собрание сочинений, Москва 1995: I-II.*
- Нидербуде, А.  
2001 *Между формализмом и интуиционизмом: математика и литература в начале XX века, в: Тексты и контексты русской литературы, Санкт-Петербург – Мюнхен 2001: 162-178.*
- Силард, Л.  
1987 *Андрей Белый и П. Флоренский. (Мнимая геометрия как встреча новых концепций пространства с искусством), "Studia Slavica Hungarica", 1987: 33: 227-238.*  
1991 *Математика и заумь, в: Заумный футуризм и дадаизм в русской литературе, Верн 1991: 333-352.*
- Флоренский, П.А.  
1904 *О символах бесконечности, „Новый путь”, 1904: 2: 173-235.*  
1929 *Из истории неевклидовой геометрии, „Природа”, 1929: 3: 253-254.*  
1993 *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях, Москва 1993.*
- Хармс, Д.  
1991 *Горло бредит бритвою. Случаи, рассказы, дневниковые записи, „Глагол. Литературно-художественный журнал”, 1991: 4.*

- 1992 „Боже какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние”, „Новый Мир”, 1992: 2: 192-224.
- 1997 *Полное собрание сочинений*, Санкт-Петербург 1997: I-III.
- 1998 *Статьи и трактаты*, в: „Сборище друзей, оставленных судьбою”. А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников, 1998: II: 392-418.
- Хлебников, В.  
1968-1972 *Собрание сочинений*, München 1968-1972: I-V, НП.
- Ямпольский, М.  
1998 *Беспамятство как исток (читая Хармса)*, Москва 1998.
- Euklid  
1991 *Die Elemente*, Darmstadt 1991: I-XIII.
- Gödel, K.  
1931 *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I*, “Monatshefte für Mathematik und Physik”, 1931: 38: 173-198.
- Hansen-Löve, A.  
1994 *Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (OBERIU)*, “Poetica”, 1994: 3/4: 308-373.
- 1995 *Kunst und Profession. Russische Beispiele zwischen Avantgarde und Konzeptualismus*, in: *Lost Paradise*, Stuttgart 1995: 74-102.
- Henderson, L.D.  
1983 *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton 1983.
- Radbruch, K.  
1989 *Mathematik in den Geisteswissenschaften*, Göttingen 1989.

Spinoza, B.  
1987

*Ethik*, Leipzig 1987.

Žák, L.  
1998

*Verità come ethos. La teodicea trinitaria di P.A. Florenskij*, Roma 1998.

## ПОЭЗИЯ ПРОЛЕТКУЛЬТА: ОТ АВАНГАРДА К СОЦРЕАЛИЗМУ

*Мария Левченко*

Пролеткульт появляется на авансцене литературного процесса в переломный момент, знаменуя собой конец модернизма и начало эпохи советской литературы. В революционную эпоху Пролеткульт сыграл роль некоего культурного буфера в процессе перехода от „буржуазной” культуры к „советской”.

Пролеткульт демонстрирует специфику дискурсивных практик переходной эпохи – эпохи между модернистской литературой и литературой соцреализма. Вырастая из утопической философии Богданова и большевистской практики и риторики, поэзия Пролеткульта 1917-1921 годов оказывается реализацией художественной системы постсимволизма. Она регулируется не только господствующими идеологическими установками эпохи, но и характерными для авангарда общими эстетическими чертами. Их родство обнаруживается прежде всего в отождествлении совокупности знаков с социофизическим бытием, по-разному реализующихся в различных подсистемах постсимволизма (для системы Пролеткульта в художественном знаке доминирующим становится референт, с которым полностью совпадает смысл). Поэзия Пролеткульта занимает периферийное положение в системе постсимволизма, но именно здесь начинается процесс, формирующий ядро новой системы – соцреализма, то есть вторжение идеологии в поэтику.

Пролеткульт возникает как литература, прагматическая функция в которой играет важную, почти определяющую роль. Агитационность именно здесь впервые получает право на существование в „большой” литературе (ср. позднее окно РОСТ-а Маяковского). Но она, как и тесно связанная с ней идеологизация, свойственна и литературе авангарда: например, Ренато Поджоли отмечает „политичность” и социальный характер культурных и художественных манифестаций аван-

гарда (Poggioli 1968: 4, 6)<sup>1</sup>. Социальная активность футуристов позволяет Р. Магвайру объединить их в одном ряду с Пролеткультом и „Октябрем”: „Некоторые новые писатели – деятели Пролеткульта, Октябристы, частично футуристы – во многом проделали то же самое, определяя задачу искусства как служение обществу и его стратегию как агитацию и пропаганду” (Maguire 1987: 77).

Перемещение в Пролеткульте акцента внутри художественного знака со смысла на содержание намечает дальнейший сдвиг в сторону соцреализма. Тем не менее базисная трансформация, лежащая в семиотической основе Пролеткульта и постсимволизма едина – это отождествление мира смыслов и социофизической действительности, хотя эти поэтические системы и реализуют различные ее возможности.

Исторический авангард опустошил трансцендентное в самых разных его ипостасях. Внешнее было иррелевантно для исторического авангарда. Знак содержит в себе свой референт, знак автореферентен (как это утверждалось в теории „самовитого слова” Хлебникова). Точно так же, но в обратном порядке: референт уже есть знак, уже эстетический феномен, как это предполагалось в конструктивистском дизайне или в лефовской „литературе факта” (Смирнов 1996: 24).

Можно продолжить этот ряд: нет ничего, кроме референта, и Пролеткульт – пророк его.

Таким образом, эманацией авангарда является не только стоящий между ЛЕФ-ом и Пролеткультом А. Гастев, как считает Ханс Гюнтер (см. Гюнтер 2000, 2000а), но и сам Пролеткульт, располагающийся на культурной периферии (и такое же маргинальное положение занимающий в системе авангарда). Именно здесь, внутри авангарда, начинается прагматизация текстов, которая, как пишет Гюнтер, „деформирует и в конечном счете поглощает авангардную эстетику” (Гюнтер 2000а: 101).

С прагматической направленностью пролеткультовской поэзии была связана некоторая примитивность создающейся

---

<sup>1</sup> „Образ авангарда изначально оставался подчиненным, даже в рамках искусства, идеалам не столько культурного, сколько политического радикализма” (Poggioli 1968: 9).

ими семантики, схожей с архаической и мифологической. Потенциал трансформационных возможностей поэтической системы Пролеткульта был, безусловно, очень невелик. Возможно, это связано с тем, что в ней фактически отсутствовала опора на отброшенную литературную систему и соответственно, связанные с этим собственно „поэтические” способы моделирования художественного смысла. Отбрасыванием „преemptивности” они сразу сузили свои возможности, так как:

реминисценции, воссоздающие образ отброшенной литературной системы, создают тот необходимый фон, в проекции на который текст может сделать ощутимым утверждаемый им новый художественный смысл (Смирнов 1977: 27).

Оперирование со знаком, не имеющим других смыслов, кроме „естественного”, привело пролеткультовцев к риторике устоявшихся формул, дальше которой они не могли пойти. Кроме того, в семиотической ситуации, когда на систему художественных смыслов переносятся признаки социофизической среды и искомыми делаются одни денотаты, „губительным” оказывается слияние поэтики и идеологии. Совершенно конкретно определяя для себя идеологию (безусловно идеологию классовую), пролеткультовцы изначально ограничили потенциал художественной системы. В той же семиотической ситуации футуризм и акмеизм оказались гораздо более вариативными, поскольку там денотаты не были заданы. Феноменальность Пролеткульта в том, что это – идеологизированный, т.е. художественно ограниченный авангард.

Пролетарская поэзия одновременно с постсимволизмом вводит в поэтический арсенал новые темы и новые понятия, до того воспринимавшиеся как „чуждые” поэзии. Смежность круга тем, например, футуризма и пролеткультовской поэзии очевидна. Ср., например, из манифеста Маринетти (актуального и в отношении русского футуризма):

Мы воспоем огромные толпы, движимые работой, удовольствием и бунтом; многоцветные и полифонические прибои революций в современных столицах; ночную вибрацию арсеналов и верфей, под их сильными электрическими лунами; прожорливые вокзалы, проглатывающие дымящихся змей; заводы, привешенные к облакам на канатах своего дыма; мосты, гим-

назическим прыжком бросившиеся на дьявольскую ножовую фабрику солнечных рек; авантюристские пакетботы, нюхающие горизонт; локомотивы с широкой грудью, которые топчутся на рельсах, как огромные стальные лошади, взнузданные длинными трубами; скользящий лет аэропланов, винт которых вьется, как хлопанье флагов, и аплодисменты толпы энтузиастов (цит. по: *Мир Велимира Хлебникова* 2000: 23).

В основе выдвигания новых тем (как и новых форм) лежит стремление постсимволизма к „выработке нового языка при отказе от старого” (Иванов 2000: 120) или, как считает И.П. Смирнов, исторический авангард

впервые осознал себя в роли критика искусства как такового, предприняв беспрецедентную попытку обновить не какую-то отдельную художественную систему, но систему эстетического мышления вообще (Смирнов 2000: 118).

Это положение выливается в постулирование необходимости глобального пересоздания мира (и культуры) по новым правилам. В борьбе за право установления собственных новых норм для нового общества футуристы и Пролеткульт оказываются соперниками:

Эти две группы претендовали на роль единственных представителей пролетариата в культуре (Jangfeldt 1972: 72).

Стратегия Пролеткульта в данной ситуации заключалась в стремлении вывести футуризм за грань легитимированного новой властью поля (обозначить его как „буржуазную литературу”, „непонятную массам”) и тем самым присвоить себе единственно легитимный статус „пролетарских писателей”. Тем не менее (а может быть, как раз поэтому) пролеткультовские поэты активно используют „технические” приемы футуристов. Ср., например, у В. Александровского:

Вагоны пустыми зубами  
Глотали солдат проворно.

Довольно очевидным заимствованием из Маяковского являются строки Герасимова:

На плащанице звездных гроздий  
 Лежит луны холодный труп.  
 И, как заржавленные гвозди,  
 Вонзились в небо сотни труб.

Тот же хрестоматийный текст Маяковского использует А. Крайский:

Земля – наполненное счастьем блюдо  
 Для жаждущих влюбленной влаги губ...  
 Пусть все сердца одним движеньем бьются!..  
 Венки лавровые на шпиль фабричных труб!

Возможность таких „заимствований” обеспечивалась не только спецификой интертекстуальной стратегии Пролеткульта, но и тем, что базовая концепция художественного знака, лежащая в основе двух подсистем постсимволизма, была единой. Смыкаются две подсистемы и в обращении к одним и тем же мифологемам<sup>2</sup>:

Большевистская и околособольшевистская массовая культура, будучи продолжением низового символизма, с необычайной настойчивостью тиражировала столь близкие Маяковскому старинные манихейские мифологемы (Вайскопф 1997: 96).

Вайскопф пишет также об „установке футуристов на архаизацию, на древние жанры, подогреваемой апокалиптическим ожиданием”, свойственной и леворадикальной поэзии начала века, откуда и унаследовали ее пролеткультовцы. „Коллективное творчество”, декларируемое Пролеткультом и являющееся, видимо, характерной чертой революционной культуры, реализуется и у Маяковского (начиная с *Пощечины общественному вкусу*, где было заявлено право „Стоять на глыбе слова ‘мы’ среди моря свиста и негодования” (*Поэзия русского футуризма* 1999: 617):

150 000 000 мастера этой поэмы имя.  
 Пуля – ритм.  
 Рифма – огонь из здания в здание.

2 См., например, о архаическом пласте Маяковского: Панченко, Смирнов 1971; Гончарова, Гончаров 1995; см. также Левченко 1998.

150 000 000 говорят губами моими (...)  
 Кто назовет гениального автора?  
 Так  
     и этой  
         моей  
             поэмы  
                 никто не сочинитель.  
 И идея одна у нее – сиять в наступающее завтра  
 (Маяковский 1955: I: 115).

Борис Кушнер провозглашает: „(...) в эпоху социализма искусство станет коллективистским” („Искусство Коммуны”, 1919: 6: 2); по Натану Альтману, футуристическое искусство основано „на коллективистических началах” (*там же*, 1918: 2: 2).

Несмотря на активную перебранку в печати, некоторые пролеткультовцы действительно видели соратников в футуризме по борьбе со „старыми, отжившими формами искусства”, равно как и наоборот. Кириллов с явной гордостью рассказывает в автобиографии о своей встрече с Маяковским:

Весной 1918 года я в гостях у Маяковского. Маяковский читает мне *Приказ по армии искусства*, отбивая такт ногой. Я читаю ему своих *Матросов*. Маяковский резко критикует: „(...) бросьте старую форму, иначе через год не будут читать ваших стихов, вот *Железный Мессия* – это хорошо!”. И он читает на свой манер строки этого стихотворения. На прощание дарит мне свою книжку с надписью: „однополчанину по борьбе с Рафаэлем (РГАЛИ, Ф, 1372, оп, 1, ед. хр. 1, л. 4-5).

Единство концепции постсимволизма обеспечивало возможность и постоянного обмена участниками между его подсистемами (вообще свойственного постсимволизму), в частности, футуристы и пролеткультовцы довольно плотно общаются (особенно с 1920 года), и футуристы принимают активное участие в деятельности театральной и изобразительной студий Московского Пролеткульта. В области театра и живописи борьба за „власть” вообще была гораздо слабее: как указывают Л. Геллер и А. Боден,

доминирующую позицию литературы в советской художественной системе и *литературизацию* последней объясняет ее функция базового кода – предопределенная ролью Слова, а значит, и Слова Идеологического (Геллер; Боден 2000: 313; *курсив* авторов – М.Л.).

Поэтому в театре и кино Пролеткульта становится возможным свободное участие футуристов и конструктивистов – Маяковского, Арватова, Родченко, Третьякова, Чужака. Как пишет Линн Малли,

в годы НЭПа и первой пятилетки Пролеткульт стал базой для экспериментального театра и конструктивистских проектов (Малли 2000: 188).

Они достаточно органично вписываются в Пролеткульт прежде всего в идейном отношении. См., например, доклад Арватова о театре, чуть ли не дословно повторяющий принципиальные для марксистских деятелей культуры суждения:

Театр должен быть лабораторией организации человека не в плане лишь эстетическом. (...) задача использования театра для политической борьбы, экономической и проч. (*Волны Пролеткульта* 1923: 59).

Этот симбиоз Пролеткульта и ЛЕФа вполне укладывается в представление о „нестабильности по составу несходных литературных товариществ” (Смирнов 1977: 101) постсимволизма, обусловленной внутренним родством его подсистем. Обладая „скрытым структурным каркасом”, эти две эманации единой художественной системы, столь разные на первый взгляд, вполне могли уживаться друг с другом. Линн Малли видит общность этих двух группировок в убеждении „в трансформирующей, организующей социальной роли искусства” (Малли 2000: 188-189).

Вместе с тем с Пролеткульта начинается история русской советской литературы в том виде, в каком она господствовала в Советском Союзе на протяжении более полувека, и прежде всего с Пролеткульта начинается подчинение литературы идеологическому универсуму. Если принадлежность к постсимволизму обнаруживается прежде всего в семиотическом

плане, то формирование признаков следующей системы, соцреализма, проявляется прежде всего на институциональном и идеологическом уровнях.

В революционное время с изменениями в социальном пространстве оказывается связана и перестановка в литературном поле. Иерархия литературы подвергается такому же переустройству, как и социальная иерархия. Поэзия будущих пролеткультовцев до 1917 года относится к единой парадигме рабочей поэзии, берущей начало еще в XIX веке. Но принципиальное же отличие двух этих систем – в их статусе в литературном поле. Если рабочая дореволюционная поэзия существовала на периферии культуры и не рассматривалась как собственно литературное явление, то поэзия Пролеткульта оказывается в ряду других литературных фактов – в связи с выполняемыми ею функциями в революционной культуре и может быть соотнесена с литературным рядом этой эпохи. Пролетарские поэты, до революции воспринимавшиеся в одной парадигме с поэтами крестьянскими, „самоучками” и т.д., теперь выходят на авансцену культуры – прежде всего за счет своих и постулируемых, и официально поддерживаемых социальных и идеологических установок, которые в новом социокультурном контексте оказываются мерилем эстетических систем, фактов и идей. Пролеткульт своеобразно дублировал большевистскую партию не только в организационном, но и в идейном и риторическом плане.

„Культурно-просветительная работа” Пролеткульта выходит за традиционные рамки таковой и переходит скорее в сферу идеологии и политики. Продолжая культурно-просветительную работу, начатую в среде пролетариата большевиками, где политическая роль этой работы была все же несколько завуалирована, Пролеткульт открыто декларирует целенаправленное идеолого-культурное воздействие на массы. Именно здесь впервые создается и апробируется аппарат по управлению культурой: „рабочие должны совместить *политическую диктатуру с диктатурой культурно-просветительной*” (Протоколы 1918: 23).

Существенная новация, внесенная в первые годы революции в организацию культуры, – это управление и контроль (почти одновременно декларированные Лениным как основные факторы государственного строительства) над творчес-

твом, литературой и искусством. Возникновение Пролеткульта как организации свидетельствует о централизации и в области литературного творчества, собственно, начальном этапе ее институционализации, которая, согласно исследованию Леонида Геллера и Антуана Бодена, составляет специфику соцреалистической системы (Геллер; Боден 2000: 293-319).

Возникновение всероссийского центра культурно-просветительных организаций изменило саму сущность „пролетарской культуры” и природу литературы этой институции. Пролеткульт оказался первой в России *литературной организацией*, по образцу которой, с одной стороны, потом строились ВАПП и Союз Писателей, а с другой стороны, которая сама строилась по образцу Коммунистической Партии.

Процесс „огосударствления” культуры как раз и начался с образованием Пролеткульта. В первую очередь в глаза бросается совершенно специфическая внешняя атрибутика Пролеткульта: конференции, доклады, резолюции, делегаты, протоколы, отчеты, сметы и т.д., атрибутика, свойственная Пролеткульту как институции. Все это копировалось с атрибутики партийной и государственной. Собственно, Пролеткульт и осуществлял партийную линию в области искусства (или скорее – работал на ее формирование, поскольку четко очерченной „линии” в этом вопросе у большевиков просто не было) так, как она была заявлена с самого начала: диктатура пролетариата.

Централизация культурно-просветительной деятельности обеспечивала, по крайней мере, в идеальных представлениях руководителей Пролеткульта, общую идеологическую платформу для пролетарских культурно-просветительных организаций. Эта платформа, хотя и не отличалась непротиворечивостью (вследствие выдвижения на роль пролеткультовских лидеров персонажей с подчас противоположными идейными установками – А.В. Луначарский, А.А. Богданов, Ф.И. Калинин, П. Бессалько, П.И. Лебедев-Полянский), но именно она лежит в основе тем, сюжетов, мотивов и риторики пролеткультовской поэзии. „Мрачная”, „заунывная” поэзия дореволюционных пролетариев, не обеспеченная идеологической базой, сменяется агитационно ориентированной пролеткультовской поэзией, воспевающей труд, революцию, пролетариат.

Вместе с идеологически обусловленной переменной знака в оценке „завода” и „труда” (принимая марксистское понимание рабочего класса как „авангарда”, пролетарские поэты последовательно обожествляли то, что делало их этим авангардом – то есть буквально завод и станок) в тексты Пролеткульта входят и утверждаются мотивы, связанные с „коллективностью” и „массовостью”. Видимо, институционализация пролетарской культуры в сочетании с „пролетарской революцией” и утверждением „пролетарской диктатуры” дали возможность (скорее, право) пролетарским поэтам говорить от имени всего класса, легитимировали их „представительность” и „исключительность”; а кроме того, принятие социал-демократической идеологии повышало их статус как рабочих в собственных глазах (поскольку именно пролетариат в этой системе является передовым классом). Необходимость выявления классово-природы в литературных текстах согласуется и с лозунгом пролеткультовских лидеров о создании „коллективного творчества”: личное отсекается, и значимым оказывается только то, что присуще пролетарскому поэту как представителю своего класса. Именно с этого момента происходит смена критерия в подходе к литературе (появляется не просто идеологическая оценка, но прежде всего оценка с позиции классовости и революционности того или иного текста) и начало легитимации этого критерия (отсюда и актуальность разделения культуры на „буржуазную”, то есть *плохую и ненужную*, и „пролетарскую”, то есть *истинную*: происходит смена канона). Появление новой системы „оценки”, сделавшей возможным рассмотрение текстов пролетарских поэтов как литературных, определило и „советский” взгляд на историю литературы (культуры) в целом.

Семантика же пролеткультовской поэзии неразрывно связана (и может быть обусловлена или сама обуславливает) со строящейся в это время новой советской картиной мира. Во многом поэты Пролеткульта в плане семантики наследуют партийной риторике дореволюционных марксистских изданий (партийная риторика начинает проникать в литературную критику и эссеистику во время революции и оказывает огромное влияние на формирование соцреалистического дискурса), во многом они сами являются создателями как этой риторики (публиковаться они начали за несколько лет до революции, и

печатались как в „Правде”, так и в других рабочих социал-демократических изданиях), так и новой послереволюционной символики (как было показано выше, после революции именно на их плечи ложится работа по агитации и пропаганде как в рабочих клубах, так и на фронте, выпуски листовок, плакатов, эмблем, росписи агитвагонов, отправлявшихся на фронт и т.д.). Возможно, структура пролеткультовской картины мира (и способы ее моделирования) как раз и может быть выведена и объяснена ее прагматическими функциями, ее нацеленностью на воздействие, на управление массами, на их просвещение. Как пишет Ханс Гюнтер,

в 1920-е годы текст в соответствии с общим технико-утопическим идеалом был сконструирован как машина для производства желаемого эффекта на читателя (Гюнтер 2000: 46).

Слово, поэзия, литература становятся в Пролеткульте важнейшим орудием воздействия не только на сознание людей, но и – фактически – на ход событий; оказываются оружием в классовой борьбе. В дальнейшем это устойчивое представление входит в концепцию социалистического реализма. Например, оно явно присутствует в приветствии делегатов Первого съезда советских писателей Сталину:

Наше оружие – слово. Это оружие мы включаем в арсенал борьбы рабочего класса. Мы хотим создать искусство, которое воспитывало бы строителей социализма, вселяло бодрость и уверенность в сердца миллионов, служило им радостью и превращало их в подлинных наследников всей мировой культуры (*Первый всесоюзный съезд 1990: 19*).

Таким образом, сформулированное Богдановым и реализованное в поэтических текстах Пролеткульта положение наследуется соцреализмом.

Но идейная и даже эстетическая разногласица, царившая в Пролеткульте, свидетельствует прежде всего о стихийности самого Пролеткульта как организации и культурной среды, создаваемой подчас не только на противоположных идейных основаниях, но и демонстрирующей – как в лозунгах, так и в поэтической практике – процесс рождения идеологии „из масс”, процесс самоосмысления масс в новом социальном и

культурном пространстве. В феномене Пролеткульта нашло отражение своеобразие социокультурной динамики первых послеоктябрьских лет. Это было действительно массовое движение, причем под „массами” нужно понимать не исключительно рабочих, но самые различные социальные слои революционной России.

„Стихийность” и нестабильность Пролеткульта проявляется не только в идеологически-классовом, но и в организационном и литературном отношении – несмотря на программно обозначенную его лидерами „сознательность”, „централизованность” и „единство”. Основываясь на выделяемой Катариной Кларк дихотомии „стихийность”/„сознательность”, в которой для советской культуры положительным знаком наделяется безусловно вторая часть, можно утверждать, что именно присущая Пролеткульту „стихийность” и была причиной того, что пролеткультовский проект был отвергнут властью как неудавшийся, а скорее – как склонный к выходу из-под контроля: „вырвавшиеся на свободу” творящие массы очень трудно удерживать в необходимых государству рамках (в том числе и идеологических).

Необходима была государственная централизация культуры (что покажет дальнейшая история развития более „успешных” проектов), организация же Пролеткульта шла „снизу”, с „мест”, и попытки Центрального Комитета Пролеткульта каким-либо образом управлять действиями провинциальных отделений выглядят неубедительно. ЦК изначально создавался для объединения неупорядоченной культурно-просветительной работы. Но в отсутствие сформулированной и легитимированной властью „новой эстетики” стихийная и массовая практика Пролеткульта не поддавалась контролю, и функция регулирования в этой области в конце концов была присвоена государственной властью.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вайскопф, М.  
1997 *Во весь Логос. Религия Маяковского*, Москва-Иерусалим 1997.
- Волны Пролеткульта*  
1923 *Волны Пролеткульта*, „Литературно-художественный сборник Екатеринославского губернского Пролеткульта”, Екатеринослав 1923 [май].
- Геллер, Л; Боден, А.  
2000 *Институциональный комплекс соцреализма*, в: *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург 2000: 293-319.
- Гончарова, О.М.; Гончаров, С.А.  
1995 *Маяковский и утопическое сознание (тезисы)*, в: *Włodzimierz Majakowski i jego czasy*, Seria “Literatura na pograniczach”, Warszawa 1995: 6.
- Гюнтер, Х.  
2000 *Соцреализм и утопическое мышление*, в: *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург 2000: 41-48.  
2000a *Художественный авангард и социалистический реализм*, в: *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург 2000: 101-108.
- Иванов, Вяч.Вс.  
2000 *Избранные труды по семиотике и истории культуры. Статьи о русской литературе*, Москва 2000: II [см. *О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX – начала XX века*].
- Левченко, М.  
1998 *Капля крови Ильича. Сотворение мира в советской поэзии 20-х годов*, „Независимая газета”, 1998: 3 ноября.

- Малли, Л.  
2000 *Культурное наследие Пролеткульт. Один из путей к соцреализму?*, в: *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург 2000.
- Маяковский, В.В.  
1955-1961 *Полное собрание сочинений*, Москва 1955-1961: I-XIII.
- Мир Велимира Хлебникова*  
2000 *Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования*, Москва 2000.
- Панченко, А.М.; Смирнов, И.П.  
1971 *Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века*, в: *Древнерусская литература и русская культура XVIII-XX вв.*, „Труды отдела древнерусской литературы”, Ленинград 1971.
- Первый Всесоюзный съезд*  
1990 *Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет*, Репринтное воспроизведение издания 1934 года, Москва 1990.
- Протоколы*  
1918 *Протоколы I Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций*, 1918.
- Поэзия русского футуризма*  
1999 *Поэзия русского футуризма*, Санкт-Петербург 1999.
- Смирнов, И.П.  
1977 *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, Москва 1977.  
1996 *Бытие и творчество*, (приложение к альманаху „Канун”), Санкт-Петербург 1996: 1.  
2000 *Мегаистория. К исторической типологии культуры*, Москва 2000.

Jangfeldt, B.  
1976

*Majakovsky and Futurism 1917-1921*, "Acta Universitatis Stockholmiensis", Stockholm Studies in Russian Literature, Stockholm 1976.

Maguire, R.A.  
1987

*Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920's*, Ithaca and London 1987.

Poggioli, R.  
1968

*The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge 1968.

СБОРНИК О БЕЛОМОРКАНАЛЕ:  
ВЕЛИКАЯ СТРОЙКА СТАЛИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Дуччо Коломбо*

*Слава, Слава, Слава героям!!!*

*Впрочем,  
им  
довольно воздали дани.  
Теперь  
поговорим  
о дряни.  
(Маяковский)*

Все, вероятно, помнят, что печально известный сборник *Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: история строительства* вышел в начале 1934 г. после путешествия по карельским лагерям, совершенного „бригадой” писателей по приглашению ОГПУ. В наши дни сборник этот упоминается чаще всего в качестве символа подчинения писателей сталинскому правительству, окончательного их отречения от гуманистических традиций русской литературы, принесенных в жертву государственному идолу. Главное обвинение, выдвигаемое против авторов, – это обвинение в искажении правды о Беломорстрое<sup>1</sup>; размышляют и спорят только о том, сознательно или бессознательно писатели лгали (см. Ruder 1998: 39-42).

С нравственной точки зрения этот подход, вероятно, правильный; но, когда речь идет о литературе советского периода, слишком часто нравственные рассуждения подменяют собой изучение фактов и документов. Другими словами, большинство современных исследователей осуждает акт письма и рассуждает о культуре, забывая о конкретных текстах. В ре-

---

<sup>1</sup> См. в заключении журналистского исследования о Беломорканале: „Бригада советских писателей, авторов сборника *Канал имени Сталина*, обвиняется в сознательном искажении правды о Беломорстрое” (Чухин 1990: 214).

зультате о социалистическом реализме до сих пор известно очень мало<sup>2</sup>. Вообще, здесь еще в ходу такие термины, как правда и ложь, с которыми современная наука привыкла обращаться осторожно, когда речь идет о литературе *художественной*. Современные критики в этом случае, кажется, сохраняют веру в абсолютную прозрачность языка, в возможность воплотить в литературу жизнь „в формах самой жизни”.

Так, в большом ходу сегодня утверждение, что в классической формуле „соцреализм равно реализм плюс революционный романтизм” или „соцреализм – это правдивое изображение жизни в своем революционном развитии” второй член предложения лишает первый всякого смысла, то есть обязанность смотреть на настоящее с точки зрения светлого будущего фактически заставляла любого пишущего лгать. Отсюда до вывода, что соцреализм предполагал реальное существование описываемого, что от читателя ожидали, чтобы он верил в то, что написано, именно потому, что оно написано, остается лишь один шаг<sup>3</sup>.

Такие рассуждения иногда опираются и на особенности сборника о Беломорканале; довольно часто на основе анализа этой книги делаются выводы о характере соцреализма вообще (см. Carleton 1994; Ruder 1998: 140-142). Как я постараюсь доказать, сборник о Беломорканале – это произведение почти уникальное и во всяком случае совсем не соцреалистическое. Но это важный переходный этап в процессе разработки соц-

---

2 Утверждение это звучит, вероятно, парадоксально, особенно для тех, кто учился еще в советских учебных заведениях и вправе считать, что знает об этом достаточно много. Но качество официальной советской истории литературы было, мягко сказать, весьма сомнительным; она, кстати сказать, молчала не только о всех произведениях, считающихся несоветскими, но и о целом ряде других, вполне лояльных по своим намерениям, но по разным причинам выброшенных из системы: это произошло и со сборником, о котором идет речь. Западная критика, со своей стороны, считала ниже своего достоинства заниматься литературой такого низкого качества; тем временем, не видела никакой необходимости доказывать, что качество ее плохое.

3 Такое мнение выражает, например, Леонид Геллер: „Zhdanovite realism presupposed the objective existence of everything it depicted. It thus created reality, much in the way the avant-garde had hoped to create it (and, for that matter, not unlike medieval literature, with its refusal to question the different ontological status of the ‘seen’ and the ‘written’)” (Heller 1995: 706).

реалистического канона (который определялся и путем оттачивания от него). Притом, главная особенность книги лежит именно в ее своеобразном статусе: это не литературное произведение и не журналистский репортаж, или, как отмечала „Литературная газета” при появлении книги, и то, и другое:

Перед нами не просто художественное произведение, но и не до скуки скрупулезное научное изображение. Нет, и наука, и литература представлены в книге в том синтезе, который возможен только при соблюдении требований социалистического реализма, этой творческой основы советского писателя (Болотников 1934).

Соцреализм ли это? После 1934-го года сборник не переиздавался до 98-го, а в 1937-ом году был изъят из библиотек. С легкой руки Солженицына привыкли считать, что причина его исчезновения лежит в тематике; в *Архипелаге ГУЛаг* это объясняется следующим образом:

Книга была издана как бы навеки, чтобы потомство читало и удивлялось. Но по роковому стечению обстоятельств большинство прославленных в ней и сфотографированных руководителей через два-три года все были разоблачены как враги народа (Солженицын 1973).

На самом деле, в 1937-ом году были арестованы двое из трех редакторов сборника, бывший руководитель РАПП-а Леопольд Авербах и начальник Беломорстроя Семен Фирин. Но, за исключением Фирина, почти всех руководителей лагеря (Успенского, Рапопорта, Френкеля) ожидала долгая карьера в органах внутренних дел (см. *Система* 1998: 163). По словам Солженицына, то, что „пуще всего и погубило книгу” – это „славословия Генриху Ягоде”<sup>4</sup>. Имя Ягоды появляется в сборнике буквально два или три раза, хотя портрет его занимает целую страницу. Любая книга в то время страдала при переиздании от различных цензурных сокращений. Сколько раз переиздавался, например, *Владимир Ильич Ленин* Маяковского без стиха „По приказу товарища Троцкого”, хотя таким обра-

---

4 В экземпляре книги, который Солженицыну удалось достать, была даже вырвана страница с портретом Ягоды; см. Солженицын 1973.

зом пропадает одна рифма и разрушается ровное чередование четверостиший? Перепечатать сборник о Беломорканале без Ягоды было бы куда менее болезненно.

Конечно, начиная с годов великого террора о лагерях говорили менее открыто. Но мне кажется очевидным, что исчезновение сборника зависит и от чисто литературных причин. Советская пресса приняла его сначала с восторгом, но уже в течение того же 1934-го года тон начал меняться. Ценность книги как документа еще признавалась, но ее литературное достоинство ставилось под сомнение. Так, рецензент „Литературного критика” писал, что

мы имеем дело не с художественным произведением коллектива, а с огромным художественно *обработанным* коллективным документом (...)

и отмечал следующие недостатки:

некоторую хаотичность в распределении материала, неопределенную лоскутность, недостаточно высокий художественный уровень ряда глав, „статейный” характер их (Альтман 1934: 261).

На первом съезде писателей о нем упоминал, кажется, только Всеволод Иванов, защищая бригадный метод работы от нападок Эренбурга. Что касается Горького (третий из редакторов сборника), то он многократно полемизировал с Эренбургом, но ни разу не приводил в пример Беломорканал.

Последнее упоминание сборника в советской прессе находится в одной книге Василия Перцова – он, кстати, был одним из авторов сборника – которая вышла уже в 1946 году. Я хотел бы остановиться немного на его критике, потому что в ней обнаруживается одна скрытая пружина, которая может выяснить, почему книга исчезла. Он пишет о том, что термин „производственный роман” неудачен, что его правильно применять только по отношению к тем произведениям, где автор увлекается техникой и забывает о людях; и приводит следующий пример:

В самом деле, если героем романа является сооружение, а не человек, то, например, в истории Беломорского канала важно не столько то, что он построен руками осужденных преступников,

ставших сознательными участниками социалистической стройки, сколько то, что главные гидротехнические сооружения на Беломорском канале сделаны не из металла, а из дерева. Конечно, чтобы показать лицо Беломорканала как гидротехнического сооружения, нельзя упустить и техническое новаторство. Но этого одного недостаточно, чтобы раскрыть характерные черты Беломорканала, как сооружения нашей советской эпохи (Перцов 1946: 164-65).

Обвинение авторам в том, что они интересовались техникой больше, чем человеком, в этом случае явно несправедливо. В этом сборнике они восхищаются прежде всего превращением преступников и контрреволюционеров в энтузиастов социалистического строительства под воздействием трудовой обстановки и „социальной педагогики ОГПУ”. Так называемая „перековка” людей была главным лозунгом пропаганды Беломорстроя.

Массовая „перековка” людей, массовое трудовое их перевоспитание – вот главная тема книги (Эрлих 1934: 9)

– писал один из рецензентов. Но это обвинение – общее место в советской критике литературы с индустриальной тематикой, и оно обращается главным образом к тем произведениям начала 30-х годов, в которых сохраняется некий экспериментальный оттенок, к таким, например, как *Гидроцентрль* Мариетты Шагинян или *День второй* Эренбурга (кстати, судьба романа Эренбурга несколько похожа на судьбу сборника о Беломорканале). Общим в этих книгах является то, что описательный материал введен без традиционно-романной, „реалистической” мотивировки, или, скажем, она ослаблена.

Подобной критике подвергалось значительное количество книг, пользовавшихся во время выхода в свет большим успехом у официальных рецензентов; этим книгам присущи некоторые общие структурные черты – все это подсказывает, что в середине 30-х годов, а, может быть, и в течение самого 34-го года имело место важное изменение в официальных взглядах на литературу. Сборник о Беломорканале появляется в конце определенного периода в развитии советской литературной политики и некоторым образом завершает его. Этот период, мне кажется, имеет вполне отчетливый вид, хотя далеко не все

исследователи согласны с этим. Я даже не знаю, как именовать его; иногда говорят о „периоде диктатуры РАПП-а”, Катерина Кларк пишет о „литературе эпохи первого пятилетнего плана” (см. Clark 1978), но оба эти определения основаны на других признаках и предполагают другие датировки.

Это – период очерка. Главным пропагандистом очерка, отправки писателей по местам великих строек, „бригадного метода” был Горький. Он же организовал и журнал „Наши достижения”, и „Историю фабрик и заводов”, в издательстве которой и вышла книга о Беломорканале. В это время официальная линия стала напоминать теории „Нового Лефа”, хотя этого и не признавали. Конечно, в „Новом Лефе” утверждали, что традиционные литературные жанры устарели, что отражать новую действительность в форме старого романа невозможно – ни Горький, ни теоретики 30-х годов не дошли до этого. Их высказывания всегда останавливаются как бы на границе лефовской теории. В статьях Горького начала 30-х годов на первом месте всегда стоит необходимость дать знать рабочим и крестьянам о том, что делается в стране; он пропагандирует очерк для узко определенных (политически-агитационных) целей. При этом, казалось бы, не исключается возможность и более „высокой” литературной деятельности, менее связанной с лозунгами момента. Тем не менее Горький постоянно укоряет маститых писателей в том, что они пренебрегают очерком, этим он подчеркивает, что служебно-информационная литература – дело более важное<sup>5</sup>.

Значит, эстетическая функция литературы подчинена политической; многие считают, что это – общее правило советской культуры, хотя в те годы об этом говорили гораздо более открыто, чем потом. Любопытно, однако, что, если подходить к этому вопросу с точки зрения историка, картина меняется. Единственное крупное современное исследование об „Истории фабрик и заводов” выпустил институт истории Академии наук (не лишен значения, мне кажется, тот факт, что этим занимаются историки, а литераторы молчат). В этом исследовании высказывается такое мнение:

---

5 Вот почему бывшие главари „Нового Лефа” (первый – Сергей Третьяков) могли применять свои уже выработанные навыки в горьковских „Наших достижениях”.

(...) для Горького и документы, и воспоминания никогда не были историческими источниками. Как писатель, он подходил к ним с единственной точки зрения: это – сырье для произведений по ИФЗ (Журавлев 1997: 33).

В этой интерпретации на первом месте стоят эстетические требования и подчиняют себе документальность.

Это противоречие характерно вообще для очерка, как жанра на границе между художественной литературой и документальным свидетельством – историческим ли, или журналистским, „научным”, как говорили в рецензии, цитированной выше. Очерки, конечно, писались и до, и после этого периода. В любой национальной литературе можно найти обилие произведений, которые можно назвать очерками. Но только в России, мне кажется, существует определение очерка как отдельного жанра, только в России велись длительные теоретические споры о его сущности. При этом, если попытаться составить библиографию этих споров, легко убедиться в том, что они сконцентрированы именно в первой половине 30-х годов; во второй половине десятилетия они почти сошли на нет, чтобы снова появиться в годы хрущевской оттепели<sup>6</sup>.

Эти споры не привели к однозначному определению очерка. В советской теории литературы распространено мнение, что очеркист должен стремиться к типическому, но не путем создания выдуманных, собирательных образов, а находя типические черты в реальном конкретном случае. Хотя многие теоретики утверждают, что некоторая доля выдумки в очерке не исключается, что в нем не обязательно, чтобы были изображены только реально существовавшие люди с их настоящими именами и так далее, – несомненно то, что под очерком понимается произведение, от которого читатель вправе ожидать, и автор обязывается дать, более точное, чем в рассказе или романе, соответствие конкретным, реальным явлениям. Если это так, то сборник о Беломорканале, в котором сосуществуют различные способы изображения, можно с

---

6 Весной 1934-го года в Москве состоялось всесоюзное совещание очеркистов; оно входило в процесс подготовки первого съезда писателей, как и совещания прозаиков, поэтов, драматургов и так далее. Но на съезде доклада об очерке не было: может быть, это знак того, что времена стали уже не теми.

уверенностью назвать очерком, хотя это очерк очень своеобразный.

Характерные черты этой книги легче показать в сравнении с другим произведением, близким ей по времени написания и по тематике: со сборником *Люди Сталинградского тракторного завода*, который вышел в том же 1934-м году и в том же издательстве „История фабрик и заводов”. Это – ряд отдельных биографий участников строительства и пуска завода на Волге, каждая из которых открывается именем и фотопортретом героя – их 31. Главы написаны от первого лица, и хотя уже во вступлении к книге читателя предупреждают, что они записаны авторским коллективом, формально книга представляет собой серию автобиографий, и редакторская работа видна лишь в расположении их по хронологической канве.

В сборнике о Беломорканале картина совершенно иная. Известно, что авторы не подписали своих отрывков текста; в самом начале книги читаем:

За текст отвечают все авторы. Они помогали друг другу, дополняли друг друга, правили друг друга. Поэтому указание индивидуального авторства было нередко затруднительно. Мы указываем здесь авторов основных частей, вошедших в ту или иную главу, еще раз напоминая, что действительным автором всей книги является полный состав работавших над историей Беломорско-балтийского канала имени Сталина (*История* 1998: 7).

Единственное исключение – вступление и заключение Горького и двенадцатая глава, которая целиком принадлежит перу Зощенко. Просмотр рукописей американской исследовательницей Синтией Рэдер показал, что окончательный текст действительно является результатом сложной работы монтажа кусков, написанных разными авторами; при этом мозаика даже сложнее, чем можно предположить, читая имена, указанные в таблице содержания (там, например, указаны и писатели, отвечающие за монтаж; важную роль здесь играл Виктор Шкловский – опять вспоминается „Новый Леф”; см. Ruder 1998: 105-142).

Смонтированные вместе куски – по форме самые разные. И здесь преобладают биографии участников строительства – это идеологическая установка: надо показать разные примеры

„перековки”. Но они переплетаются с довольно традиционными путевыми очерками, где повествование ведется от первого лица, с историческими справками, с подлинными документами, с фотографиями. Многие подглавки написаны в „романной” форме – например, там, где описывается путешествие заключенных до Карелии, их прибытие в лагерь, все это описано как бы изнутри, с прямой речью, хотя писатели приехали на канал, когда строительство уже кончалось. Форма самих биографий совсем не одинакова: рассказ может быть в первом или в третьем лице, он может быть введен и мотивирован заглавием подглавки или „романным” обрамлением. И, самое главное, некоторые из них прерываются, чтобы продолжиться через несколько – иногда много – страниц, образуя связь между разными частями сборника. Возьмем, например, историю инженера Ореста Валерьяновича Вяземского. Она начинается в третьей главе, где рассказывается о его прошлом до ареста и о его опыте в „Особом конструкторском бюро” в Москве, где заключенные инженеры спроектировали канал, возвращается в седьмой главе – здесь Вяземского уговаривают взять на себя ответственность за одну из плотин, и заканчивается в восьмой. Таким образом история развития характера и история проектирования и строительства канала даются параллельно; это один из классических приемов построения сюжета в романе. Но Вяземский – не придуманный персонаж, не „тип”, а реальный человек; это удостоверяет его фотопортрет, сопровождающий первое упоминание его имени, с таким пояснением:

Инженер О.В. Вяземский, бывший вредитель, автор проекта Маткожненской плотины. Награжден орденом Трудового красного знамени (*История* 1998: 89).

Итак, это не классический роман, но и не просто очерк. В одной из первых, еще положительных рецензий книга названа „очерковым романом” (Эрлих 1934: 9). Я бы назвал ее „гиперочерком”, это амбициозная попытка создать новую большую форму на основе очерка, сохраняя характерное для очерка отношение к действительности, его документальность. Многие теоретики в те годы верили в то, что подобная новая форма была востребована эпохой. Сам Горький, хотя и пропаганди-

ровал очерк, утверждал иногда, что он не способен дать нужную синтетическую картину новой действительности. Вместе с тем не совсем ясно, надо ли понимать такие высказывания как призыв к возвращению к роману или же призыв к новым поискам.

Эта неопределенность характерна для большинства выступающих в то время критиков. Что касается Горького, то он организовал „Историю фабрик и заводов” и редактировал сборник о Беломорканале. Но на первом съезде писателей, когда рецензии уже стали отрицательными, он говорил о том, что

коллективные работы создадут, быть может, полуфабрикат, но они многим и многим предложат прекрасный материал для индивидуального художественного творчества (...) (Горький 1953: 336).

О дальнейшем мы знаем: этот сборник исчез из советских книг по истории литературы, где, например, о менее амбициозной книге *Люди Сталинградского тракторного* говорили охотно. Но говорили о ней как о типичном явлении своего времени, в то время как важным этапом в развитии советской литературы считали скорее роман *Большой конвейер*, который написал на том же материале редактор сборника Яков Ильин. Незавершенный, и явно неуклюжий, это все-таки был роман.

В развитии соцреализма существовала очень четкая иерархия жанров; очерки писались, но оставались на втором плане. Первое место – место большой формы – занимал роман, и попытки смещения жанров не поощрялись. Но соцреалистический роман предполагал своеобразное отношение к действительности, в котором чувствуется опыт очерковой литературы.

Всем известна формула Ермилова: „Прекрасное – это наша жизнь!”. Она появляется в статье о романе Василия Ажаева *Далеко от Москвы*, получившем самое высокое официальное признание в ждановский период. Логика Ермилова следующая: роман Ажаева это не более, чем „опозитизированный производственный отчет”. Но его можно все-таки считать романом, потому что

в стране социализма любой такой доклад таит в себе огромное человеческое содержание, и тем самым богатейший *поэтический потенциал* (...) (Ермилов 1948).

Но почему это производственный отчет? Речь идет о строительстве нефтепровода на Дальнем Востоке, от острова Кончелан до города Новинск-на-Адуне. Топонимы – выдуманные, но читатель легко узнает остров Сахалин и город Комсомольск. Это общее правило соцреалистического романа: читатель должен узнавать конкретные объекты, речь идет не о стройке вообще, но об одной конкретной стройке, о которой автор знает много и непосредственно. Если недостаточны многочисленные указания, разбросанные по тексту романа, то на помощь приходят рецензии (или, при переиздании, примечания). Так, кроме расшифровки названий, в „Литературной газете” мы найдем указание, что в романе Ажаева

ничего выдуманного – разве что названия острова и реки (...) Писатель много лет работал на стройках Дальнего Востока (Атаров 1948).

Конкретные подтверждения истинности описанного исчезли из текста – здесь немислимы фотографии и пояснения в духе сборника о Беломорканале, топонимы надо обязательно менять – но они сохраняются в околотекстовом пространстве. Именно поэтому возможны обвинения авторам таких романов – во лжи.

Как теперь известно, Василий Ажаев действительно принимал участие в строительстве нефтепровода Сахалин-Комсомольск. Он был отправлен на Дальний Восток приговором коллегии НКВД (см. Lahusen 1997: 42-44) и работал там сначала в качестве заключенного, а потом как вольнонаемный. Нефтепровод построил опять-таки ГУЛаг. Но в романе об этом ни слова. Честнее ли или подлее такое решение вопроса, чем восхищение перед работой чекистов в сборнике о Беломорканале, я судить не берусь. Но говорить о жанровых различиях здесь нужно.

## ЛИТЕРАТУРА

- Альтман, И.  
1934 *Книга о большой победе. (О сборнике Беломорстроя)*, „Литературный критик”, 1934: 6: 253-262.
- Атаров, Н.  
1948 *Люди сталинской эпохи. О романе В. Ажаева Далеко от Москвы*, „Литературная газета”, 22.9.1948.
- Болотников, А.  
1934 *Книга, достойная своей темы. Люди и дело Беломорстроя*, „Литературная газета”, 26.1.1934.
- Горький, М.  
1953 *Собрание сочинений*, Москва 1953: XXVII [Речь на первом всесоюзном съезде советских писателей 22 августа 1934 года].
- Журавлев, С.  
1997 *Феномен „Истории фабрик и заводов”: горьковское начинание в контексте эпохи 1930-х годов*, Москва 1997.
- Ермилов, В.  
1948 *За боевую теорию литературы! 4. Прекрасное – это наша жизнь!*, „Литературная газета”, 17.11.1948.
- История*  
1998 *Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства 1931-1934гг.*, [б.м.и.], 1998.
- Перцов, В.  
1946 *Подвиг и герой. Этюды о советской литературе*, Москва 1946.
- Система*  
1998 *Система исправительно-трудовых лагерей в СССР, 1923-1960. Справочник*, Москва 1998.

- Солженицын, А.  
1973 *Архипелаг ГУЛлаг*, Париж 1973: II/3-4.
- Чухин, И.  
1990 *Каналоармейцы. История строительства Беломорканала в документах, цифрах, фактах, фотографиях, свидетельствах участников и очевидцев*, Петрозаводск 1990.
- Эрлих, А.  
1934 *Чудо в Карелии (в творческой лаборатории авторов Беломорско-балтийского канала)*, „Художественная литература”, 1934: 4: 8-10.
- Carleton, G.  
1994 *Genre in Socialist Realism*, „Slavic Review”, 1994: 4 (53): 992-1009.
- Clark, K.  
1978 *„Little Heroes and Big Deeds”: Literature Responds to the First Five-Year Plan*, в: *Cultural Revolution in Russia. 1928-31*, Bloomington-London 1978: 189-206.
- Heller, L.  
1995 *A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories*, „The South Atlantic Quarterly”, 1995: 687-714 (special issue: *Socialist Realism Without Shores*).
- Klein, J.  
1996 *Belomorkanal: Literatur und Propaganda in der Stalinzeit*, „Zeitschrift für Slawische Philologie”, B. LV, 1995/96: 1: 53-98.
- Lahusen, T.  
1997 *How Life Writes the Book. Real Socialism and Social Realism in Stalin's Russia*, Ithaca and London 1997.
- Ruder, C.A.  
1998 *Making History for Stalin. The Story of the Belomor Canal*, Gainsville 1998.

## АВТОР КАК ЧИТАТЕЛЬ В ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ АННЫ АХМАТОВОЙ

*Блаж Подлесник*

1. Заметки об авторе как читателе в *Поэме без героя* Анны Ахматовой задуманы как попытка, во-первых, указать на некоторые особенности известного произведения Анны Ахматовой, и, во-вторых, на основании наших наблюдений сделать некоторые выводы о природе отношения автора к собственному произведению с читательской точки зрения (см. теоретические источники в: Левин и др. 1974; Лотман 1981; Ти-менчик 1975; Juvan 2000).

В *Прозе о Поэме*, незаконченных комментариях к своему произведению, Ахматова по крайней мере дважды ясно указывает на проблему чтения собственного произведения.

Так, в первом комментарии (запись от 7-ого июня 1958 года) находим следующее высказывание Ахматовой о водевиле Ю.Д. Беляева *Путаница, или 1840 год*:

Вчера мне принесли пьесу, поразившую меня своим убожеством. В числе источников поэмы прошу ее не числить (Ахматова 1998-2000: III: 215).

Ахматова поднимает вопрос о влиянии этого водевиля на собственное произведение лишь через двадцать лет после написания *Второго посвящения О.С.* (Ольге Судейкиной) со стихом „Ты ли, Путаница-Психея...” и после того, как она уже изменила заглавие поэмы, которое в 1946 году явно напоминало заглавие пьесы Беляева (в редакциях сороковых годов *Поэма без героя* носила заглавие *1913 год, или Поэма без героя и Решка*).

Комментарий предупреждает читателя о том, что пьеса Беляева не принадлежит к произведениям, послужившим источником для поэмы, и, как любой комментарий, имел цель объяснить читателю неочевидные элементы в художественном тексте. Здесь автор выступает с читательской позиции.

Только после прочтения пьесы Беляева Ахматова увидела в собственном произведении отсылку к ней. До того стих „Ты

ли, Пуганица-Психея” автором, по-видимому, расценивался как отсылка к биографии адресата посвящения, Ольги Судейкиной, исполнявшей роли Пуганицы и Психи в постановках пьес Беляева в десятых годах 20-го века.

Второй комментарий, в котором поэма рассматривается с точки зрения не автора, а читателя, также относится к одному из текстов-источников – к *Бесам* Достоевского, точнее к сцене самоубийства Кириллова. Во фрагменте *Прозы о поэме* от 18 декабря 1962 года Ахматова перечисляет произведения отдельных авторов и образы, в которых они отразились в поэме. Рядом со стихом „Смерти нет – это всем известно...” в этой записи находится отсылка к *Бесам* Достоевского (*там же*, 249-250). В позднейших записях отсылка еще более уточняется – конец первой главы прямо связывается со сценой самоубийства Кириллова (*там же*, 257).

Значение этого комментария, подтверждающего связь *Поэмы* с произведением Достоевского, раскрывается при чтении записей в рабочих тетрадях автора. В записи от 22 сентября 1962 года Ахматова объясняет, что образы конца первой главы поэмы возникли независимо от романа Достоевского и что связь этой части ее произведения со сценой самоубийства Кириллова впервые заметил один из читателей поэмы, который своими наблюдениями поделился с автором (см. *там же*, 587). Этот факт не мешает Ахматовой стать на точку зрения читателя, и, как следствие, включить роман Достоевского в число произведений-источников – т.е. в каком-то смысле по-новому взглянуть на собственное произведение.

Эти два примера прочтения собственного произведения сами по себе интересны как факт, подтверждающий активную роль читателя в литературной коммуникации. Но принимая во внимание то, что эти комментарии писались во время очередной правки самого произведения, они приобретают значение и для изучения текста произведения как такового.

Таким образом, мы имеем дело с очень ценными для изучения психологии творчества материалами. Но, на наш взгляд, даже более интересным является вопрос о том, каким образом эти изменения позиции автора вписались в самую ткань словесного произведения – т.е. как они отразились в тексте последней из редакций *Поэмы без героя*.

2. Поднимая этот вопрос, нельзя забывать о том, что мы имеем дело с произведением, которое является результатом долгого и сложного творческого процесса. Ахматова периодически возвращалась к своей поэме; на протяжении более двадцати лет она добавляла в текст все новые стихи и прозаические комментарии, а также (правда, значительно реже) исправляла стихи более ранних редакций. По словам самой Ахматовой, *Поэма* к ней „приходила” (см. *там же*, 165) и заставляла автора записывать все более совершенные варианты.

На разных этапах этой работы Ахматова в каком-то смысле встречалась с собственным произведением с позиций читателя. Каждая из многочисленных редакций отразила определенный взгляд автора, который в каждом новом подступе к тексту подвергался прочтению с новой, измененной авторской позиции.

Уже вторая редакция *Поэмы* – редакция 1946-го года – отражает некое „расслоение” авторских взглядов. На эту композиционную особенность поэмы в своей работе, посвященной творчеству Анны Ахматовой, указывал в семидесятые годы В.М. Жирмунский. Так, по мнению исследователя, в изображении призраков, посетивших автора поэмы в новогоднем сне, обнаруживается двойной взгляд самого автора. В первой части поэмы-триптиха, в петербургской повести *Тысяча девятьсот тринадцатый год*, автор является одновременно участником изображаемых событий и „ведущим” – т.е. тем, кто ведет действие, представляет читателю остальных персонажей и дает свою оценку происходящему. В этом раздвоении авторской позиции Жирмунский различает разницу во взглядах поэта как автора и поэта как героя произведения (Жирмунский 1973: 177). Связь между этими двумя точками зрения в лирическом произведении, каким, в сущности, является *Поэма без героя*, не всегда поддается объяснению.

*Поэма* представляет собой лирический монолог автора, в который включены повествовательные отрывки, а также диалоги автора с остальными персонажами, ожившими в его памяти. Автор как бы постоянно меняет угол зрения – то изображает происходящее изнутри с позиции участника, то поднимается над происходящим и дает описываемым событиям внешнюю оценку. В отличие от повествовательных произведений, в которых рассказ ведется от первого лица, а

смена внутренней и внешней точек зрения обычно отмечается четким разграничением во времени, в *Поэме без героя* такого разграничения нет.

Кроме того, взгляд автора извне не является единым. Наряду с изначальной авторской позицией, взглядом из сорокового года, на который Ахматова указывает в стихах *Вступления*: „Из года сорокового, / Как с башни, на все гляжу.” (Ахматова 1998-2000: III: 130), в редакции 1946-го года автор включает в поэму отрывок о *Госте из Будущего* (*там же*, 99), в котором отразились события послевоенной ленинградской жизни Ахматовой.

Такие вкрапления более поздней авторской позиции мы наблюдаем и в третьей части *Поэмы без героя* в *Эпизоде*, где к мотивам начала второй мировой войны присоединяются темы ленинградской блокады и ташкентской эвакуации, указывающие на более позднюю точку зрения поэта.

В редакции 1946-го года, наряду с дифференциацией внутреннего и внешнего изображения событий (автор – герой), впервые возникает временная дифференциация внешних авторских взглядов. Ахматова, по-видимому, считала, что этот особый способ проявления автора в тексте нуждается в объяснении. В записи под заглавием *Вместо предисловия* она сообщает читателю, когда и где писались основные части поэмы, и указывает на то, что *Эпизод* был написан позднее, а именно во время ташкентской эвакуации.

Кроме того в варианте 1946-го года во второй части поэмы (*Решика*) появляются новые стихи, в которых комментируются отношения между внешней и внутренней позициями поэта. Как известно, *Решика* является литературным комментарием к первой части *Поэмы без героя*. Петербургская повесть *Тысяча девятьсот тринадцатый год* в *Решике* выступает как объект изображения, в результате чего *Решика* превращается в своеобразную „поэму о поэме”.

В начальных строфах Ахматова изображает реакцию „редактора” на ее петербургскую повесть. В варианте 1946-го года „редактор” помимо недоумения, которое у него вызывают темы петербургской повести, высказывает также возражение против размытости границ между автором и героем. Эта критика, которую поэт вкладывает в уста „редактора”, указывает на то, что сама Ахматова чувствовала зыбкость между внутрен-

ним и внешним изображением событий. В 1946-ом году недоумение по этому поводу ей еще кажется признаком взгляда читателя-редактора, т.е. читателя, которому смысл ее произведения в принципе недоступен из-за исконно разных взглядов на мир и литературу.

3. *Поэма без героя*, как не раз повторялось самой Ахматовой, произведение-криптограмма. Об этом упоминается также в *Решке*, где творческий метод определяется самим автором как применение „симпатических чернил” и „зазеркального письма” (*там же*, 195). Изначально поэма была задумана как изображение последней зимы перед первой мировой войной сквозь призму сороковых годов. Недомолвки и намеки в ней объясняются тем, что поэма писалась письмом для посвященных, т.е. для тех, кто был знаком с литературно-театральной жизнью Петербурга начала 20-го века. Эти современники автора и выступали в качестве первых ее читателей.

В 50-х и особенно в 60-х годах эта ситуация существенно изменилась. Невозможность издания поэмы позволяла автору вновь и вновь возвращаться к ней. В каком-то смысле поэма все еще продолжала писаться, хотя круг читателей, владеющих ключом к ее прочтению, постоянно сужался.

В этих условиях Ахматова возвращается к поэме с новой, уже читательской точки зрения и предпринимает попытку переработать произведение таким образом, чтобы оно стало доступнее новому читателю. При этом автор старается по возможности полностью сохранять текст более ранних редакций. Такая попытка упрощения произведения, конечно, могла быть осуществлена только посредством усложнения общей структуры произведения.

В последних двух редакциях 1956-го и 1963-го годов Ахматова, по ее собственным словам, пыталась „заземлить” поэму (*там же*, 223). Эти попытки отразились в тексте поэмы как бы на полях основного текста. Они проявились, в основном, в прозаических фрагментах и в новых эпиграфах к отдельным частям поэмы.

Упомянутые прозаические вкрапления в начале каждой из глав *Тысяча девятьсот тринадцатого года* и в начале *Решки* впервые появились в редакции 1946-го года. В них указывалось время и место событий, изображаемых в отдельных час-

тях поэмы, а также перечислялись основные темы произведения. В отличие от стихотворного текста прозаические фрагменты в начале глав написаны якобы от третьего лица, отчего между ними и стихотворным текстом возникают особые отношения, напоминающие отношения между ремарками автора и репликами персонажей в пьесе.

В прозаических же вставках последней редакции (1963 г.) наряду с более точным перечислением тем отдельных частей и изложением событий, отраженных в стихах петербургской повести, появляются различные „голоса”. Отдельные стихотворные отрывки петербургской повести определяются здесь как „слова из мрака” (*там же*, 177), как чудящийся героине „голос, который читает” (*там же*, 180), как бормотание ветра (*там же*, 185) или как слова „Тишины” (*там же*, 187). Это деление текста на разные „голоса”, по-видимому, является результатом неосуществленного намерения Ахматовой переработать поэму в балет (см. З: 233). Кроме того, подобное деление указывает читателю на переход от внешнего изображения происходящего к внутреннему и помогает ему уловить различия между разными авторскими взглядами.

Прозаический фрагмент в начале *Решки* имеет подобную, но, в каком-то смысле, и противоположную функцию. В нем подчеркивается, что стихи *Решки* – это слова самого автора, который обсуждает свое произведение, а именно первую часть *Поэмы без героя* – петербургскую повесть *Тысяча девятьсот тринадцатый год*. Но и этот прозаический комментарий написан под другим углом зрения, нежели сам стихотворный текст.

В указанных выше прозаических фрагментах и примечаниях к поэме, которые в последней редакции носят заглавие *Примечания редактора* (*там же*, 203), Ахматова меняет свой угол зрения для того, чтобы помочь читателю понять суть отношений между разными авторскими позициями. Эта новая позиция – определим ее вслед за Ахматовой как „редакторскую” – отражает особый взгляд на произведение, при котором Ахматова пытается не только объяснить, расшифровать собственно текст поэмы, но и ввести в самую ткань произведения более позднее ее прочтение. При этом она старается не изменить своему первичному авторскому замыслу.

Другой пласт произведения, в котором можно обнаружить попытку Ахматовой привнести в поэму новый взгляд на собственное произведение уже с учетом современного читателя, составляют эпитафии к отдельным частям произведения. За неимением возможности подробнее остановиться на роли эпитафии как элемента чужого произведения, отсылающего читателя одновременно как к тексту основного произведения, так и к произведению, из которого взят эпитафия, отметим лишь следующее. Некоторые изменения эпитафий в последней редакции поэмы позволяют предполагать новое прочтение поэмы ее автором.

Основные изменения эпитафий в последней редакции затрагивают центральную тему петербургской повести – литературно-театральную жизнь в Петербурге накануне первой мировой войны. Большинство новых эпитафий – это эпитафии из произведений поэтов, активно участвовавших в литературной жизни изображаемой эпохи. Через них Ахматова как бы отсылает читателя 60-х годов к произведениям, в которых отразилась та же эпоха. Таким образом указания на произведения Всеволода Князева, Иннокентия Анненского, Осипа Мандельштама и на более ранние произведения самой Ахматовой вводятся в поэму через эпитафии как ключ к прочтению определенных образов.

Наиболее интересное изменение наблюдается в эпитафиях к первой главе петербургской повести *Тысяча девятьсот тринадцатый год*. В последней редакции поэмы Ахматова убирает один из двух эпитафий из *Дон Жуана* Байрона и на его место помещает эпитафия из *Евгения Онегина*.

Наряду с прозаическим фрагментом в начале *Решки* эта замена свидетельствует о новом подходе к собственному произведению. Так, в прозаическом фрагменте из начала *Решки* обсуждается связь петербургской повести с традицией романтической поэмы. При этом ясно указано на то, что предположение „автора” об этой связи, т.е. о том, что в его произведении ожил дух романтической поэмы, является ошибочным. С поздней, уже редакторской точки зрения, жанровые корни поэмы как бы заново переосмысливаются: выражается сомнение в том, что поэма следует романтической традиции. При этом в „редакторском” уточнении нет указания на то, какая именно традиция на самом деле отразилась в поэме.

Это ахматовское указание читается в поэме в новом соотношении двух эпиграфов к первой главе петербургской повести. Сохраняя один из эпиграфов из *Дон Жуана*, который помимо тематических параллелей между двумя произведениями указывает также на связь с традицией романтического стихотворного повествования, второй эпиграф Ахматова выписывает из пятой главы пушкинского романа в стихах, тем самым отсылая читателя и к совсем другой традиции.

4. Эту отсылку к пушкинскому роману нельзя расценивать лишь как указание на одну из традиций, отразившихся в поэме. Связь *Поэмы без героя* с *Евгением Онегиным* является более глубокой и своими корнями уходит в особенности творческого процесса, породившего оба произведения.

Поэма Ахматовой и роман Пушкина создавались по частям, которые лишь впоследствии сложились в цельные произведения. Это означает, что авторы неоднократно пересматривали ранее созданные части произведений, каждый раз возвращаясь к ним с уже новой авторской позиции. С учетом некоторых особенностей существования текстов вообще, такой ретроспективный подход автора к тексту может быть двояким.

Как отмечает Поль Рикёр в своей статье *Что такое текст?*, текст является не просто графическим отражением речи, а письмом, которое в сравнении с непосредственным диалогом по-другому соотносится с действительностью. В речи смысл слова напрямую проходит от идеального смысла к остенсивной десигнации некоей реалии, т.е. слова сразу же непосредственно связываются с конкретным субъектом речи и с окружающей его действительностью. В случае текста этот процесс приобретения конкретного референциального значения откладывается до момента его прочтения. Это преобразует первичные отношения между субъектом и его речью в отношения между автором и текстом. Для этих отношений (автор – текст) характерно то, что автор, с точки зрения читателя, присутствует в тексте лишь как позиция высказывания (Ricoeur 1998: 284-286).

Таким образом, автор, который прочитал собственное произведение с новой позиции и который старается эту новую позицию „вписать” в текст, оказывается перед выбором, за-

ключающим в себе две возможности. Первая возможность предполагает такое изменение текста, при котором авторская позиция, первично отразившаяся в тексте, полностью заменяется на новую. Второй возможностью является дифференцирование авторских позиций в процессе „дописывания” произведения.

Именно эту вторую возможность, требующую четко обозначенного перехода от позиции автора к позиции читателя, выбрали и Пушкин, и Ахматова, хотя осуществили они ее по-разному. Пушкин, писавший разные главы своего романа в стихах в разные периоды творчества и с разных авторских позиций, в более поздние части текста включал указания на эту дифференциацию, создавая тем самым, как в своих лекциях о *Евгении Онегине* указывал Ю.М. Лотман, произведение, моделирующее комплексность жизни (Лотман 1995: 444-445). Ахматова же пошла другим путем – новый взгляд она вписала в „редакторские” пометы, тем самым давая читателю ключ к пониманию основной, стихотворной части произведения.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова, А.А.  
1998-2000      *Собрание сочинений в шести томах*, Москва 1998-2000.
- Жирмунский, В.М.  
1973              *Творчество Анны Ахматовой*, Ленинград 1973.
- Левин, Ю.И.; Сегал, Д.М. *et al.*  
1974              *Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма*, “Russian Literature”, 1974: 7/8: 47-82.
- Лотман, Ю.М.  
1981              *Текст в тексте*, „Труды по знаковым системам”, 1981: XIV: 3-18.  
1995              *Пушкин*, Санкт-Петербург 1995 [см. *Роман в стихах Пушкина Евгений Онегин, Спецкурс. Вводные лекции и изучение текста*, 391-462].

- Тименчик, Р.Д.  
1975 *Автометаописание у Ахматовой*, "Russian Literature", 1975: 10/11: 213-226.
- Juvan, M.  
2000 *Intertekstualnost*, (Literarni leksikon 45), Ljubljana 2000.
- Ricoeur, P.  
1998 *Kaj je tekst? Pojasniti in razumeti*, "Phainomena", Glasilo fenomenološkega društva v Ljubljani, 1998: VIII/25-26: 281-301.

*ПИСЬМО ТАТЬЯНЫ В КОНСТРУИРОВАНИИ  
БИОГРАФИЧЕСКОГО ДИСКУРСА  
БЕРБЕРОВОЙ О ЧАЙКОВСКОМ*

*Патриция Деотто*

Биография, сопоставляющая две отдельные личности – автора и героя биографии – стремится к восстановлению лица другого „Я” посредством подобия; по определению Лежена, это недосыгаемый горизонт, к которому стремится биографический текст (Lejeune 1986: 39-41).

Желание повествовать жизнь другого человека, „какой она была”, сталкивается с трудностью заключить в единое органичное и последовательное целое „непредсказуемое и обманчивое многообразие жизни” (Romano 1984: 38). Превращение жизни выбранного героя в текст неизбежно приводит к осуществлению биографического дискурса, который, хотя и основывается на разных подлинных материалах, обуславливается личностью автора:

Каждый биограф – это вампир, он высасывает из крови героя кровяные тельца, нужные ему для собственного питания (Romano 1984: 44).

Поиск истины характеризует биографический текст Берберовой, опубликованный в Париже в 1936 г., который противопоставляется и биографии, рисующей только „официальное лицо” Чайковского, каковой является биография, написанная братом Модестом, и биографии, истолкованной в свете литературного клише, типичного для поэтики романтизма: слияния искусства с жизнью. Повествование разворачивается по двум линиям, все время накладывающимся и стремящимся к одной цели: речь кропотливого и пунктуального биографа, каким Берберова является читателю для того, чтобы утвердить правду своего слова, переплетается с авторской речью, пользующейся литературным дискурсом, чтобы выделить в смеси речей и личин настоящую личность Чайковского и его жены, Антонины Ивановны.

Биографический дискурс Берберовой, намеревающийся воссоздать сложную личность Чайковского, отражает современное представление о человеке, которое допускает естественное сосуществование разных „Я” в одной личности и ставит сексуальную сферу жизни на один уровень с интеллектуальной и духовной сферами. Писательница наследует от символизма, который повлиял на ее культурное развитие, представление о сексуальности и о гомосексуальности как о культурных категориях, с помощью которых переосмыслиется личная жизнь вне традиционных пределов семейной жизни. Такое представление выделяет в половом акте не воспроизведение, а творческое начало (см. Matich 1994).

Следовательно, для Берберовой является вполне естественным показать и такие стороны личности Чайковского, которые тогда считались скабрёзными, как например, гомосексуальность. Она считает эту сторону личности композитора, замалчиваемую из-за пуританства русской и советской культуры<sup>1</sup>, основной для понимания казалось бы необъяснимого поведения композитора: скрытности, ощущения затравленности, конформизма (Deotto 1999).

Именно поэтому воссоздание настроения композитора, вынужденного жениться вопреки своему желанию, и воссоздание контекста, в котором это осуществляется, необходимо для биографического дискурса Берберовой.

Постоянным источником для воссоздания этого интересного факта из жизни Чайковского является письмо Татьяны. Установка на произведение Пушкина мотивирована биографическими данными: совпадением момента знакомства композитора с будущей женой с началом его работы над оперой *Евгений Онегин*.

Интерес Чайковского к произведению Пушкина определяется определенным литературным контекстом, связанным

---

1 В трех томах переписки Чайковского с Н.Ф. вон Мекк, опубликованных в Советском Союзе в 1934-35 годах (составители В. Жданов и Н. Жегин) впервые пишут открыто о гомосексуальности композитора несмотря на то, что с конца 1933 года по указу Сталина гомосексуальность являлась преступлением. С 1940 года, когда композитор был канонизирован, запретились намеки на черты личности Чайковского, не соответствующие официальной идеологии, в том числе, естественно, на гомосексуальность (ср. Poznansky 1994: 238).

с восстановлением русской литературной традиции: в 80-ом году прошлого века Достоевский объявил Пушкина национальным поэтом, а героев его произведений самобытными литературными моделями, отвечающими русской действительности.

Чайковский обращается к *Евгению Онегину* для того, чтобы написать оперу об „интимной драме, основанной на конфликте положений”. Он ищет внутри собственной традиции литературные модели, подходящие для выражения ощущений, испытанных и близких ему, „могущих – как он сам пишет – задеть меня за живое”. (Чайковский 1953-1981: VII: 22). Модели европейской оперы воспринимаются им и его современниками как чужие:

Ну, словом Аида так далека от меня, я мало трогаюсь ее несчастною любовью к Радамесу (Чайковский 1953-1981: VII: 22).

Композитор толкует письмо Татьяны как совершенное воплощение романтической любви и невольно проецирует литературный сюжет на личную жизнь.

Этот факт оправдывает выбор Берберовой, создающей биографический текст при помощи смеси литературного документа, письма Татьяны, с бытовым материалом, то есть с перепиской Чайковского с Антониной Ивановной, его будущей женой, и с фон Мекк. Диалог между этими текстами приводит к пересечению речей и контекстов, позволяющему воссоздать отношения между героями и авторское отношение к ним.

В повествовании о неудачной свадьбе Чайковского пересекаются два дискурса: с одной стороны, биографический дискурс, где Берберова обращается к исторической личности композитора, а с другой – литературный дискурс, где она играет с текстом Пушкина, для того, чтобы создавать литературные модели, которые она применяет к своим героям, и авторское отношение к ним внутри этого литературного контекста.

Из текста Пушкина Берберова выделяет следующую цитату:

Вся жизнь моя была залогом  
Свидания верного с тобой,

являющуюся кодом, с помощью которого, по ее мнению, Чайковский и Антонина Ивановна толкуют свои отношения. С их речью, отражающей мировоззрение, которое предоставляет судьбе преобладающую роль, и совпадающей с предложенной литературной моделью, пересекается критическая авторская речь, предлагающая свою модель мира.

Объяснение Татьяны в верной любви:

Другой!.. Нет, никому на свете  
Не отдала бы сердца я!

предшествующее в оригинале вышеуказанной цитате, заменяется в новом контексте и описанием встречи Чайковского с будущей женой – описание в форме несобственно-прямой речи является переработкой переписки Чайковского с фон Мекк – и цитатой из любовного письма Антонины Ивановны к композитору: „я не хочу смотреть ни на одного мужчину после Вас...” (Берберова 1993: 88).

Столкновение литературного текста с этими высказываниями, где присутствуют и высказывания автора, приводит к стилистическому „снижению”, которое создает эффект иронии по отношению к Антонине Ивановне<sup>2</sup>. Автор определяет женщину как „девицу” или „особу”. „Особа” это слово, использованное Чайковским в переписке с близкими, но уже после развода. А равнодушие композитора к объяснению в любви Антонины Ивановны описывается автором с помощью выражения из разговорной речи: „Любовь пропустив мимо ушей” (*там же*).

Авторское отношение к героине возникает из сопоставления литературной цитаты с письмами Антонины Ивановны:

Это похоже на что-то... Ах да! Антонина Ивановна. Почему она совершенно не ставит запятых? (*там же*, 90).

С речью героя, толкующего письмо будущей жены романтическим кодом письма Татьяны, пересекается высказывание авторской иронии, выражаемой как стилистическим приемом многоточия и восклицательного знака, при котором утриру-

---

2 Что касается функции цитаты в литературном тексте см. Минц 1973.

ется равнодушие композитора к жене, так и замечанием, намекающим на невежество женщины.

Замечание о неумении Антонины Ивановны ставить запятые имплицитно переключается в тексте с описанием разговоров женщины с будущим мужем:

Потом она рассказала ему что-то про институт, в котором училась... (*там же*, 93)

и является переработкой биографических данных, взятых из письма Чайковского к Надежде Филаретовне фон Мекк: „образована не выше среднего уровня (она воспитывалась в Елизаветинском институте)” (Чайковский 1953-1981: VI: 146).

Ограниченность Антонины Ивановны подчеркивается в биографии Чайковского и с помощью другой цитаты из письма Татьяны:

Быть может, это все пустое  
Обман неопытной души...

Из цитаты Берберова выделяет слово „пустое”, которое в новом контексте семантически обогащается. Оно не только выражает невозможность любви, но и намекает на конкретную причину – гомосексуальность композитора, из-за которой представление о нем как об обрученном, посланном „вышним советом”, является нелепым.

Слово „пустое” включает две речи: речь героя, знающего, что он не может оправдать ожиданий женщины, и речь автора, который сомнению героини, выраженному при посредстве пушкинского текста, противопоставляет „конечно”. „Конечно” не только подчеркивает бессмысленность ожиданий героини, но и передает авторское издевательство по отношению к женщине, не понимающей ситуации по-настоящему.

Письма Антонины Ивановны отражают модель поведения, которое в Татьяне могло казаться даже антиконформистским (см. Лотман 1995: 625-627), но в 1877 году является невыносимым.

Говорить о предназначении в эпоху, когда позитивизм является преобладающей философией, а идея женской эмансипации воплощена в *Что делать?* Чернышевского, в част-

ности в образе Веры Павловны, представляющей новую культурную модель – то есть субъект, отвечающий за свои поступки и в личной, и в общественной жизни – значит не соответствовать своей исторической эпохе и, следовательно, быть смешным.

Непригодность культурной модели, избранной героиней, передается в тексте при перестановке литературной модели на бытовой план:

если вы были у меня, одинокой девушки, – писала она ему, – то этим самым вы уже связали наши судьбы. Или вы сделаете меня своей законной женой, или я покончу счеты с жизнью. У меня еще не было вечером в гостях холостого мужчины.

Она была, может быть, права: уж если Онегин пошел к Татьяне чай пить, то он по ходу романа должен был жениться на ней (Берберова 1993: 93).

Семантическое расхождение между новым и процитированным текстом создает эффект иронии, характеризующей авторскую речь о героине, и в то же время имплицитно передает мнение Берберовой об отношениях мужчины-женщины.

Чайковский, описывая будущую жену в письме к фон Мекк, говорит о ней как о женщине самостоятельной, которая из любви к независимости живет своим трудом (Чайковский 1953-1981: VI: 145). Берберова только намекает на эту деталь, но на самом деле она является подтекстом, на который намекает писательница, когда иронизирует над сдвигом между поведением Антонины Ивановны, подражающим культурной модели ее времени: обновление отношений между полами и равенство полов во всех сферах жизни, и сентиментальным кодом, в свете которого Антонина Ивановна толкует свое отношение к Чайковскому.

Слова, которыми Берберова в своей автобиографии выражает отказ от культурной модели Татьяны, подошли бы и к осуждению поведения Антонины Ивановны:

Татьяна влюбляется, не сказав человеку двух слов, просто за один его вид (...) какие-то старомодные и безответственные проделки... (Берберова 1983: I: 72).

В автобиографии Берберова отказывается от героини-Татьяны в свете романтического шаблона, а воспринимает ее только тогда, когда она становится представительницей новой культурной модели, то есть русской женщиной, независимой в своих рассуждениях и творящей свою судьбу:

На „пламени”, разделенном „поневоле”, Пушкин строил свою жизнь, не подозревая, что такой пламень не есть истинный пламень и что в его время уже не может быть верности только потому, что женщина кому-то „отдана”. Пушкин кончил свою жизнь из-за женщины, не понимая, что такое женщина, а уж он ли не знал ее! Татьяна Ларина жестоко отомстила ему (*там же*, 241).

При воссоздании своей героини Берберова, как было сказано выше, вставляет две цитаты литературного документа в авторский контекст, где они приобретают значение, расходящееся с оригинальным. Литературная модель сопоставляется с действительностью для того, чтобы доказать ее несоответствие с ней и чтобы показать ограниченность героини, продолжающей использовать ее как код для истолкования окружающего мира.

Литературную модель, совпадающую с поведением Чайковского, Берберова создает, сопоставляя две цитаты из письма Татьяны:

Вся жизнь моя была залогом  
Свидания верного с тобой.

и

твоей защиты умоляю.

с описанием будущей жены, неоднократно встречающимся в переписке композитора, и с авторским высказыванием, то есть с парафразой пушкинской цитаты:

Антонина Ивановна, девушка совершенно бедная и совершенно честная, тоже умоляла его о защите (Берберова 1993: 91).

В данном случае авторская речь как бы согласна с речью героя, который старается соответствовать литературной модели ангела-хранителя, навязанной ему будущей женой. И в свете этой модели герой толкует встречу с Антониной Ивановной как знак судьбы:

Жизнь дает мне то, что я искал. Надо быть ей благодарным (*там же*).

Воссозданная модель опровергается авторской речью, которая, снова приобретя автономию, критически относится к речи героя:

А теперь дорога назад закрыта. Впрочем, не сам ли он мечтал о соединении с „особой” (*там же*, 93).

Высокий образ встречи, назначенной „вышним советом”, полемически переносится на бытовую план с помощью перевода на другой код: любовь заменяется соединением, а возлюбленная – особой.

В этом новом контексте модель ангела-хранителя потеряла свою функцию, она является просто сублимацией прозаической потребности конформизма, оправданием решения Чайковского жениться для того, чтобы быть, как все.

Литературный образ ангела-хранителя перекликается с определением „порядочная женщина”, как неоднократно описывает себя Антонина Ивановна в переписке с будущим мужем для того, чтобы убедить его в искренности своих чувств. Это определение восходит к типичной модели сентиментальной литературы, где мир четко разделен на добро и зло и где героини — или романтические девушки, или падшие женщины. Берберова, переводя этот образ на бытовой код, разоблачает прозаическую сторону, то есть банальное стремление к замужеству:

рассуждать она не была обучена и про себя думала, что главного добилась: она была замужем, она была женой Чайковского (*там же*, 99)

и раздражение из-за того, что мечта о вечном счастье не сбылась.

Пошлость, пишет Светлана Бойм, можно определить лишь по поведению и по языку персонажа (Boym 1994: 32), и Берберова прибегает именно к этим двум элементам, чтобы показать тривиальность Антонины Ивановны. Писательница, противопоставляя свою героиню литературной модели, подчёркивает не только её ограниченность, но и пошлость, проявляющуюся в наигранности, отсутствии искренности. Речь Антонины Ивановны, изобилующая уменшительными/ласкательными выражениями: называет мужа „Петичкой” и их дом „гнездышкой”, перенимается авторской речью, в которой при помощи кавычек подчёркивается жеманность<sup>3</sup> языка героини и одновременно вызывается у получателя сообщения реакция, не соответствующая намерениям женщины, создается равнодушный и иронический взгляд на её попытку соблазнения жеманным языковым поведением.

Жеманному языку соответствует и социальное поведение Антонины Ивановны, которая не смеется, не улыбается, а „хихикает”, и ее отношение к мужу. Она завоевала его, прибегая к литературной модели ангела-хранителя. Для того, чтобы соблазнить его, она снова обращается к литературной модели: „она знала из романов (...), что такое брачная ночь” (Берберова 1993: 99), на сей раз ее поведение и ее речь являются подражанием дурным эротическим литературным шаблонам низкопробной литературы. Романтичная Татьяна превращается в женщину „со скрытым вакхическим темпераментом”, её идеал это стереотипный образ соблазнительницы, делающей ставку на „эротогенные” аксессуары одежды:

Пока он говорил все это, она, распустив волосы, сняв волосную накладку, в длинных, белых, обшитых кружевом панталонах и сквозном батистовом лифчике ходила перед ним. Потом он тяжело и с храпом уснул в кресле, а она недоуменно смотрела на него с подушек, пока не погасла догоревшая свеча (*там же*).

Литературная модель сталкивается с реальностью выражения „тяжело и с храпом уснул”, которым автор описывает поведение своего героя, создавая семантическое расхождение

---

<sup>3</sup> Пошлость, пишет Набоков, это „псевдозначительность, псевдокрасота, мнимый ум, и мнимая привлекательность” (Nabokov 1972: 81).

между литературным и бытовым контекстом, не совпадающим с ожидаемым развитием действия.

Для выделения более ярких черт пошлости Берберова прибегает к другому приему: она перенимает материалы быта, превращая их в сокращенные знаки указания (Минц 1973: 393), ориентированные на чужой текст, но одновременно отражающие авторскую речь.

Такие биографические элементы, взятые из переписки Чайковского, как образ кошки:

Последнее письмо замечательно тем, что из овцы, умилившей тебя до того, что даже в отдаленном будущем ты предположил возможность примирения между нами, – она вдруг явилась весьма лютой, коварной и хитрой кошкой (Чайковский 1953-1981: VI: 207).

Пошлая личина, под которой героиня скрывает чистую корысть и угрозу раскрыть тайну композитора:

самым энергическим образом стала требовать разных материальных благ и самым откровенным образом сняла с себя пошлую маску (*там же*, VII: 95),

выражаются авторской речью одним словом „коготочками” (Берберова 1993: 108). Это уменьшительное-ласкательное существительное имеет разные значения: выражает хищность, привычку защищаться, прибегая к хитрости, и одновременно строгое авторское осуждение подлости героини.

Духовная ограниченность, отличающая Антонину Ивановну от литературной модели Татьяны, проявляется и в том, как она толкует отношения мужа с фон Мекк: переписка между композитором и его меценатом банально переводится на бытовую код и сводится к переписке любовников:

И несколько раз невразумительно намекала, что знает, что у Петички роман с богатой женщиной, с женщиной, которая подсылала к ней, желая от нее откупиться – с миллионершей фон Мекк (*там же*, 139).

Береберова показывает самые прозаические черты характера своих героев, которые неизбежно граничат с пошлостью.

Как пишет Кундера, пошлость всегда начеку и от нее никто не застрахован<sup>4</sup>: ни обычные люди, такие как жена композитора, тупо продолжающая мерить свою супружескую жизнь бытовой меркой и требовать от Чайковского заурядного поведения, не понимая исключительности его положения, ни такой великий композитор как Чайковский. В быту он часто проявляет мелочные, тривиальные черты, показанные в биографии с помощью столкновения представления фон Мекк о своем идоле с самим идолом, столкновение, приведшее к окончательному разрыву между фон Мекк и Чайковским:

Он стал замечать, что между тем, что она о нем думает, и тем, что он есть на самом деле, разверзается пропасть, которую у него нет ни сил, ни времени засыпать. Она думала, что он волшебник, живущий в музыке – он стал на музыку смотреть отчасти как на средство добиться всемирности (...) она думала, что он добр и равнодушен к деньгам – он становился все жаднее и даже то, что он продолжал поддерживать с ней переписку, сам иногда в глубине души истолковывал как заинтересованность свою в ее восемнадцати тысячах. Она думала, что он „дух” – он очень заботился о своем теле (*там же*, 192).

Отношения трех героев этой биографии осуществляются при посредстве литературы, искажающей их восприятие. Хороший пример этому – повествование о неудачной свадьбе композитора, осуществленное Берберовой при помощи смеси бытового материала, то есть писем Чайковского и Антонины Ивановны, с литературным документом. Из этой смеси образуются литературные модели, обуславливающие отношения героев. Речь героев постоянно перекликается с речью автора, подчеркивающей сдвиг между литературной моделью и действительностью. Именно этот сдвиг является причиной неудачных отношений между Чайковским и Антониной Ивановной: оба живут в зависимости от моделей, им не подходящих, и поэтому каждый из них, сталкиваясь с действительностью, не оправдывает ожиданий другого.

---

4 „(...) никто из нас не сверхчеловек, могущий застраховаться от Китча. Китч, как ни сильно наше презрение, свойствен человеческой природе” (Kundera 1985: 262).

Цель биографического дискурса Берберовой – сказать истину о своем герое, схватить благодаря интуиции то главное, что не сознается и не проявляется в словах (Тынянов 1966: 197). Интересно, что Берберова для того, чтобы оправдать свое истолкование жизни композитора, использует посредничество другой литературы: отказывается от предыдущих моделей биографического дискурса о Чайковском и создает новый текст, где гомосексуальность толкуется писательницей как ключевой элемент для воссоздания настоящей личности композитора. Но для того, чтобы доказать подлинность своего героя, она использует литературу, то есть сначала создает литературные модели, Чайковского-Онегина и Антонину Ивановну-Татьяну, истолкованных по романтическому коду Татьяны, а потом их отрицает.

В этом смысле, в отличие от биографического дискурса, который в тридцатые годы являлся новым для русской литературы, так как современники восприняли его как первую попытку изучения жизни композитора как человека во всей его противоречивости, литературный дискурс Берберовой входит в литературную традицию, начатую Пушкиным, который первым воссоздал своих героев, отрицая литературные модели, им же предложенные.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Берберова, Н.Н.  
1983 *Курсив мой*, Нью Йорк 1983: I-II.  
1993 *Чайковский. История одинокой жизни*, Санкт-Петербург 1993.
- Деотто, П. [Deotto, P.]  
1999 *Берберова и биография Чайковского: проблема жанра*, "Russian Literature", 1999: XLV-IV: 391-400.

- Лотман, Ю.М.  
1995 *Роман А.С. Пушкина Евгений Онегин. Комментарий*, в: *Пушкин*, Санкт-Петербург 1995: 542-762.
- Миц, З.Г.  
1973 *Функция реминисценций в поэтике А. Блока*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1973: VI.
- Тынянов, Ю.Н.  
1966 *Как мы пишем*, в: *Тынянов*, Москва 1966: 193-201.
- Чайковский, П.И.  
1953-1981 *Полное собрание сочинений*, Москва 1953-1981: I-XVII.
- Boym, S.  
1994 *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge, Massachusetts – London, England 1994.
- Kundera, M.  
1985 *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano 1985.
- Lejeune, Ph.  
1986 *Il patto autobiografico*, Bologna 1986.
- Matich, O.  
1994 *The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice*, в: *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994: 24-50.
- Nabokov, V.  
1972 *Nikolaj Gogol'*, Milano 1972.
- Poznansky, A.  
1994 *Tchaikovsky as Communist Icon*, в: *For S.K. In Celebration of the life and Career of Simon Karlinskij*, Berkeley 1994: 33: 233-246.
- Romano, M.  
1984 *La maschera e il vampiro*, “Sigma”, 1984(XVII): 1-2: 36-45.

## НАТЮРМОРТ В *НАТЮРМОРТЕ* БРОДСКОГО

*Роман Бобрык*

Начиная с заглавия *Натюрморт*, читатель ожидает, что в тексте пойдет речь о произведении о живописи, изображающем некий предметный набор (обычно в закрытом пространстве – см. Бобрык 1998). На деле же у Бродского это ожидание оправдывается лишь первым словом стихотворения „вещи” и тут же разрушается как следующим за ним словом „люди”, так и отказом *смотреть* („лучше жить в темноте”). „Жить в темноте” с подразумеваемым *не видеть/не смотреть* вообще противоречит естеству живописи, рассчитанной прежде всего на зрительное восприятие. „Люди” же – тема, которая никогда не появляется на натюрмортных картинах (человек, да и животные – тема других жанров живописи: портрета, акта, жанровой живописи и в какой-то степени пейзажа). Если искать человека в натюрморте, то он там присутствует только метонимически – в виде вожделенных им или принадлежащих ему предметов и очень редко в виде портрета, фотографии или зеркального отражения. Интересно при этом, что несмотря на популярность натюрморта с битой дичью, нет натюрмортов с убитым или умершим человеком. Из человеческих „деталей” в натюрморт включается только то, что от него остается и обретает самостоятельность как бы *ничейной* вещи. Это, в частности, – череп, кости, иногда скелет, но на самом деле это не столько человек, и даже не *прах*, сколько эмблемы его смертности или самой смерти.

Вот поэтому и стоит присмотреться к „натюрморту” в *Натюрморте* Бродского более внимательно, чем это уже делалось в весьма немалочисленных его осмыслениях, поверивших на слово самому заглавию (см. хотя бы: Баткин 1996; Szymak-Reiforowa 1998, Madloch 2000, Бурины 2000, Grygiel 2000)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Не вдаваясь в полемику с теми или иными осмыслениями, замечу только, что в большинстве они проистекают не из анализа, а из переложения дискурсивного (эксплицитно выраженного декларативного) уровня текстов Бродского на дискурс толкования и из языковой картины мира (категориальной системы) родного языка толкователей. Последнее осо-

Детальный разбор стихотворения как такового пока не входит в мои задачи – он тут лишь намечен предложенной графической записью его текста<sup>2</sup>. Остановлюсь только на проблеме, заданной самим заглавием – на проблеме концепта *натюрморт*.

---

бенно бросается в глаза в случае польских обсуждений творчества Бродского. Так, например, в языке толкования Szymak-Reifer (1998) или Grygiel (2000) вещи-предметы слишком сильно и слишком часто концептуализируются как *мертвые* и этим самым связанные со смертью, что в меньшей степени вытекает из текстов (и языка) Бродского, а в большей из того, что польский язык и неодушевленную природу, и неодушевленные предметы-вещи квалифицирует именно как *мертвые* (*martwa przyroda, przedmioty martwe*) или, реже, как *безжизненные*, буквально *неоживленные* (*przyroda nieożywiona, przedmioty nieżywione*). Показательно, что такие полонизмы переключаются иногда и в русско-язычных резюме (ср. хотя бы в Grygiel 2000: 79: „В следующих стихотворениях автор изображает дуализм эмпирической действительности, на которую складываются неотделимые друг от друга материи – живая и мертвая”).

Тем временем у Бродского (может это заодно и нажим на него семантической стихии русского языка) предметы не мертвы, а безотносительны к жизни/смерти (пребывают во вненаходимом покое). Едва ли не исключение – странный для русского уха „мертвый предмет” в IV главе стихотворения *Прощайте, мадемуазель Вероника* (Бродский 1992: II: 51), но там „мертвый” – синоним прочно вошедшей в русскую культуру за Достоевским фразы „ни холоден, ни горяч” (*Откровение* 3: 15). Дело, думается, еще и в том, что в парадигме „жизнь – смерть – предмет – пыль” вслед за эксплицитностью самого Бродского внимание сосредотачивается на „смерти/предмете/пыли” и остается совсем не разработанный концепт Бродского *жизнь*, то есть, не уяснено, по какому критерию она порицается или что-либо ей противопоставляется в системе Бродского.

- 2 Во всех изданиях текст стихотворения печатается в одной колонке строфа под строфой. Воспроизводя его здесь (за изданием: Бродский 1992: II: 270-274), я выстраиваю его графически соответственно с обнаруженной композиционной структурой и более или менее явственной переключкой строф (во всяком случае, заметнее становится некий параллелизм главок 3 и 6, 4 и 7, 5 и 8 и композиционная обособленность главок 1-2 и 9-10). Эту разбивку можно усложнять, но и в таком виде она являет собой относительно четкий непрокомментированный конспект к отсутствующему разбору. Для полноты картины в конце статьи прилагаю и давнее Бродскому эпитафическое стихотворение Павезе *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* с параллельным дословным переводом на русский.

*Сегментация, композиция и семиотика речи („Я”)*

Стихотворение Бродского *Натюрморт* состоит из 10-и главок, а каждая главка, в свою очередь, из трех катренов. В силу такой регулярной конструкции создается впечатление сплошного однородного текста. Но уже при первом чтении эта ожидаемая однородность опровергается: частой сменой тематики, многократными повторами, параллелизмами и переключками между разными главками и строфами текста на разных его уровнях. В результате оказывается, что при всей внешней графической упорядоченности этот текст значительно „запутаннее” и сложнее, чем можно было бы подумать, руководствуясь только его внешней формальной сегментацией.

В первую очередь привлекает внимание особый статус последней, десятой главки произведения. Она отличается от остальных главок уже на уровне темы – если в первых девяти главках речь идет о людях, вещах и о говорящем „я”, то тема десятой – вариация на евангельский сюжет (передача обмена репликами между Богородицею и „прибитым к кресту” Христом). Эта главка противостоит всем остальным и по признаку ее речевой организации – в отличие от девяти предыдущих главок, выдержанных в нарративно-рефлексивном ключе (где мы имеем дело с, так сказать, монологом говорящего „я”), она построена в форме излагаемого диалога. Повествующее „я”, на первый взгляд, здесь почти не присутствует. Оно обнаруживает себя лишь два раза, да и то на правах своеобразных ремарок, задача которых – ввести в ситуацию обмен репликами и уступить место этим репликам. Таким образом меняется здесь и статус говорящего „я” и семиотика самой речи (переход от прямого „субъективного” высказывания „я” к „объективному” воспроизведению чужих слов).

Такая перемена статуса говорящего „я” и семиотики самой речи в последней главке стихотворения заставляет внимательнее пересмотреть их статус во всех предыдущих частях произведения. Что касается „я”, то он появляется не в самом начале текста, а во второй строфе первой главки. Первая же строфа носит характер своеобразного „безавторского” введения в общую тематику произведения.

## НАТИОРМОТ

*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*  
C. Pavese

1

Вещи и люди нас  
окружают. И те  
и эти терзают глаз.  
Лучше жить в темноте.

Я сижу на скамье  
в парке, глядя вослед  
проходящей семье.  
Мне опротивел свет.

Это январь. Зима.  
Согласно календарю.  
Когда опротивеет тьма,  
тогда я заговорю.

2

Пора. Я готов начать.  
Не важно с чего. Открыть  
рот. Я могу молчать.  
Но лучше мне говорить.

О чем? О днях, о ночах.  
Или же – ничего.  
Или же о вещах.  
О вещах, а не о

людях. Они умрут.  
Все. Я тоже умру.  
Это бесплодный труд.  
Как писать на ветру.

3

Кровь моя холодна.  
Холод ее лютей  
реки, промерзшей до дна.  
Я не люблю людей.

Внешность их не по мне.  
Лицами их привит  
к жизни какой-то не-  
покидаемый вид.

Что-то в их лицах есть,  
что противно уму.  
Что выражает лезть  
неизвестно кому.

4

Вещи приятней. В них  
нет ни зла, ни добра  
внешне. А если вник  
в них – и внутри нутра.

6

Последнее время я  
сплю среди бела дня.  
Видимо, смерть моя  
испытывает меня,

поднося, хотя дышу,  
зеркало мне ко рту, –  
как я переносу  
небытие на свету.

Я неподвижен. Два  
бедрa холодны, как лед.  
Венозная синева  
мрамором отдаёт.

7

Преподнося сюрприз  
суммой своих углов,  
вещь выпадает из  
нашего мира слов.

Внутри у предметов – пыль.  
Прах. Древооточеч-жук.  
Стенки. Сухой мотыль.  
неудобно для рук.

Пыль. И включенный свет  
только пыль озарит.  
Даже если предмет  
герметично закрыт.

5

Старый буфет извне,  
так же, как изнутри,  
напоминает мне  
Нотр-Дам де Пари.

В недрах буфета тьма.  
Швабра, епитрахиль  
пыль не сотрут. Сама  
вещь, как правило, пыль

не тшится перебороть,  
не напрягает бровь.  
Ибо пыль – это плоть  
времени, плоть и кровь.

Вещь не стоит. И не  
движется. Это – бред.  
Вещь есть пространство, вне  
коего вещи нет.

Вещь можно грохнуть, сжечь,  
распотрошить, сломать.  
Бросить. При этом вещь  
не крикнет: „Ебена мать!”

8

Дерево. Тень. Земля  
под деревом для корней.  
Корявые вензеля.  
Глина. Гряда камней.

Корни. Их переплет.  
Камень, чей личный груз  
освобождает от  
данной системы уз.

Он неподвижен. Ни  
сдвинуть, ни унести.  
Тень. Человек в тени,  
словно рыба в сети

9

Вещь. Коричневый цвет  
вещи. Чей контур стерт.  
Сумерки. Больше нет  
ничего. Натюрморт.

Смерть придет и найдет  
тело, чья гладь визит  
смерти, точно приход  
женщины, отразит.

Это абсурд, вранье:  
череп, скелет, коса.  
„Смерть придет, у нее  
будут твои глаза”.

10

Мать говорит Христу:  
– Ты мой сын или мой  
Бог? Ты прибит к кресту.  
Как я пойду домой?

Как ступлю на порог,  
не узнав, не решив:  
ты мой сын или Бог?  
То есть мертв или жив?

Он говорит в ответ:  
– Мертвый или живой,  
разницы, жено, нет.  
Сын или бог, я твой.

1971

Далее же мы имеем дело с прямым высказыванием говорящего „я”, которое заканчивается с концом 9-ой главки. В последней (10) главке „я” получает совсем другой статус – он уже не прямо говорящий субъект, а откровенно нарративная инстанция. Таким образом, с точки зрения перемены статуса „я”, стихотворение Бродского оказывается двухчленной конструкцией, где роль первого члена играют главки 1-9, а второго – последняя главка текста.

На самом деле, можно сказать, что последняя главка текста и своей тематикой, и внешней формой, и даже языком напоминает евангельские притчи. А если ее понимать как соответствие притчи, то и нарративное „я” этой части – уже не „я” текста, а „цитированное”, апокрифо-евангельское. Связь же этой главки с предшествующими 9-ю главками покоится на факте ее включения в пределы стихотворения и на том, что она помечена в этом стихотворении номером 10 (то есть, здесь сохраняется последовательность нумерации главок в произведении). Иначе говоря, „я” стихотворения „сохранено” только на уровне данной последовательности (в самой 10-ой главке он эксплицитно не присутствует, а является здесь лишь воспроизводящей инстанцией; как таковой, как „я” он сохраняется имплицитно – только как инстанция, нумерующая главки текста)<sup>3</sup>.

При таком понимании последней (10) главки, руководствуясь ее притчевостью, ей можно приписать и (по отношению к тексту всего произведения) функцию евангельских притч: как и они, она должна была бы быть или иллюстрацией или конечным смыслом того, о чем идет речь во всем произведении. И так оно и есть (но к этому я вернусь позже – в части *Натюрморт*).

Сложнее ситуация в случае семиотики речи говорящего „я”. На первый взгляд кажется, что и в случае этого критерия мы

---

3 Обычно нумерация глав не учитывается, а если и рассматривается, то за пределами нарративной (речевой) стратегии произведения. Тем временем такие примеры, как *Евгений Онегин* Пушкина или *Мастер и Маргарита* Булгакова говорят о том, что и в нумерации присутствует организующий субъект текста. Особо показателен в этом отношении *Мастер и Маргарита*, где сохранение сплошной нумерации даже глав из романа Мастера явственно удваивает субъект самого булгаковского романа – он оказывается и романом Мастера. Детальнее об этом см. в: Faugno 1985.

имеем дело с двухчленной композицией стихотворения – с речью „я” и с воспроизведением (этим „я”) реплик Богоматери и Христа. На самом же деле первая из так вычлененных нами частей (главки 1-9) тоже внутренне далеко не однородна.

Две первых ее главки играют роль своеобразного пролога, предварения остальных (т.е. главок 3-9). В первой главке говорящее „я” только предупреждает о возможности заговорить и о необходимых для этого условиях:

Мне опротивел свет.

(...)

Когда опротивеет тьма,  
тогда я заговорю.

Вторая же главка начинается словами „Пора. Я готов начать.”, то есть условия, о которых шла речь в первой главке, уже возникли – говорящему „я” „опротивел” не только „свет” (который „терзает глаз”), но и предпочитавшаяся „тьма”, то есть ему „опротивело” все, весь „свет” в значении *жизнь, мир* с составляющей его парадигмой „свет (освещение) – тьма” включительно. И теперь он готов заговорить. А это значит, что говорение/речь соотносится с позицией внаходимости или с какой-то нулевой точкой (неслучайно, видимо, для этого выбраны здесь „зима” и „январь”, некая нулевая точка годового цикла (а то и времени вообще; об особой значимости „зимы” у Бродского см.: Majmieskułow 2001). И это значит, что первая главка еще не считается этим „я” говорением.

Теперь начинаются поиски темы для раньше объявленного говорения. В конце концов „я” решается говорить

О вещах, а не о

людях,

потому что тема людей кажется ему незначительной из-за их смертной природы („Они умрут. / Все. Я тоже умру.”).

На этом основании позволительно полагать, что хотя на самом деле нет никаких сомнений, что первая и вторая главки текста высказаны „я”, то тем не менее самим этим „я” они не считаются настоящей речью. Похоже, что постулируемая „настоящая речь” тоже внаходима: оказывается, что

(...) Я готов начать.  
 Не важно с чего. (...)  
 (...) Я могу молчать.  
 Но лучше мне говорить

и что „молчать” и „говорить” не противопоставлены, а равносильны. А это подводит к мысли, что „настоящая речь” противостоит „нашему миру слов” (главка 7, строфа 1, стих 4) и имеет внеречевой характер. Она близка к чистой семантике и к, так сказать, умной, медитативной, речи или *lingua mentalis* (об этом свидетельствует и обдумывание темы речи „О чем? О днях, о ночах. / Или же – ничего”). Возможно, именно поэтому он говорит не об определенных предметах и людях, а о чем-то общем (о категориях), стремясь при этом не описывать предметы, а высказать истину вещей (отчего они и лишены тут всякой конкретности) – вместо конкретизирующих характеристик (эпитетов) прибегает к жанру определения (дефиниции). Итог таков, что и сама речь его приближается к жанру логических суждений-утверждений.

Таким образом текст, который на первый взгляд производит впечатление однородного, на уровне семиотики речи „я” оказывается уже трехъярусной структурой, в которой главки 1-2 занимают место своеобразного введения (оно не считается этим „я” „речью/говорением”), главки 3-9 с их переходом на грамматическое настоящее – это „настоящая речь”, а главка 10 – заключение (здесь пересказывается чужая речь, а „я” получает новый статус).

В выявленной трехсегментальной и трехъярусной структуре стихотворения обнаруживаются некоторые аналогии между внутренней конструкцией 10-ой главки (мы имеем в виду функцию высказывания нарративного „я” по отношению к репликам Богоматери и Христа) и взаимоотношениями двух предшествующих сегментов. Здесь главки 1-2 (сегмент 1-й) играют такую же роль по отношению к главкам 3-9, как в главке 10 „я” („Мать говорит Христу:” и „Он говорит в ответ:”). Они (главки 1-2) вводят/предупреждают „настоящую речь” говорящего „я” („Когда опротивеет тьма, / тогда я заговорю” и дальше „Пора Я готов начать. / Не важно с чего” и т.д.).

При этом как во вступительном сегменте, так и в „говоре-нии” вычленяются свои, более мелкие фрагменты, в которых

высказывание „я” имеет соответственно и свой модифицированный (отличный от общего статуса данного сегмента) статус. Речь идет прежде всего о первой строфе первого сегмента стихотворения и о двух последних стихах его 9-ой главки.

В первом случае имеется безличное и безавторское (хотя, с другой стороны, „авторство” „я” здесь не отрицается) высказывание-сентенция. Об этом свидетельствует уже само содержание этой строфы и факт, что в ней это „я” эксплицитно не присутствует (оно появляется со второй строфы этой главки).

Что же касается двух последних строк 9-ой главки, то это прямая закавыченная цитата чужих слов (в данном случае из итальянского поэта Чезаре Павезе). Статус этой цитаты отличен от статуса передачи реплик в последующей за ней 10-ой главке. Там „я” является только нарративной, распределяющей реплики между Богоматерью и Христом инстанцией. Здесь же слова из стихотворения Павезе включены в монолог (речь) „я” на правах и его собственных: кавычки подчеркивают, что это „чужие” слова, но факт, что они цитируются здесь не на итальянском (их итальянский сохранен только в эпиграфе к стихотворению), а в переводе на русский и к тому же разбиты на два стиха (то есть, они переведены и на язык данного стихотворения, и на его стиховую форму, и в итоге – в переводе на язык „я”), – присваивает их и самому „я”. Такой перевод свидетельствует, что „я” считает эти слова одновременно и „чужими”, и своими собственными (по крайней мере, на уровне смысла)<sup>4</sup>.

4 На такой статус цитаты обратил в свое время Гагуно в случае разбора *Темы с вариациями* Пастернака, где пушкинские строки *На берегу пустынных волн / Стоял он дум великих полн* „только формально пушкинские (из *Медного всадника*), что подчеркнуто уже самим названием данной вариации *Подражательная*: подражание подразумевает сходство в плане выражения, но не семантическое. Семантически же эти стихи сугубо пастернаковские, и не только потому, что тут местоимение ‘он’ переадресовано с Петра I на самого Пушкина, а, во-первых, потому, что их мотивика – системная пастернаковская мотивика (с иным пониманием *берега*, иным пониманием *волн*, *пустынности* и *дум*), и, во-вторых, потому, что в пределах *Темы с вариациями* эти стихи являют собой *вариацию*, а точнее – *сему второй генерации* – трех первых стихов *Темы*:

Скала и шторм. Скала и шторм и шляпа.  
Скала и – Пушкин. Тот, кто и сейчас,

### Тематика

Руководствуясь заглавием стихотворения, следовало бы ожидать, что речь пойдет о каком-то произведении об изобразительном искусстве или что будет дан некий его аналог (некто в роде экфразиса). Но ничего такого здесь нет.

Что касается тематики стихотворения, то она введена уже в самом начале – в первом стихе первой строфы:

Вещи и люди нас  
окружают. И те  
и эти терзают глаз.  
Лучше жить в темноте.

Весь текст произведения (попеременно) говорит о людях и о вещах. Причем в эти высказывания часто включается и отношение к ним говорящего „я” (поэтому с читательской точки зрения и это „я” тоже является темой произведения, к тому же, едва ли не главной).

### Люди

Относительно мало места во всем стихотворении посвящается людям. В первых стихах люди имеют такой же статус, как и вещи – и те, и другие „нас окружают” и „терзают глаз”. Образ проходящей мимо говорящего „я” семьи (вторая строфа 1-ой главки), на первый взгляд, ничего в этом отношении не меняет, хотя последующая за этим образом констатация „мне опротивел свет” допускает мысль, что этот образ можно считать источником апатии „я”. Но последней строфой этой главки такое предположение не подтверждается.

Первоначальное равновесие (с точки зрения „я”) между людьми и предметами нарушается во второй главке стихотворения. Здесь „я” решает говорить „о вещах” и категорически отказывается говорить о „людях”. Такой выбор отражается и в

---

Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе,

где *пустынные волны* выводятся не столько из *шторма* (который не обязательно должен быть *морским*), сколько из культуремы *сфинкс*, а *думы великие* – из *плаща и шляпы*” (Faguno 2001a: 302).

графической организации текста. Когда „я” начинает искать тему для своей речи, слово „люди” вытесняется за пределы строфы – возникает междустрофный перенос. Одновременно такой перенос ведет к тому, что слово „люди” и тема людей открывает строфу, в которой речь идет как раз о том, почему „я” не хочет о них говорить:

О вещах, а не о  
людях. Они умрут.  
Все.

В отличие от равносильных и „неразличаемых” говорящим „я” „света” и „тьмы” („О днях, о ночах” с однородной конструкцией и в одной строке), акт выбора ведет к тому, что здесь аналогичная парадигма „люди – вещи” из однородной пары превращается в отчетливую оппозицию. При этом парадигма „люди – вещи” оказывается такой двухчленной структурой, в которой положительные признаки приписываются „вещам”, а отрицательные – „людям”. Главная причина такого отношения „я” к людям – их смертная природа („Они умрут. / Все. Я тоже умру.”). Можно полагать, что в отличие от них предметы – парадоксально – никогда не умрут (хотя они и заведомо мертвы уже в силу одной традиционно приписываемой им неодушевленности). Возможно, что поэтому „я” (эксплицитно) и не занимается людьми, а все их свойства дает только с отрицательной оценкой, и возможно, что заодно здесь кроется та причина, по которой „я” не любит людей. Любопытно при этом, что людей и себя он „оценивает” только по их внешнему виду (по лицам, по состоянию кожи, температуре, по отражению в зеркале) – хотя на самом деле говорит об их ментальности и жизненном тоне („Последнее время я / сплю среди бела дня”, „смерть моя / испытывает меня, // поднося, хотя дышу, / зеркало мне ко рту, – / как я переносу / небытие на свету.”). Небезынтересно и то, что в случае вещей он в них „вникает” и едва ли не буквально заглядывает вовнутрь: „А если вникак”, „внутри нутра”, „Внутри у предметов – пыль”, „Старый буфет извне / так же, как изнутри, напоминает мне”, „В недрах буфета тьма”, „Земля / под деревом для корней. (...) Корни. Их переплет”.

### *Вещи*

Другая тема стихотворения – вещи. Если буквально понимать высказывание „я”, то они не только главная, но на самом деле единственная тема его речи. И действительно, в пространстве текста главки и строфы, основная тема которых – вещи, занимают главное место. Они упоминаются в шести главках. Само слово „вещи” звучит в тексте 11 раз (кроме того здесь используются и его синонимы), а описание сущности вещей вообще занимает целых две главки. Следует при этом подчеркнуть, что вещи определены здесь (в плане выражения) только положительными оценками и что им приписываются только положительные свойства и качества.

Статус вещей можно считать повышенным еще и потому, что о них говорится на языке философии и логики, на языке разума, а сами вещи напоминают философское „бытие”, которое считается ценностью уже само по себе. Кроме того ранг вещей в какой-то степени повышает и „я” актом выбора их как темы для своей „настоящей речи”. Положительное отношение „я” видно уже в самом начале этой речи, где о них сказано однозначно: „вещи приятней”.

Но несмотря на отказ „я” (уже во 2 главке) говорить о людях, вся его речь о вещах – это одновременно и речь о людях. В плане выражения они здесь не упоминаются, но вся „настоящая речь” на самом деле – сплошь сравнение вещей и людей. Пределы этого сравнения ограничены/определены, с одной стороны, явно отсылающей к людям (о которых шла речь в 3-й главке) констатацией „Вещи приятней”, а с другой – такой же серией констатаций

Вещь можно грохнуть, сжечь,  
распотрошить, сломать.  
Бросить. При этом вещь  
не крикнет: „Ебена мать!”

где последние слова прямо говорят о разнице между вещами и человеком. Но это еще не все определения вещей, в которых они сравниваются с людьми или чаще всего противопоставляются им – в вещи „нет ни зла, ни добра”, вещь „пыль / не тщится перебороть”, „не напрягает бровь”. То есть, вещь отличается

от человека отсутствием интенциональности, беспристрастием и незаинтересованностью.

Как различаются вещи и люди, так различается и отношение к ним говорящего „я”. К людям он относится негативно, отказывается о них говорить и оценивает их только на основании их внешности. В отличие от этого, вещи он считает более достойными того, чтобы о них говорить. Он стремится вникнуть вглубь, понять их сущность.

Надо здесь подчеркнуть, что в какой-то степени „я” любит вещи и не любит людей, исходя из одного и того же критерия. Этот критерий – неопределенность. О людях говорится:

Лицами их привит  
к жизни какой-то непокидаемый вид.

Что-то в их лицах есть,  
что противно уму.  
Что выражает лесть  
неизвестно кому.

Вещь же:

Преподнося сюрприз  
суммой своих углов,  
(...) выпадает из  
нашего мира слов

– то есть нет возможности ее понять/определить. Такая невозможность описания видна и в других главках. В них „нет ни зла, ни добра”, вещь „не стоит. И не движется”. С настойчивым нагнетанием определений только через отрицание (никакие из свойств вещей прямо и утвердительно нигде не называются). Однако же, по сравнению с людьми, мы здесь имеем дело с совсем другим видом неопределенности. Вещи лишены почти всяких свойств, и поэтому они (эти свойства) и не называются. На самом деле в „настоящей” (истинностной, внебытовой, и как бы даже внеязыковой) „речи” „я” они все время находятся вне „нашего мира слов”. И поэтому их можно описать только через негативные определения или словами типа „напоминает мне”.

Во всем произведении дается только одно „конкретное” свойство вещей: „Внутри у предметов – пыль”. Далее следует еще ряд своеобразных „синонимов” – уточнений пыли:

– „Пыль” → „Прах”, который связывает „пыль” с течением времени, бренностью жизни и смертью. При этом „Прах”, в отличие от „пыли”, создает возможность выхода не только к латинской *vanitas* (буквально *пустота, праздность*) и этим самым к натюрморту с сюжетом черепа и скелета, но и к библейской формуле „ибо прах ты, и в прах возвратишься” (*Бытие* 3: 19). (Далее, уже в конце главки 5, говорится, что „пыль – это плоть времени / плоть и кровь” – то есть, пыль это сущность времени).

– „Древоточец жук.” → „Сухой мотыль.” как эмблемы разрушительной сущности времени и заодно, в свете заглавия стихотворения, как типичная и определяющая мотивика натюрмортных картин.

– И, наконец, прежние „пыль” и „прах” сменяет их концептуализация → „Натюрморт” (главка 9, строфа 1, стих 4) в своем чистом эмблематическом виде и составе: „череп, скелет, коса” (главка 9, строфа 3, стих 2).

### *Натюрморт*

Что касается натюрморта, то слово „натюрморт” снова появляется в конце парадигмы, построенной по принципу *исчезания вещи*, после утверждения „Больше нет / ничего”. То есть ему приписывается здесь значение *ничто*<sup>5</sup>, которое семантически связывает его с латинским *vanitas*, ставшим в свое

---

5 Попутно небезынтересно отметить, что 60-е годы в польской поэзии (хорошо знакомой Бродскому) ознаменованы особым интересом к бытовым предметам и к проникновению в их сущность (в чем тогдашняя критика склонна была усматривать тяготение к экзистенциализму). Обычно они оказываются либо слишком совершенны, что расценивается отрицательно (этому совершенству вещей противопоставляется более положительно расцениваемое несовершенство человека), либо же абсолютно герметичны, непроницаемы или внутри пусты, как камень и луковица в стихотворениях Шимбрской *Разговор с камнем* (*Rozmowa z kamieniem*) и *Луковица* (*Cebula*). О предметах и их совершенстве у Херберта мне уже приходилось писать – см.: Bobryk 1999.

время названием и темой одной из разновидностей натюрмортных картин<sup>6</sup>. Типичная и едва ли не обязательная мотивика этих картин – между прочим, человеческий (но не обязательно) череп, кости, знаменующий собой смерть, скелет с косою (о натюрмортах типа *vanitas* см. статью *Натюрморт* в: Холл 1996: 386-387, там же на с. 511 в статье *Скелет* об эквивалентности черепа и скелета с косою<sup>7</sup>). На этом основании они

6 Термин „натюрморт” более позднего происхождения (конца XVIII века). В тех культурах, где этот первоначально иронический термин привился, популярный в XVII веке жанр *vanitas* (как и другие жанры, сосредоточенные на изображении вещей) включен в натюрмортную парадигму задним числом, но настолько прочно, что без *vanitas* история натюрморта уже непредставима. Трудно гадать, в какой степени Бродский проследил и продумал искусствоведческую терминологию, но такие характеристики как *бесстрастность* и „Вещь не стоит. И не / движется”, „не крикнет” заставляют предполагать, что тут может обыгрываться и голландское, немецкое или английское название натюрморта как *тихой, неподвижной, безмолвной, неодошевленной жизни* – *stilleven*, *Stilleben* или *Still Life*, что Giorgio De Chirico переводит на итальянский как *vita silente*, *vita silenziosa*, *vita calma* (см. выдержки из статьи 1934 года De Chirico *Le nature morte* в: Battistini 1999: 179).

7 В предварительной рецензии этой статьи и в устном ее обсуждении словесный ряд „череп, скелет, коса” Anna Majmieskułow готова толковать как переведенное на языковые средства описание аллегорической иконографической фигуры смерти. Такую возможность нельзя исключить, но ей сопротивляется как язык, так и сама иконография. Если „череп” и „коса” значат в русском отдельные предметы: *черепная коробка* (и *человека*, и *животного*) и *сельскохозяйственное орудие для срезания травы*, то „скелет” значит весь *костный остов* (с черепом включительно), а не, например, только *костный остов грудной клетки*. Более того: и европейская и русская иконографическая традиция нередко в пределах одной и той же картины изображает смерть в виде целого скелета с косою и отдельно лежащий (а то и в руках того же скелета) еще один череп (см. хотя бы лубочную картину середины XIX века к стихам Стефана Яворского *Взирай с прилежанием, тленный человеке...* в: Иткина 1992: 130-131).

Кроме того, Бродский никак не перестраивает традиционный изобразительный стереотип, скорее, наоборот – поддерживает его, опровергая его как эмблематическое целое:

Это абсурд, вранье:  
череп, скелет, коса.

Есть еще и такая возможность: считать набор „череп, скелет, коса” как синонимический ряд, в котором, действительно, каждый отдельно взятый эквивалент одинаково успешно в состоянии концептуализи-

и упоминаются у Бродского в последней строфе 9-й главки: „череп, скелет, коса”. Но этот обязательный натюрмортный набор как его опознавательный знак и как его основная семантика здесь определяется как „абсурд, вранье”. Такое традиционное понимание и представление натюрморта-смерти объявляется здесь неправильным. „Череп, скелет, коса” (в смысле *смерть*) – не окончательная его интерпретация. Выход к окончательной же семантике/интерпретации дан как отсылкой к стихотворению Чезаре Павезе *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, откуда взят эпиграф и его цитатное, но русскоязычное переложение в финале 9-й главки (где перевод играет также роль и семантики), так и отсылкой к Евангелию в заключительной (10-й) главке всего текста.

Продвигаясь по семиотической шкале речи (от бытовой к *умной*, т.е. чисто ментальной и истинностной) и по семиотической шкале предмета речи (от отринутых смертных „людей” к „вещам” и к их „ничего”) в полную вненаходимость, „я” Бродского выходит, так сказать, в чужой текст – в стиховую цитату и *Евангелие*. То есть в измерение правды и истины как данностей и законов бытия, на деле не имеющих никакого плана выражения.

И следуя подсказке из Павезе и тому, что мотив зеркального отражения в стихотворении Павезе – явственная вариация барочного жанра *vanitas* (где зеркало не столько отображает, сколько показывает смотрящему в него его сущность), слова

„Смерть придет, у нее  
будут твои глаза”.

надлежит читать приблизительно так: *ты увидишь, что ты (твоя жизнь) и есть смерть*. Почему это передано мотивом „глаз” – особый вопрос (без анализа других текстов Бродского на это не ответить). Если же учесть категории „правда/истина”, то можно сказать, что тут выведена „(экзистенциальная) правда человеческая”. И ей как раз и противостоит финальная главка

---

ровать собой *смерть*. В изобразительном искусстве далеко не редки случаи, когда на картине дается либо только „череп”, либо только „скелет” (но всегда с собственным черепом), либо только скрещенные берцовые кости, либо даже только соответственно вкомпонованная „коса”.

с ее абсолютной высшей (божественной) „истиной”<sup>8</sup>, к тому же пребывающей не в слове, а в событии искупительного акта – распятия.

По ходу чтения текста от начала к концу последняя главка совершенно неожиданна. Она логична и естественна лишь при чтении вспять, то есть при поиске для нее обоснованности в предшествующих частях текста, а точнее при повторном их чтении уже в свете содержания данной главки.

Теперь видно следующее. Предел парадигмы вещей – „пыль” и „натюрморт”, буквально *отрешенная от мира сего (неодушевленная) мертвая природа*. Слова:

Это абсурд, вранье:  
череп, скелет, коса

с их оценкой „(Это) – абсурд, вранье” и особенно со словом „вранье” переводят предшествующее „натюрморт” в статус словесной или, шире, интеллектуальной концептуализации (о несловесном сказать „вранье” никак нельзя). Вследствие этого якобы предметный состав натюрморта „череп, скелет, коса” тоже оказывается не столько предметным, сколько концептуальным: „череп, скелет, коса” – равносильные словесным интеллектуальные концепты бытия, а точнее – смертности или самой смерти. Получается отчетливая экспликативная парадигма или своеобразная дешифровка: „натюрморт значит → череп, скелет, коса, которые в свою очередь означают → смерть”, где финальная семантика *смерть* выведена из открывающего эту парадигму (*натюр*)морт с наличным в нем лат. *tors* (*смерть*, но и *мертвое тело, труп*)<sup>9</sup>.

Центральный смысл и *Ветхого Завета*, прежде всего *Бытия*, и *Евангелия* – именно смерть и искупление, то есть пре-

---

8 Об особом различии слов и концептов „правда” (связываемая с миром человека) и „истина” (связываемая с высшими, надчеловеческими, инстанциями) в русском языке см., в частности, статьи: Арутюнова 1991 и Faugno 2001.

9 Механизм текстопостроения, покоящийся на экспликации или дешифровке на материале русского авангарда разработан и показан в целом ряде работ Ежи Фарино, в том числе в: Faugno 1993 и 2001a. На материале Бродского такое чтение предпринимается и в: Majmieskiłow 2001.

одоление смерти. Центральное событие *Евангелия* – искупительное распятие Христа на Голгофе. Голгофа – название холма близ Иерусалима (теперь в пределах города) – от арамейского *gulgoltā*, что буквально значит *череп* (лат. *calva*, сохранный и в переводе Голгофы как *Calvaria*). В христианской традиции „голгофой” называют и самое распятие, которое с IX века в обязательном порядке изображается с черепом у подножия креста, что в рамках христианской доктрины читается как *искупление первородного Адамова греха, поправление смерти смертью* и т.п.).

Так, задним числом, при повторном чтении или при чтении вспять выясняется, что универсальное евангельское событие, т.е. Голгофа 10-й главки – не что иное как окончательная дешифровка „натюрморта”: „натюрморт (с его *mors/смерть*) → череп (с его символическим значением *смерть*) → смерть → Голгофа (буквально *череп*, а концептуально (*искупительная смерть, преодолевающая смерть же*)”.

Картины типа *vanitas* на деле не изобразительны. Их цель – наглядно представить бренность земного бытия, а не показать некие предметы в их собственном естестве. Предметы попадают в состав *vanitas* в той степени, в какой они метонимизируют пристрастия человека (его тщету), тем более, как уже говорилось, „череп” и „скелет с косою”. Это только на первый (да и то современный мирской) взгляд „предметы” мира картин *vanitas*, на деле же это – интеллектуальные христианские концепты или интерпретаторы их предметного состава как эмблемы *земного бытия*. Если из натюрморта такого типа убрать эти „предметы” (особенно череп), он почти полностью лишится своего смысла и предполагаемой им медитативности.

В итоге предложенных наблюдений приходится сказать, что в *Натюрморте* Бродского нет никакого натюрморта в смысле живописи (как артефакта). То, с чем мы имеем дело, ближе всего к медитации, на которую рассчитана одна из разновидностей натюрморта – *vanitas*. Дело осложняется только тем, что в случае медитации все-таки предполагается иницирующий ее предмет. У Бродского такого отправного предмета медитации (ни реальной, ни хотя бы умозрительной картины *vanitas*) тоже нет – его исключает сама исходная ситуация: „Это январь. Зима”, но с оговоркой „Согласно календарю” (т.е.

нашей, а не некой объективной концептуализации времени), „Я сижу на скамье / в парке” и „глядя вослед / проходящей семье”. Место вызывающей медитацию *vanitas* занимает, таким образом, жизнь. Сам же „я” „переселяется” в медитативную точку *отрешенности-внеаходимости, безразличия к разнице*: „Я готов начать. / Не важно с чего”, „Я могу молчать, / Но лучше мне говорить” „О днях, о ночах. Или же – ничего”. Но эта точка ничего еще не гарантирует до тех пор, пока не будет постигнута внеаходимость-абсолют, точка, где уже ничего нет и где нерелевантно и самое *безразличие к разнице*, поскольку там аннулирована и категория *разницы* как таковой (не только *темнота – свет, люди – вещи, говорить – молчать, дни – ночи, зло – добро, смертные (люди) – не знающие смерти (являющиеся пылью-прахом вещи)*, но и *мертвый – живой, сын (человек) – Бог*:

– Мертвый или живой,  
разницы, жено, нет.  
Сын или Бог, я твой.

И христианский, и ближайший культурный контекст подводит к той ситуации, о которой говорится, что *знаний/времени больше не будет* в *Первом Послании к Коринфянам* святого апостола Павла (1 *Кор* 13: 8) и в *Откровении* (10: 6) или к которой стремится „я” Цветаевой хотя бы в стихотворении „*Не здесь, где связано...*” из цикла *Сугробы* (Цветаева 1990: 265-266).

Сам Бродский в беседах с Anne-Marie Brumm летом 1973 и январе 1974 комментирует тогда для него еще не слишком давний *Натюрморт* так (Бродский 2000: 35-36; перевод Людмилы Бурмистровой):

– [Бродский] В общем, оно о том, что в некотором смысле Христос – это натюрморт. Застывшая жизнь.  
– [Anne-Marie Brumm] Вы хотите сказать, что христианство – статично.  
– [Бродский] Нет, не статично. В этом стихотворении у меня там люди и предметы. И я пришел к выводу, что люди мне опротивели – прошу прощения за это – и что я предпочитаю предметы. В стихотворении это выражено лучше, но Христа я представляю одновременно и предметом, и человеком. Вот что я хотел ска-

зять. Конечно, там содержится нечто большее. Глупо рассказывать об этом. Я не могу.

(...)

(...) Мне нравится одно место, вот это:

(...) Пыль – это плоть  
времени; плоть и кровь.

Мне кажется это верным. [*Смеется.*] Я не могу говорить о себе и своих стихах: это мне нравится, это я написал. Но как я это сделал? Думаете, легко говорить о своих стишках?<sup>10</sup>

И тем не менее, как ни смотреть, получается, что заглавное „натюрморт” концептуализируется здесь не столько как *nature morte* – (неживая), *мертвая природа*, сколько как *nature de la morte* – *природа (сущность) смерти*, что и составляет основную цель и основной смысл медитации, на которую рассчитан натюрморт в его разновидности *vanitas*<sup>11</sup>.

#### ПРИЛОЖЕНИЕ

CESARE PAVESE, *Poesie edite ed inedite*, Torino 1962.

#### VERRÀ LA MORTE E AVRÀ I TUOI OCCHI

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi – questa morte che ci accompagna dal mattino alla sera, insonne, sorda, come un vecchio rimorso	Придет смерть, и у нее будут твои глаза – смерть, которая нам сопутствует с утра до вечера, бессонная, оглохшая, как старые угрызения совести
---	--

<sup>10</sup> Попутно обратим внимание на то, что интервью дано на английском, и что русское „натюрморт” пояснено как „застывшая жизнь”, т.е. в духе английского *still-life*. Не имея под рукой англоязычной публикации этого интервью, трудно судить, что на самом деле сказал Бродский. Но входящий в оборот непрокомментированный перевод „застывшая жизнь” в русском культурном контексте ведет и еще в одном направлении: в сторону средневековой русской категории *тихости*, а уравнение Христа с переназывающим „ничего” „натюрмортом” (главка 9, строфа 1: „Больше нет / ничего. Натюрморт”) к такой же апофатической (актуализированной, в частности, Цветаевой) концептуализации Бога как *Несущий*. Однако это уже вопросы другого порядка, так сказать, теологии Бродского.

<sup>11</sup> За ряд консультаций и окончательное оформление данной статьи приношу мою благодарность профессору Jerzy Faguno.

o un vizio assurdo. I tuoi occhi  
saranno una vana parola,  
un grido taciuto, un silenzio.  
Così li vedi ogni mattina  
quando su te sola ti pieghi  
nello specchio. O cara speranza,  
quel giorno sapremo anche noi  
che sei la vita e sei il nulla.

Per tutti la morte ha uno sguardo.  
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.  
Sarà come smettere un vizio,  
come vedere nello specchio  
riemergere un viso smorto,  
come ascoltare un labbro chiuso.  
Scenderemo nel gorgo muti.

или абсурдный порок. Твои глаза  
будут словом напрасным,  
криком безмолвным, молчанием.  
Каждое утро такими их видишь,  
когда над собой склоняешься  
в зеркале. О, милая надежда,  
тогда и нам станет понятно,  
что ты [сама] жизнь, и что ты ничто.

На каждого смерть устремляет свой взгляд.  
Придет смерть, и у нее будут твои глаза.  
Это будет как покончить с пороком,  
как рассматривать в зеркале  
вновь возникающее бледное лицо,  
как слушать сомкнутые губы.  
Безмолвные, мы спустимся в пучину.

#### ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова, Н.Д.  
1991

*Истина: фон и коннотации*, в: *Логический анализ языка. Культурные концепты*, Москва 1991: 21-30.

Баткин, Л.  
1996

*Вещь и пустота. Заметки читателя на полях стихов Бродского*, „Октябрь”, 1996: 1 (январь): 161-182.

Бобрык, Р. [Bobryk R.]  
1998

*Зачем стол натюрморту?*, в: *Культура и текст. Литературоведение. Часть I. Сборник научных трудов*, Санкт-Петербург – Барнаул 1998: 27-41. [С некоторыми сокращениями перепечатано в журнале: „Вестник молодых ученых”, Санкт-Петербург 2000: 8: 71-77].

1999

*Siódmy anioł jest...* (Siódmy anioł *Herberta*), в: *Studia slavica*, (Slavica tergestina, 7), Trieste 1999: 145-163.

- Бродский, И.А.  
1992 *Сочинения Иосифа Бродского*, Санкт-Петербург 1992: II.  
2000 [запись бесед с Бродским *Муза в изгнании*], в: *Большая книга интервью*, сост. и фотогр. В. Полухиной, Москва 2000: 24-46. [Впервые оно было опубликовано в американском журнале как: *The Muse in Exile: Conversation with the Russian Poet, Joseph Brodsky*, by Anne-Marie Brumm, "Mosaic. A Journal for the Cooperative Study of Literature and Ideas", 1974: VIII/1 (Fall): 229-246].
- Бурини, С. [Burini S.]  
2000 *Типология натюрморта в литературе (на материале века)*, в: *Художественный текст и его геокультурные стратификации*, (Slavica tergestina, 8), Trieste 2000: 145-172.
- Иткина, Е.И.  
1992 *Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века. Из собрания Государственного Исторического Музея. Москва, Москва 1992.*
- Фасмер, М.  
1987 *Этимологический словарь русского языка*, пер. с немецкого и дополнения О.Н. Трубачева, Москва 1987: I-IV.
- Холл, Дж. [Hall, J.]  
1996 *Словарь сюжетов и символов в искусстве*, пер. с английского и вступительная статья А. Майкапара, Москва 1996.
- Цветаева, М.И.  
1990 *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1990.
- Эткинд, Е.Г.  
1985 *Материя стиха*, Париж 1985.
- Battistini, M.  
1999 *Il Novecento*, в: *La natura morta. La storia, gli sviluppi internazionali, i capolavori*, Milano 1999: 171-199.

- Faryno, J.  
1985 *История о Понтии Пилате*, "Russian Literature", Special Issue: *The Russian Avant-Garde XVII: Belyj – Nabokov – Bulgakov*, Amsterdam 1985: XVIII-I: 1 (July): 43-61.
- 1993 *Dešifriranje ili Nacrt eksplikativne poetike avangarde*, пер. с русс. R. Venturin, Zagreb 1993.
- 2001 *Правда. Истина – Prawda. Truth*, в: *Идеи в России. Idee w Rosji. Ideas in Russia. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, Łódź 2001: IV: 436-443.
- 2001a *Как сфинкс обернулся кузнечиком, разбор цикла Тема с вариациями Пастернака*, "Studia Russica", Budapest 2001: XIX: 294-329.
- Grygiel, M.  
2000 *„Натюрморт” – konkretyzm we wczesnej twórczości Josifa Brodskiego*, в: *Brodski w analizach i interpretacjach*, Katowice 2000: 67-80.
- Madloch, J.  
2000 *Wczesna twórczość Josifa Brodskiego*, Katowice 2000.
- Majmieskułow, A.  
2001 *Стихотворение Бродского Похож на голос головной убор...*, в: *Текст. Интертекст. Культура. Сборник докладов международной научной конференции. (Москва 4-7 апреля 2001)*, Институт Русского Языка РАН, Москва 2001: 237-247.
- Pavese, C.  
1962 *Poesie edite ed inedite*, Torino 1962.
- Szymak-Reiferowa, J.  
1993 *Josif Brodski*, Katowice 1993.
- 1998 *Czytając Brodskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.

„Я – СУМАСШЕДШИЙ СТАРИК,  
РИСУЮЩИЙ ЦВЕТЫ”  
(СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ: ПИСЬМА ИЗ ЗОНЫ)

*Лилит Гукасян*

Высочайше мне дозволено писать и рисовать! Потому пишу. Я получил утвержденную кассацию<sup>1</sup> и готовлюсь к этапу. Скоро покину Лукьяновскую цитадель<sup>2</sup> и буду работать на воздухе – пока не знаю где. Но это счастье! Все позади. Обиды, горе, крушения. Впереди – жизнь с ее законами (Параджанов 2000: 13)<sup>3</sup>.

В 1974г. в период работы над фильмом *Чудо в Одессе* Сергей Параджанов был арестован и приговорен Киевским областным судом к пяти годам лишения свободы. Впереди были тюрьмы и лагеря, откуда он будет условно досрочно освобожден через без малого четыре года после многочисленных ходатайств кинематографистов разных стран перед партийным руководством Советского Союза.

Личность Сергея Параджанова, достаточно эксцентричная и в чем-то даже одиозная, сама по себе не могла не вызывать повышенного к себе внимания. Причин тому было немало.

Я знаю свою вину, но думаю, что сижу за другое. Не надо было подписывать в свое время письма и резко выступать с трибун. Почему я, армянин, должен был жить в центре Киева и делать укра<инский> кинематограф. А еще получать призы на международ<одных> фестивалях. Почему? За это надо расплачиваться. Как они хотели – конфискацией (92).

Суть дела была, конечно, не столько в том, что он „делал украинский кинематограф”, сколько в его кинематографе как таковом. В его эстетике, пластике и поэтике – нечто абсолютно невиданном в советском искусстве.

---

1 Т.е. в пересмотре дела по кассационной жалобе было отказано.

2 Обиходное название тюрьмы №45/183, расположенной в Лукьяновском районе г. Киева.

3 Все последующие цитаты – из названного издания (в скобках указывается страница).

В 1973г. вышла книга М.Ю. Блеймана<sup>4</sup>. Книга наз<sup>ывается</sup> *Кино – свидетельские показания*, стр. 502 и т.д. статья обо мне – *Архаисты или новаторы*. Говорит о „школе”, которую я создал. Я создал, они разрушили, и все. В этом был смысл моей изоляции (97).

В этом и во многом другом.

Из тюрьмы Сергей Параджанов написал около двухсот писем родным и друзьям, используя для этого каждую возможность. В конверты вкладывалось сразу по несколько писем, поскольку заключенные имели право лишь на ограниченную переписку (два письма в месяц). Сборник этих писем, изданных в прошлом году в Ереване, – это не просто хроника жизни одного заключенного, не просто „своеобразный дневник”, это жизнь в совершенно ином измерении, жизнь, не имеющая почти никаких точек соприкосновения (как в прямом, так и в переносном смысле) с миром „свободы”.

Центральная фигура этого сборника – образ художника, образ, который Параджанов лепил

ежедневно и ежечасно, самой формой и сутью своего бытия. Он создавал и создал его по всем законам искусства – неисчерпаемый, с высокой степенью непредсказуемости (7).

Лепить свой образ – не есть занятие для избранных. Свой образ в той или иной степени лепит каждый из нас, практически любой индивидуум. Осознанно или подсознательно, отчасти расчетливо, отчасти в силу врожденных инстинктов делаем мы себя. И речь при этом идет лишь о том, насколько приближены или отдалены наши образы от того, что мы есть (или думаем, что есть). Создание образа, который

в качестве мифологемы живет самостоятельной и независимой от своего прототипа жизнью (*там же*),

(а именно таков „образ” Параджанова), – даже для избранных задача непростая. И, слегка переиначив приведенные выше слова, я бы добавила, что создание этого образа и было формой и сутью его бытия, живя этим образом, он снимал, рисо-

---

4 Речь идет о книге: Блейман 1973.

вал, собирал коллажи и, живя этим образом, писал из тюрьмы свои письма – на этот раз придавая ему новые черты и отшлифовывая новые его грани.

Жанр письма, сам по себе, есть блестящая возможность для развития образа. Он (как впрочем и дневниковые записи или мемуары) синтезирует прототипы и образы как никакое литературное произведение. Задуманное как средство обмена информацией<sup>5</sup> письмо, с той минуты, как перо коснулось бумаги, становится средством автостилизации. Подобной самостилизацией, или самореализацией, является, конечно же, не только письмо, но и практически любой текст, литературный – особенно. Но там, где в художественном тексте приходится манипулировать своим образом в соответствии с определенными канонами (жанра, стиля, школы...), а любое отступление рано или поздно канонизируется, в случае с письмом мы имеем безграничную возможность сами распоряжаться всеми писаными и неписаными законами – менять их местами, перетасовывать, убирать за ненадобностью, мы имеем возможность эти законы регулировать. Именно в силу своей гибкости жанр письма становится одним из самых неблагоприятных. С одной стороны – высокая степень свободы, с другой – хорошая почва не только для дискуссий, но и откровенных спекуляций именами и фактами. Абсолютная однозначность исключена в любом случае, поскольку всегда есть оглядка на кого-то, что-то, какие-то события, чье-то мнение. Расчет этот тем более очевиден в случаях, когда заранее предвидится их предание огласке. Груз ответственности перед тысячами, которые станут свидетелями, а значит почти соучастниками этой переписки, слишком велик.

Письма из заключения носят, сверх того, дополнительную нагрузку. Сам герой этих писем находится в достаточно ирреальной ситуации – он есть, и его как бы нет. Он „заключен” не только в пространственном значении, он вырван также из временного процесса и словно пребывает в некой внежизненной точке, где приметы времени ощущаешь разве что по себе. Для мира же свободных людей он – даже некоторая

---

5 Речь здесь идет о письмах в их „чистом виде”, которые пишутся для отсылки определенному адресату, а не задуманных изначально как „неотправленные”, „украденные” и т.п.

величина, он причастен к чему-то, о чем здесь только догадываются: кто-то вернулся, что-то рассказал. Он балансирует между жизнью и смертью, и эта некоторая обращенность в небытие, трансформирующаяся порой в повышенную самооценку, порой в полное самоуничтожение и отрицание связи между собой и той частью мира, где жизнь протекает по своим (по крайней мере физически урегулированным) законам, принимает иногда не совсем понятные „для простых смертных” формы, отражающиеся в весьма своеобразно построенных чувствах, отношениях, оценках и критериях.

Итак, реализуя извечную потребность так или иначе материализовать свою духовную суть, где надо корректируя, где надо утрируя свое несовершенное „я”, люди пишут, и жанр не нуждается в доказательствах своей бессмертности. Он лишь успешно эволюционирует.

Вышеизложенное не означает, конечно же, никоим образом, что письмо – всего лишь игра или, тем более, средство представить себя некой выдуманной фигурой. Это скорее еще одна сфера, где мы создаем свой образ (когда сами пишем) или пытаемся распознать, где именно закончилась фигура сконструированная и началась фигура конструирующая (когда читаем чужую переписку).

Образ, созданный Параджановым, обладал чертами и свойствами, делавшими его, как говорилось выше, неисчерпаемым и непредсказуемым, и в этой своей непредсказуемости достаточно неудобным и неприемлимым для тех рамок, в границах которых он создавался. Он был неприемлем уже одним тем, что постоянно и всячески пытался эти рамки раздвинуть, границы снести, ценности переоценить, что в итоге оказалось кратчайшим путем к изоляции.

Меня надо было изъять, и это произошло (50).

Система, которая осуществила это „изъятие”, была далеко не глупа. Из всех доступных ей средств она выбрала наиболее точно бьющее в цель, так, чтобы моральное „изъятие” не уступало физическому. Нетрудно представить себе, какой резонанс имело осуждение по статьям, где фигурировало слово „гомосексуализм” двадцать лет назад, да еще в одном из самых закрытых государств мира.



Можно было судить меня как тунеядца и злого неплательщика алиментов, но это было бы чисто, а нужна была грязь. И это произошло (25)



– позади оставались жена, сын, друзья и вся „прошлая жизнь”, к которой больше не было возврата. Впереди была „зона” со своими порядками и вполне конкретным отношением к статьям 122 и 211 Уголовного Кодекса. Стоит ли удивляться, что одной из основных тем почти всех писем становится страх, самый „обыкновенный” человеческий ужас перед новым миром, которого не избежать и с которым придется искать общий язык. Угроза физической расправы („Все время страх, угроза ножа и избиения”, 89), вина перед родными („Я породил, вероятно, такое зло, что оно будет наступать, выматывать вас – и тебя, и Суренчика”<sup>6</sup>, 20), страх перед самой свободой

---

6 Сурен Параджанов – сын Сергея Параджанова и Светланы Щербатюк.

(„Дело мое грязное и надо ждать чуда, или помилования. Что потом – еще страшнее. Где жить, что делать? Чем жить?”) – чувства эти способны парализовать и при более благоприятных обстоятельствах. Кривая их будет то возрастать, то падать. Они будут сменяться надеждой и отчаянием. Возможен ли еще разговор о каких-то образах и прототипах в подобной ситуации?

Несомненно. И в первую очередь потому, что сам автор писем не перестает этот образ формировать – он приобретет в соответствии с обстановкой новые черты и, как и прежде, будет разрушать стереотипы.

Я так красиво жил 50 лет. Любил – болтал – восхищался – что-то познал – мало сделал – но очень многое любил. Людей очень любил и очень им обязан. Был нетерпим к серому. Самый модный цвет. Необходимость времени! (61).

Об этих 50-ти годах и прежнем счастье он повторяет очень часто, хотя совершенно очевидно, что его прежняя свобода была категорией весьма относительной – лишь настолько, насколько свободен может быть неугодный властям художник в условиях тоталитарной системы. Но мысль о том, что это, тем не менее, было счастьем, сопровождает его письма как раннего, так и позднего периода.

(...) я был счастлив, жил, учился, видел горы, двух жен, сына и массу прекрасного имел, видел, обладал. Имел успех, создал себе мир друзей. Сейчас холод, работа, унижительная, но работа. Получаю 62 рубля (95).

И далее:

Моя вина! В том, вероятно, что родился. Потом увидел облака, красивую мать, горы, собор, сияние радуги, и все – с балкона детства. Потом города, ангины, ты и до тебя, потом бесславие и слава, некоронование и недоверие (129).

Итак, в своем образе дотюремного периода он не вырисовывает одни только уже имевшиеся черты гонимого художника (подчеркивая непрестанное давление со стороны властей), не сгущает красок вокруг своей персоны, не претендует

на роль мученика-героя. Вокруг его персонажа должно быть вечное буйство и движение, а „маску печали” он оставляет для домысливания. Он был богат, любим и счастлив, про всегда трагичную оборотную сторону этого единства догадаться может любой неглупый человек.

Жить в „пир<u> во время чумы”. Все время пир. (Все время расточительство и расточительство) (16).

Это вовсе не раскаяние, как может показаться, – из „мира патологии и клиники” он сожалеет о прошлой „красивой” жизни:

Как жаль, что я нищий! Бедность – страшна! (186).

И „расплату” он осмысляет скорее философски как цену за то, что торопился жить и спешил чувствовать, и никак не за „разгул”.

Светлана<sup>7</sup>, за 50 лет я был счастлив, добр, жил среди друзей, что-то произвел, многое почувствовал – потому надо за это платить. Это от 50 лет 10% (пять лет).

На самом деле, конечно, все было намного трагичнее – „10%” расплаты не могли пройти бесследно:

Я как-то рухнул. Стал страшный, квадратный. Зубы все шатаются, ни одного черного волоса. Страшно. Ни на что не жалуюсь! Но страшно – а еще впереди 730(-15) дней! (175).

От письма к письму он подчеркивает свое внешнее „падение” и даже пытается отказаться от редких свиданий:

Не могу я видеть ни тебя, ни Суренчика. Жалко мне и вас и себя. Рухнувший, без бороды и усов, опустившийся, как я предстану в аквариуме изоляции и буду говорить по телефону. Очень тяжело и страшно (63).

---

<sup>7</sup> Светлана Щербатюк – бывшая жена Сергея Параджанова, с которой он развелся в 1960г.

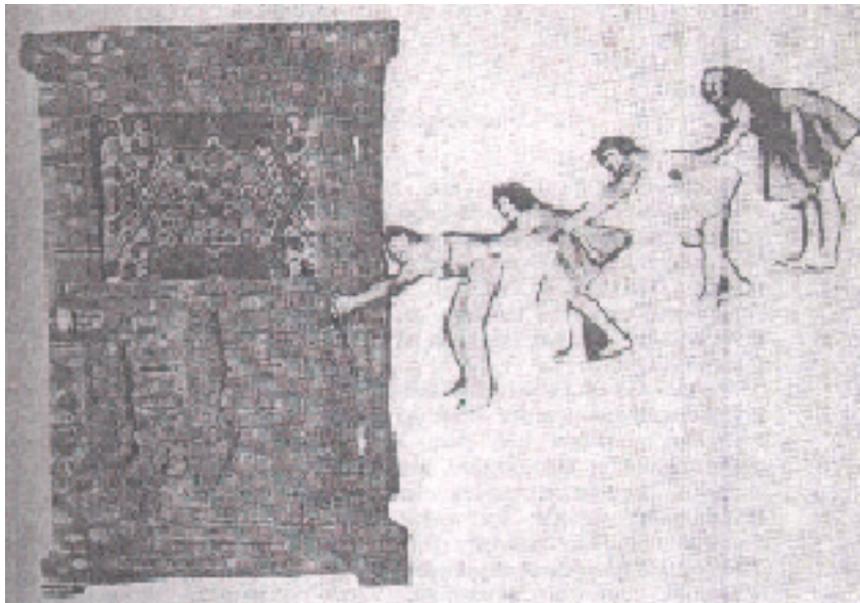
Он попал в среду, о которой не имел ни малейшего представления и с которой, за неимением выбора, пытался ужиться:

Что это, как в двадцатом веке можно представить орду, племя безмозглых, опасных для жизни, необразованных, хищных людей? В случае, если ты рисуешь шарж или показываешь походку, могут избить кирпичом, т.к. это считается – создал „посмешище” (189).

Но не только среда для него – он сам для этой среды был чужим, странным и вызывающим недоверие человеком.

Не пью чифир, не играю в карты, не бранюсь и не колюсь. Странный и чужой человек, вызывающий сострадание и жалость. Так и есть (103).

В подобных условиях („Собаки, колючая проволока, и комната свиданий, и офицеры”, 98) речь шла исключительно о выживании („Везде я последний и слабый”, 31).



*Коллаж из серии „Перечень описанного имущества”*

Его путем спасения была работа. И именно отсюда, с этой темы начинается его новый (точнее – обновленный) образ – образ художника в тюрьме. Из самого обычного тюремного хлама, из присланных бандеролью нехитрых предметов он продолжает творить и при малейшей возможности переправляет свои работы на волю. Куклы, коллажи, „талеры”, сделанные из крышек от бутылок из-под молока, огромное количество рисунков:

Я завидую тебе, что у тебя собрались все мои работы. Я их на свободе не смог бы создать. Я их высоко ценю и скучаю по ним (103, из письма Светлане Щербатюк).

Уникальность этих работ действительно невозможно переоценить, и суждение о том, что они могли быть созданы только в условиях заключения несколько не преувеличено. Удивительны и материалы, и мотивы, и техника, удивительна сама мысль о том, в какой среде они создавались.

Каждая возможность создать что-либо и, еще больше, переслать вам – для меня событие. В случае, если они не доходят, сожалею (86)

– пишет он жене, и сыну:

Если получишь мои рисунки, – я их посвятил тебе. Береги их и не трепи их. Они должны быть идеально чистые (87).

Работы эти, как и все остальные, созданные до заключения и после, занимали, несомненно, особое место в его творчестве, и отношение к ним тоже должно было быть особенным. Но тема эта в его логически построенном образе непосредственно относится к теме „хлама”, о котором он, слегка лукавя, пишет жене:

В моем положении я должен быть свободен от всего, и, в первую очередь, от хлама и мещанства, которое меня загрызло (54).

Тому, что здесь названо „мещанством”, в другом письме найдется более конкретное определение:

Тебе, Светлана, кажется, что я купец и старьевщик (ветошник). Да, это так. Я выражал и выражаю свое внимание к людям через вещи. Это, вероятно, еще один порок (31).

Из письма в письмо кочуют вещи и работы, из письма в письмо просит он о бережном обращении с ними, настойчиво справляется об их судьбе, просит кому-то что-то подарить, у кого-то что-то забрать. Почти ни одно, даже самое короткое послание не обходится без упоминания каких-либо дорогих ему предметов (а таких немало), и их судьба беспокоит его ничуть не меньше судеб человеческих – не потому, что люди приравнены к вещам, потому что вещи – одушевлены.

Думаю, что я один понимаю свое положение. Квартира, мать, раскинутые по миру мои вещи, стоящие очень много, закрытая Тифлисская квартира, тоже стоящая много <и>, к сожалению, никем не понятая (...) (46).

В случае, если меня не станет, все то прекрасное, что собрано мной, станет достоянием случайных и не близких мне людей (67).

Окружая себя красотой, он не ограничивается творением самого себя в этой красоте. И через вещи он не только выражает свое отношение к людям, через вещи он творит и их. Он лепит образы вокруг себя – и здесь его излюбленный мир предметов – лучшая ему поддержка. Из письма сестре Рузанне:

В ноябре – день рождения Суренчика. Пошли ему ананас, дольки лимонные, носки белые шерстяные (19).

Жене:

В случае, если у тебя все в порядке, пошли Лиле Юрьевне<sup>8</sup> сто белых яблок и одно красно-черное, и все одного размера. Можно в корзине и можно в картонной коробке (160).

Прошу тебя. Привези подарки Суренчику – гранаты и, возможно, его будущее (23).

---

8 Речь идет о Лиле Брик.

Мир человеческих чувств и мир предметов настолько органично связаны друг с другом в структуре его образа, что почти друг в друга переходят, по крайней мере связующего звена им не требуется – здесь не функционирует стереотип о несопоставимости материального мира и возвышенных чувств:

Очень тяжело и страшно. Ты знаешь, что я тебе очень многим обязан. Твой долг ты совершила. Не отвернулась. А там – как будет. Взяла ли ты кожаное пальто себе? (63).

Чувство благодарности и даже обязанности за совершенный долг не случайно перетекает в мысль о кожаном пальто – там, где не хватает „слов, жанра и тембра”, он обращается к „жанру” предметному:

Прочти письмо Нины Иосифовны! Это моя Библия. Какое счастье, что я когда-то подарил ей большой браслет (216).

К Ане я не хочу обращаться. Ей жалко даже дать пыльный ковер! (67).

Некогда „счастливый человек”, проживший „долгих 50 лет” („Это много!”), теперь „уже труп”, „презирающий себя” и живущий „как животное, думая о Боге и земле”, воспринимает бренность этого мира по-своему, никак не соотнося ее с мыслью о том, что „все проходит”.

**ВРЕМЯ ЖИТЬ И ВРЕМЯ УМИРАТЬ:** В случае моего полного исчезновения прошу сына Сурена *осознать ценность изображенных предметов* и стать их обладателем (163, *курсив мой* – Л.Г.).

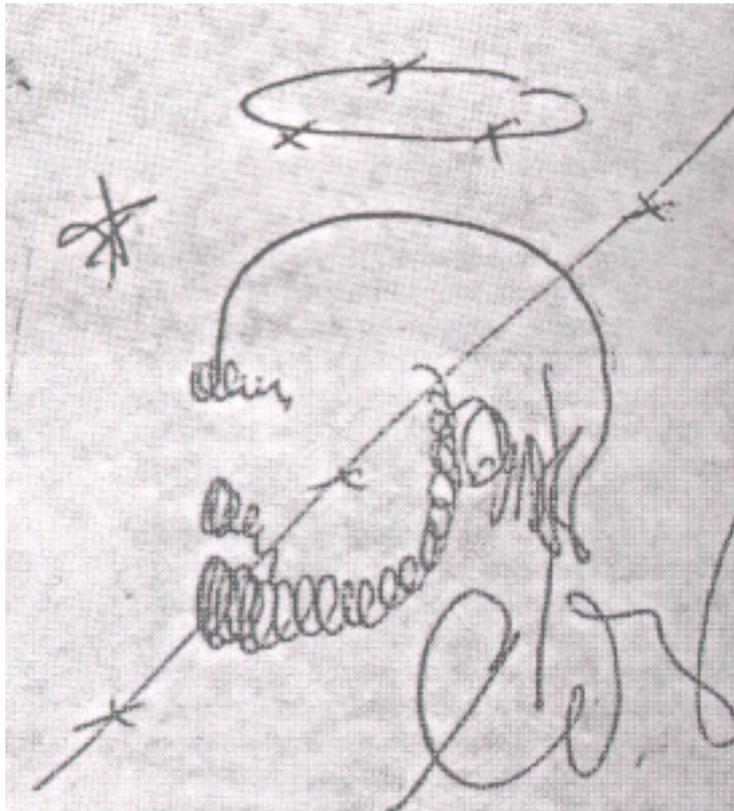
Предметы „(на общую сумму 40.000 рублей)” действительно уникальны, отношение к ним их владельца тоже интересно:

15. Ваза Nansi работы французского мастера Даутли – бесценна – примерно 3 тысячи руб.

Как некую иллюстрацию к этой „энциклопедии хлама и мебели” он создает ряд коллажей „Перечень описанного имущества” – еще одну интерпретацию вечной темы:

Это очень изящная серия – вещи и страсти (182).

Это пластика, грусть, я, ты и всякое, относящееся к печалям, непониманиям и недоумениям (161).



И последнее логическое звено в этой прослеживаемой цепи люди – вещи – люди: их абсолютное отождествление. Из письма сыну:

Мне нечего тебе сказать – единственное, когда тебе будет плохо – тронь ковер, в нем есть тепло! Это я! (105).

В этом завораживающем его мире „тлена” он видел красоту не только там, где она была очевидна, признана и имела

соответствующую цену, он распознавал ее и в самых неожиданных, в чем-то даже нелепых предметах, место которым зачастую бывало лишь на помойке. Словно задавшись целью не позволить ни одному, даже самому ничтожному творению рук человека сгинуть во времени, он собирает свои коллажи из мельчайших кусочков мусора (в буквальном смысле этого слова), возвращая им жизнь. Диапазон собственных оценок весьма широк – от восхищения и критики до иронии:

Знаю, что работы понравились... Береги их и не пачкайте. Их качество в чистоте... Хотел бы мнение и рецензию. Несмотря на то, что я сам умею ценить. В них нет мастерства ремесла, но есть композиция и страсть, вкус и притчи (189).

Я и гуталином, и зеленкой могу создать шедевр (227).

Я намеренно не останавливаюсь на его тюремных работах и рисунках, поскольку разговор о них требует куда большего материала, чем я могу здесь представить. Они органично дополняют тему „художник в неволе” и вновь возвращают нас к уже упомянутому домысливанию (достаиванию) тех нюансов, о которых сам Параджанов, верный выбранному персонажу, не говорит прямым текстом. Нимб из колючей проволоки и крылья ангела на некоторых его автопортретах не требуют комментариев. Текст же отводит нас от темы святости нашего „героя”:

Я надломлен, стар и рухнул. Я беден, беспомощен и разочарован. Зачем и почему? Я живу загробной жизнью, о чем-то думаю, во что-то верю и что-то произвожу. Это точно и без артистизма! (202).

В этой „загробной жизни” он верил, конечно же, не во „что-то”, а совершенно конкретно в свое освобождение, хотя пятью днями раньше, в письме жене и сыну, говорит прямо противоположное:

Как можно думать о свободе, когда обстановка и хроника будней настолько унизили и опустили меня, что я и не думаю о свободе. Я думаю, что это все время было так (*там же*).

Надо заметить, что условно обозначенные „письма последнего периода”, точнее отдельные выдержки из них, если собрать их тематически, не требуют вообще никакого вмешательства, никакого „голоса за кадром” – это готовая фигура со всей своей как внешней, так и внутренней атрибутикой. Я бы коснулась лишь одной детали, а именно постоянно упоминающегося „смирения”, которое слишком очевидно отводит нас к шаблонной схеме „я много грешил – я раскаиваюсь”, совершенно не сопоставимой с его образом, шаблоны и стандарты отвергающим. Из письма сыну:

А что, если я не доживу до радости увидеть тебя. Это тоже не страшно. Страшное произошло – я смирился и думаю о монашеской кротости (223).

Прекрасно понимая, что три с лишним года в условиях советской тюрьмы могут привести человека к гораздо более печальным мыслям, чем мысли о „монашеской кротости”, рискну предположить, что не из одного лишь смирения называется он свое заключение „лучшими годами”:

Как мало я жил. Что меня так отвлекало? Это суета и будни, гости, подарки, удачи и неудачи, зависть, бега марафонские. (...) И вдруг крушение – мной благославляемое и возлюбленное. Как было бы стыдно, не зная этого даже, создавать сюрчики „Андерсен” и патологии одиночества (181).

Он не просто открыл для себя „грязь и патологию”, „чистилице перед смертью” и „ад Данте”, он обнаружил свою к нему причастность, себя самого, почти переступившего ту самую грань между „здесь” и „там”, о которой говорилось выше:

Мир за изоляцией отдаляется и становится воспоминанием. Это похоже на потерю памяти (208).

И чем дальше он отходит, чем недоступнее он кажется, тем чаще приходят „прояснение” и „прозрение”:

Я прозревший – и это самое страшное... Я – юг и восток. Грязный и чистый (212).

Абстрагируясь от тяжести своего положения, от своей бесконечной борьбы за выживание, он оценивает изоляцию почти как отшельничество, а свободу – как „суету сует”:

Мне кажется, что сейчас на свободе скучно и ложно. Не имея дома и работы, мне показалось своим уделом восхищаться изоляцией и не рваться на свободу (192).

И суметь иначе оценить свою судьбу:

Я в плену, а не в заключении. Это лучшие годы моей жизни – это больше, чем Оксфорд и аспирантура. Это контакты с жестокостью, смертью и жизнью. А что, если я вообще не увижу „свободы”. Разве это не миссия? (230).

Итак, его заключение не случайно, и, придавая ему еще больше веса, именуя его пленом и миссией, и с мыслью о том, что ему *суждено* никогда уже не видеть свободы, возвращается он к своей теме счастья, которая, собственно говоря, никогда и не прерывалась. Она пришла с ним из одного мира и осталась с ним в другом.

Ощущение, что я был на планете с другими измерениями и атмосферами. Обогащен и счастлив, унижен и оскорблен и чувствую себя свободным... (54).

То, что „произошло в его сознании”, по сравнению с чем все остальное оказалось „суевой и пигмейством”, отступает там, где на первом плане – чувства-инстинкты:

Как я сознательно ни понимаю свое униженное положение, все же хочется выжить и жить (243).

Но „выживает” каждый по-своему. И образ, который мы наблюдаем, который всю жизнь окружал себя красотой (от красивых людей до красивых вещей), творил ее и возрождал, брал от жизни все, что она ему щедро предоставляла, и в своей новой ипостаси остается верен себе:

Веселитесь в полную меру, как это делал я. Есть что вспомнить. Иначе было бы жаль и себя, и жизнь! И что жизнь, если нет принципа и каприза?! (248).

ЛИТЕРАТУРА

Блейман, М.Ю.  
1973                    *О кино. Свидетельские показания*, Москва 1973.

Параджанов, С.  
2000                    *Письма из зоны*, Ереван 2000.

Рисунки:

*Lebenskunst – Kunstleben. Жизнетворчество в русской культуре 18-20вв.*, München 1998.

*Nickisch R. Brief*, Stuttgart 1991.

## ЛИЧНОЕ ДЕЛО: ЛЕНИНГРАДСКАЯ НЕОФИЦИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ПРИВАТНОСТЬ

Станислав Савицкий

Неофициальная литература возникает в годы кризиса идеологии и краха утопии<sup>1</sup>. С точки зрения социальной истории она представляет собой официализацию через утверждение своей неофициальности в рискованном взаимодействии с государственными институтами. Цензура как инструмент идеологического контроля не может служить предметом, с помощью которого она определяется негативно, от обратного. Идеология в данном случае выносится за скобки как историческая сила, утратившая действенность<sup>2</sup>. В то же время ни поэтика, ни тематика, ни отсылка к традиции не являются организующим началом неофициальной литературы – тем, что объединяет авторов в сообщество институционально не признанных литераторов. Разумеется, можно довольствоваться социальным взглядом на литературу и критикой идеологической интерпретации, основанной в том числе на прагматизме карьерной пользы. Однако это не приблизит нас к ответу на вопросы: как описать историческую разницу между Андреем Вознесенским и Леонидом Аронзоном, которые так похожи авангардистскими техниками визуальной поэзии, их жанровым наполнением и выбором литературных кумиров и так далеки друг от друга в литературной ситуации 1960-х? Что отличает автора „изопов”, визуальных стихов, публиковавшихся в советской печати (Вознесенский 1970), от автора *Пус-*

---

1 Об истории формирования и развития неофициальной литературы см. *История* 2000; Кулаков 1999; Савицкий 1999, 2000; *Самиздат* 1993.

2 Ср. размышления Бориса Парамонова о реакционности периода либерализации в статье *То, чего не было. „Оттепель” и 60-е годы*: „Эпоха не имела собственного содержания. (...) я имею в виду идейную, т.е. культурную пустоту. Если не пустота, то уж топтание на месте (...). Ложь этих лет – в попытке реставрации коммунистического мифа, легенды о хорошем коммунизме” (Парамонов 2001: 437-447). Вопрос о статусе идеологии, поднятый Петером Слотердайком (Sloterdijk 1983) и Славоем Жижекком (Жижек 1999), также остается в стороне от исторического рассмотрения культуры позднего социализма.

*того сонета* (Аронзон 1990), экспериментальной формы на стыке изображения и текста, печатавшегося в самиздатских журналах и альманахах? Почему два поэта, вдохновленные одним источником – каллиграммами Гийома Аполлинера (Аполлинер 1967) – оказались по разную сторону баррикад? Какая связь объединяет Л. Аронзона с неофициальными авторами и исключает близость с официозом? Какова культурная корпоративность неофициальных литераторов, в чем состоит их общность?

С этой проблемы начинается работа по историзации ленинградской неофициальной литературы. Подсказка, каким образом можно было бы приступить к ее решению, содержится в книге Светланы Бойм. Во вступлении к монографии, посвященной истории пошлости и повседневности в Советской России, автор предлагает рассматривать культуру позднего социализма как сумму воображаемых сообществ (Boym 1994: 1-2)<sup>3</sup>. Эту идею можно эффективно применить, пытаясь найти основы общности неофициальной культуры, если обратиться к источнику концепции воображаемых сообществ – книге Бенедикта Андерсона, которая посвящена истории возникновения и распространения национализма (Anderson 1991). Несмотря на то, что ее предмет слишком далек от событий, происходивших в Ленинграде брежневских лет, модель Андерсона применима в силу двух обстоятельств.

Во-первых, неофициальная литература может быть корректно описана как воображаемое сообщество по Б. Андерсону – как ограниченная по составу участников стремящаяся к автономности общность, структура которой представляет собой анонимное не-иерархическое, „горизонтальное” товарищество (*там же*, 7).

В сообщество неофициальной литературы не могли войти признанные официозные авторы. Если уступка была возможна для Андрея Битова или Валерия Попова, то Андрею Вознесенскому или Чингизу Айтматову не приходилось на что-либо рассчитывать. Состав участников неофициального сообщества был ограничен и определялся статусом автора.

---

3 Екатерина Деготь в *Истории русского искусства XX века* описывает культуру позднего социализма как „констелляцию независимых от государства микросообществ” (Деготь 2001: 157).

Неофициальная литература не была организацией, членство в которой регистрировалось. Также в ней отсутствовала иерархия власти, здесь не было должностей и званий, хотя, как в любой культурной среде, существовали репутация и авторитет. Представители неофициальной литературы были равны друг перед другом как члены товарищества или содружества. При этом участие в сообществе было анонимно. Далеко не все его представители были знакомы, а многие даже не слышали о существовании друг друга. Неофициальная среда распространилась достаточно широко, ее развитие шло по вектору центробежных сил (впрочем, о „центре” неофициальности можно говорить лишь условно). На рубеже 1960-70-х к ней причисляла себя значительная часть официально не признанных авторов и окололитературная среда. Во второй половине 1970-х несмотря на то, что круг машинописных периодических изданий „Часы” и „37” и выставок в ДК Невский и Газа казался довольно узким, потенциальных читателей журналов и посетителей выставок становилось все больше, как и авторов или художников, которые бы хотели принять участие в выставке или издании. „Клуб-81” уже не мог собрать воедино сообщество, в предперестроечные годы не имевшее никакой организационной структуры. Кроме того, анонимная принадлежность к среде проявляется в любопытном симптоме – распространенности псевдонимов. Значительная часть публикаций в машинописных изданиях делалась под литературным вымышленным именем. Многие посетители кафетерия на Малой Садовой скрывались под псевдонимами.

Роман Белоусов подписывался Разиным (*Самиздат* 1993: 58-64). Тамара Козлова фигурировала под именем Алла Дин (Эрль 1997а). Андрея Кузьминчука все знали как Гайворонского (Эрль 1997b). Константин Кузьминский с конца 1970-х стал именовать себя Камикадзе Камехамеха Кузьминский. Николай Лысенков окрестил себя Никомиром Хлыбненковым (Николаев; Эрль 1997). Борис Виленчик – Гнорром (Эрль 1997с). Вячеслава Лукьянченко (он же „Портфель”) прозвали по фамилии персонажа Достоевского Фердыщенко (Николаев 1988; Копылков 1998). По мнению Константина Кузьминского, Михаил Юпп позаимствовал фамилию или у одного из героев *Трех товарищей* Эриха-Марии Ремарка, или у дядюшки Юпа (сокращенно от Юпитера) из романа Жюль Верна

*Таинственный остров* (Лагуна 1983: 4а: 164). Нельзя обойти вниманием и псевдонимы Хеленуктов – Владимир Ибрагимович Эрль и ВНЕ.

Основным мотивом для взятия псевдонима часто считается страх перед преследованиями властей, но это не является единственным и исчерпывающим объяснением и тем более не мешает рассматривать псевдонимы как симптом анонимной структуры неофициального сообщества. Итак, неофициальная литература была анонимным товариществом вне иерархических отношений.

Второй аргумент в пользу уместности описания неофициальной литературы как воображаемого сообщества дополнителен и второстепенен. Тем не менее, любопытно отметить, что в данном случае, как и в интерпретации Б. Андерсоном генезиса национализма, основополагающим фактором является печатный язык. По мнению исследователя, национализм возникает и распространяется посредством местных (вернакулярных) печатных языков, которые вытесняют латынь и берут на себя ее культурные функции. Неофициальная литература появляется как машинописные тексты, заменяющие типографские издания. Это культурное сообщество не сопоставимо с таким глобальным явлением, как формирование наций. Однако Самиздат как организующий фактор для неофициальных сообществ, существовавших в большинстве социалистических стран в 1970-80-е годы, создавал новый культурный и политический язык, альтернативный печатному языку советской власти. Он был одним из центральных исторических мифов позднего социализма, давших импульс глобальным изменениям конца 1980-х – начала 1990-х. Самиздат можно рассматривать как печатный язык, сформировавший сообщество, которое из альтернативного позднесоветского стало официальным сообществом постперестроечного времени.

Неофициальную литературу можно описать как анонимное герметичное товарищество, стремящееся к автономности и владеющее альтернативной версией печатного языка. Чтобы приблизиться к историко-литературному материалу, скрытому за этой дескрипцией, нужно обратиться к представлениям, которые делали возможной эту общность. Представлениям о том, в чем заключается литературная практика: в энциклопедическом

дическом описании исторической реальности наподобие *Человеческой комедии* Бальзака или в коллективном сочинении пародий на устоявшиеся литературные клише, как это делали авторы, скрывавшиеся под псевдонимом Козьма Прутков? Какое письмо предпочитали неофициальные авторы: неосентиментализм, раскрывающий полноту и тонкость душевных переживаний, либо механизацию творческого процесса наподобие дадаистских коллажей? Видели ли они в литературе средство участия в исторической современности, как считал Сартр, или считали ее занятием сугубо частным, практикой духовности? Каким образом были выражены эти представления: каким жанрам отдавалось предпочтение, какая тематика, сюжеты, персонажи и авторские маски были особенно распространены? С какими фигурами истории литературы соотносили себя неофициальные авторы: симпатизировали они Маяковскому или Хлебникову? Иначе говоря, выявление общности неофициальной литературы Ленинграда подразумевает описание культурных представлений о литературе и риторике этих представлений<sup>4</sup>. Это и будет ответом на вопрос: Почему Леонид Аронзон видел своими коллегами Александра Альшулера, Андрея Гайворонского, Романа Белоусова и Владимира Эрля, но не Андрея Вознесенского?

Художник неофициального круга осознает себя частным человеком, не разделяющим ценностей коллектива, не следующим законам общества. Он не является глашатаем государственных идей, певцом народа, социальные и политические проблемы интересуют его лишь косвенно. Он проповедует индивидуализм, пафос свободы личности. В большинстве случаев литература представляется неофициальному автору частным, домашним, камерным занятием. Он предпочитает „высокий дилетантизм“ пониманию литературы как профессии,

---

4 Так, например, Сергей Даниэль в статье *Авангард и девиантное поведение* (Даниэль 1998), основываясь на работе Юрия М. Лотмана, посвященной риторике культуры (Лотман 1981), делает наблюдения, которые оказываются актуальными для неоавангардизма неофициальной литературы. Петербургский исследователь пишет о девиантности авангарда как искусства, существующего в противоречии норме, и риторике отрицания, которая ярко проявляется в театрализованных шествиях футуристов и прозаических миниатюрах Даниила Хармса.

средства заработка. Литература не предназначена для выполнения социальных или политических функций. Она не может быть средством воспитания или назидания. Развлекательность в ней занимает второстепенное место и, как правило, находит выражение в авангардистских формах пародирования клише „классической” литературы. Членам неофициального сообщества литература представляется серьезным предприятием, обращенным непосредственно к индивидуальному экзистенциальному или духовному опыту.

(...) меня интересовала больше не собственно литературная проблематика, а идея внутреннего саморазвития и самоанализа, которую я искал и находил в прозе Битова (Арьев 1998),

– вспоминает Андрей Арьев. В неофициальной литературе была востребована, в первую очередь, религиозно-философская авторефлексия. Художественное, духовное и частное здесь тесно переплетены, при этом частное доминирует. В одном из интервью поэт Виктор Соснора на смелый вопрос, является ли общечеловеческое врагом художественного, ответил лаконично:

Только личное художественно (Соснора 1991).

Еще более яркий пример декларации идей художественного индивидуализма и приватности – Нобелевская лекция Иосифа Бродского. В первых же строках лауреат представляет себя как „человека частного, и частность эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочитавшего”. В этом же он видит дидактическую ценность искусства:

Если искусство чему-то и учит (и художника – в первую голову), то именно частности человеческого существования. (...) оно вольно или невольно поощряет в человеке именно его ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности – превращая его из общественного животного в личность. (...) Произведение искусства – литература в особенности и стихотворение в частности – обращаются к человеку *тет-а-тет*, вступая с ним в прямые, без посредников отношения (Бродский 1997: I: 5-16).

Неофициальные писатели проповедовали приватность художественной практики. Неофициальные читатели, потребители неофициальной литературы, в свою очередь, воспринимали тексты очень лично. Фотограф Дмитрий Конрад, в 1980-е годы сотрудничавший с рок-клубом и работавший в рок-самиздате, во многом идентифицировал себя с героем *Пушкинского дома*:

Если я с кем-то говорил о тексте Битова, то только с близкими друзьями и членами семьи. У меня с *Пушкинским домом* очень трепетные личные отношения. Помню, я был поражен, когда пришел на авторский вечер Битова в Ленинградский концертный зал году в 85-86-м и обнаружил, что зал переполнен. Мне казалось, что я один из немногих, кто знает Битова. Я был обрадован и в то же время смущен. Для меня его проза – очень интимная вещь. (...)

В *Пушкинском доме* герой был мне близок по внутренней организации, по некоторой неопределенности, мягкости, если не сказать мягкотелости. В то же время смутность самоопределения – то ли пресловутый интеллигент, то ли вообще непонятно кто. Он был близок тем, что не был героем. У меня было ощущение, что многое в тексте исключительно про меня, как будто я вывернут наизнанку. Было даже неловко, что столько посторонних людей могут его прочитать. Реакция на имя Битов была как реакция на окликание собственной фамилии. Важно было и то, что в романе речь шла не о диссидентстве и борьбе, а о внутреннем противостоянии всему советскому (Конрад 1998).

В ряде случаев идея приватности отрицает саму возможность успеха, зрительского внимания и востребованности искусства историей. Художник – это жертва и жертвоприношение на алтарь искусства, что особенно характерно для модернистской культуры (Poggioli 1968: 111), первостепенной ценностью которой является индивидуальная свобода и риск. Александр Арэфьев, один из первых ленинградских неофициальных живописцев, в воспоминаниях о поэте Роальде Мандельштаме воспекает жертвенность „трагического артистизма“:

Мы балансируем на канате.  
Мы – канатоходцы,  
Даже, можно сказать, на острие ножа.

Но как хорошо балансировать  
Перед восхищенной публикой, которая тебе аплодирует  
И радуется твоей ловкости.  
Но балансировать на том же канате  
Над ямой с нечистотами  
из боязни упасть в говно –  
это скудное и недостойное человека дело.  
(...) трагический артистизм,  
который спасает тебя от бесчестья,  
когда тебе грозит полное падение  
в сточную канаву из нечистот,  
яму с испражнениями  
и всякую прочую гнилую гадость,  
в которую как упадешь, так и задохнешься.  
(А это о нас).  
(Арефьев 1982).

С точки зрения социальной организации неофициальная литература строилась на тех же представлениях о приватности литературной практики. Большинство литературных коллективов настаивало на том, что их участники были объединены исключительно личными симпатиями и общими художественными вкусами. Как и в случае с псевдонимами, существует „политическая” мотивировка такой точки зрения: организованная группа могла быть воспринята как вид организованной антисоветской деятельности, за что ее члены понесли бы наказание. Это нельзя не принимать во внимание, хотя не стоит думать, что страх перед политическими преследованиями может быть единственной мотивировкой, особенно в ситуациях, когда его существование надо доказывать.

Группы 1960-х годов – Горожане, ВЕРПА и Хеленукты<sup>5</sup>, – были далеки от подобных опасений. Горожане выступали на литературных вечерах, непременной частью которых было обсуждение и дискуссии, и пытались издать собственный альманах. Эти авторы действовали открыто и, по всей видимости, являются наиболее полноценным неофициальным литературным коллективом, который не сумел опубликовать тексты, но отчасти реализовал себя в публичных выступлениях. По

---

5 См. об этих группах: *Горожане* 1991; *История* 2000: 92-97; Савицкий 1998.

существо, Горожане были устным альманахом, каждый выпуск которого был в первую очередь возможностью личного общения в кругу знакомых и интересующихся литературой.

В отличие от них ВЕРПА и Хеленукты избегали публичности. Их стоило бы назвать не группами, а частными компаниями литераторов, увлекавшихся авангардистскими экспериментами. Одной из основных литературных практик здесь считалось коллективное сочинительство. Перу ВЕРПЫ принадлежат поэтические и прозаические произведения, пьесы, а также получившие наибольшую известность песни. АХВ составляли машинописные альманахи, – сборники ВЕРПЫ, некоторые из которых были изданы более десяти лет спустя. В манифесте Хеленуктов вместо заявлений о художественных амбициях, взглядах или обещаниях по алфавиту перечисляются возможности проводить время сообща в дружеском кругу. В качестве художественной деятельности декларируется повседневная жизнь частной компании:

Сим торжественно объявляем, что мы (...) Хеленуктами сделались.

Хеленукты все умеют: что ни захочут, все сделают.

(...)

Мы можем:

а) стишки сочинять;

б) прозу выдумывать;

в) пьессы разыгрывать;

(...)

д) гулять;

е) смеяться;

ё) в шашки играть;

(...)

и) по телефону разговаривать;

й, к) кашлять и сморкаться;

л) стоять;

м) сидеть;

(...)

п) огурцы резать;

р) в баню ходить;

(...)

х) чаевничать;

(...)

э) бросать в воду камешки;

я) гладить Епифана.

(...)

Все Хеленукты очень красивые, смышленные и умные.

А еще все мы грамотные и отважные.

Мы – единственные живые стихотворцы (Дм.М.; Эрль 1993).

Приватность неофициальной литературы 1960-х годов впоследствии не претерпевает изменений. В 1970-е годы, когда эта среда переживает наиболее интенсивный период развития, это представление по-прежнему остается определяющим для литературной практики. Даже в 1980-е, после того, как появилось второе поколение периодических литературных журналов („Обводный канал”, „Предлог”, „Митин журнал”), составлявших серьезную конкуренцию „Часам”, после того, как часть неофициальных авторов нашла возможность стать официальной организацией (Клуб-81), частное продолжает оставаться во главе угла. Журнал „Камера хранения” воспроизводит те же представления и проповедует те же ценности – группа отрицается в пользу компании единомышленников:

КХ никогда не была (по крайней мере, с точки зрения ее основных первоначальных участников) „направлением”, „движением”, „организацией” и т.п. Была – и остается – дружеским кругом, в котором разделяются некоторые базовые представления о качестве литературы (*Камера* 1984).

Даже накануне Перестройки, во время которой неофициальное сообщество прекращает свое существование, социальная организация неофициальной литературы сводится к частной сфере общения и схожих интересов. Характерно, что симптомы приватности можно обнаружить в названии одного из первых периодических машинописных журналов („37”), намекавшим не на роковой год репрессий, но на номер квартиры, в которой жили его издатели Татьяна Горичева и Виктор Кривулин. В заглавии альманаха московских концептуалистов *Личное дело №* обыгрывалась идея наказуемости индивидуализма (*Дело* 1991).

Таким образом, приватной видели литературную работу неофициальные писатели, приватности ждали от их произведений читатели. Приватность была принципом социальной организации неофициальной литературы. Это представление

находило выражение в разработанной системе риторических средств: тематике текстов, выборе персонажей и героев, а также в жанровых особенностях.

Один из основных предметов описания неофициальной литературы – повседневная частная жизнь автора и его знакомых, быт маленьких литературных или художественных компаний. Героями произведений зачастую становятся входящие в них люди. Например, в цикле *Доты* А. Ник рассказывает короткие абсурдные истории про знакомых литераторов. Поэт Виктор Кривулин не без любопытства спрашивает сам себя о собственных литературных занятиях. Оппонент Хеленуктизма Николай Николаев носит в портфеле валенки, чтобы не замерзнуть. Поэт Александр Миронов и „гражданин Малой Садовой” Сергей Танчик приходят в гости к Н. Николаеву и оказываются персонажами его рассказа о том, как они пришли к нему в гости. А. Ник тоже присутствует на страницах этого цикла миниатюр, но под своей настоящей фамилией Аксельрод. Вместе с Горбуновым и Макриновым он лежит на тротуаре, выкрикивая „Жопа!” (Ник 1986а)<sup>6</sup>.

Другой пример рассказов о частной сфере – *Пьеса в стихах* Ивана Стеблин-Каменского, в 1960-е годы принадлежавшего к кругу ВЕРПЫ. Автора – Ваню Стеблин-Каменского – „грызет железная тоска”, и он ищет утешения в общении с приятелями: Лешей, Леней и Таней<sup>7</sup>. Добрые советы друзей – выпить бутылку старки, предаться размышлениям о высоком, поехать домой читать Керуака, – не возымели действия. Последовали плачевные результаты (Стеблин-Каменский 1965).

Тексты, в которых автор и его знакомые становятся персонажами, описывают и создают замкнутую, герметичную культурную среду, в которой потребность во внешних контактах сведена до минимума. Представление о литературе как приватной практике также оказывает существенное влияние на жанровую систему.

6 А. Ник – псевдоним Николая Аксельрода; Владимир Горбунов – настоящее имя Владимира Эрля; Дмитрий Макринов – паспортные данные поэта, скрывавшегося за псевдонимом Дм.М. См. также рассказы В. Эрля о Коле Николаеве и Николае Лысенкове.

7 По всей вероятности, имеются в виду Алексей Хвостенко, Леонид Чертков и Татьяна Никольская.

В неофициальной литературе широко распространен жанр дружеских посланий и разновидности эпистолярного жанра. Примеров более, чем достаточно: обмен поэтическими посланиями Леонида Черткова (Чертков 1970; см. о нем Чертков 2000) и Ивана Стеблина-Каменского (Стеблин-Каменский 1971), послание Алексея ХВОСТенко Леониду Ентину (Хвостенко 1999: 69-72), посвящения друзьям Леонида Виноградова (Виноградов 1999).

При этом эпистолярный жанр эволюционирует в новое жанровое образование, сливаясь с такой разновидностью фрагментарных текстов, как литературная смесь. В результате письма писателей могут выполнять функцию полноценного жанра. *100 писем к В.Э. А. Ника* – это действительно письма, обращенные к Владимиру Эрлю, в которых сочетаются несколько разновидностей текстов: комичные истории о простых советских людях, заметки о жизни чудаковатых литераторов Малой Садовой, уличные сценки, историческая справка о городском квартале, прозаические миниатюры и незавершенные фрагменты (Ник 1986b). Тематически *100 писем* – это бытописание с элементами абсурда. В то же время этот жанровый гибрид возникает из представлений о приватности литературы и в рамках частной сферы, которая ограничивает социальное пространство неофициального. Текст не только описывает в первую очередь узкий писательский круг Малой Садовой, но и адресован к автору, входящему в этот круг. Он может существовать в условиях герметичности среды, тематики и круга персонажей либо – сопровождаемый филологическим комментарием. В одном из писем рассказывается история о том, как писатель Николай Лысенков зарывает бутылку с посланием к потомкам в садике напротив здания Радиокomiteта, но она становится добычей алкоголика. Бутылка будет сдана в пункт стеклотары, письмо в будущее прочтет разве что выпивоха. Этот сюжет можно прочесть как комическую аллгорию невостребованности и замкнутости неофициальной литературной среды.

*Сообщение о делах в Петербурге* Алексея Хвостенко представляет собой жанровое новообразование, во многом похожее на *100 писем*. Этот текст состоит из писем, миниатюр, зарисовок и фрагментов. В некоторых из них рассказываются случаи из жизни автора, упоминаются литераторы из круга его

знакомых. Например, в качестве персонажа фигурирует представитель так называемой „филологической школы” Сэнди Конрад<sup>8</sup>. Среди прочего есть выписка из *Сказаний русского народа, собранных И. Сахаровым*, представленная как оригинальное стихотворение. Зачастую фрагмент представляет собой не до конца ясную заметку или обрывок фразы:

у тебя  
было  
выигрышное  
положение,  
друг  
мой!

Также встречаются конкретистские стихотворения, описывающие времяпрепровождение под модный джаз в кругу друзей:

музыка в  
бельэтаже  
Benny Golson !

Мы слушаем  
скучное  
лето 1963 года.

Скверные записи.

Юра Волков.

Приватность пронизывает этот текст, как и *100 писем*, на нескольких уровнях. Отличие состоит в том, что эпистолярный жанр играет здесь значительно менее важную роль, чем в цикле А. Ника. Письма включены в него не как преобладающая жанровая характеристика фрагментов, задающая приватного читателя, но лишь как одна из разновидностей миниатюр, составляющих эту литературную смесь.

В 1970-е годы на границе эпистолярных текстов и литературной смеси возникает еще один не менее любопытный жанр, на формирование которого повлиял дополнительный

---

8 Этим псевдонимом подписывался писатель Александр Кондратов.

компонент – жанр дневника. Его отличает религиозно-философская позиция автора, которая преобразует текст в записи об интеллектуальной или духовной жизни автора. Наиболее яркий образец этого жанрового новообразования – проза Леона Богданова *1974 год* (Богданов 1979), *Окно, открытое во внутрь* (Богданов 1983), *Проблески мысли и еще чего-то* (Богданов 1991). В его произведениях принцип литературной смеси – соположения разнородных фрагментов в рамках одного текста, – играет более существенную роль, чем эпистолярность. Это заметки, которые могут касаться бытовых мелочей, политических событий, прочитанных книг, природных катаклизмов либо рассказывать о встречах с друзьями и запомнившихся уличных сценках. Зачастую здесь же приводятся обширные цитаты из заинтересовавших автора книг, библиографические справки, иногда авторская речь сбивается на нечленораздельное бормотание или погружается в языковые эксперименты, близкие к зауми.

В отличие от анонимного безликого повествователя абсурдных историй А. Ника и лирического „я” А. Хвостенко, которое наблюдает (или медитирует) и констатирует некоторые события, рассказчик в прозе Л. Богданова – более значимая фигура. Именно он собирает воедино разнородную литературную смесь, готовую распасться на отдельные не связанные друг с другом фрагменты. Это удается благодаря тому, что рассказчик произведений Л. Богданова – дискретное авторское сознание, которое постоянно выполняет рефлексивную работу, пытаясь найти связность и последовательность повествования, некий принцип монтажа действительности, которая в представлениях писателя дана сознанию как иррациональная и фрагментарная. Процесс письма в данном случае становится философской практикой. Текст приобретает более герметичный характер, элементы дневника (жанра, лишённого конкретного читателя и замкнутого на самом себе) вытесняют эпистолярность. Проза Л. Богданова – одно из наиболее ярких воплощений представлений о литературе как приватной религиозно-философской практике.

Много общего с его прозой можно найти в книге Владимира Эрля *Вчера, послезавтра, послезавтра*. Но между этими авторами есть существенные отличия. В. Эрль выстраивает текст композиционно, делит его на части и обнажает жанро-

вые особенности, тогда как Л. Богданов создает нелитературный профанный текст – отрывочные записи, фрагментарную фиксацию реальности. В. Эрль играет с литературностью и делает это предметом своего письма. Тогда как Л. Богданов не принимает ее во внимание, предмет его литературной работы – религиозно-философские проблемы.

Одно из наиболее оригинальных жанровых нововведений, основанных на приватном характере литературной практики, было изобретено Хеленуктами. Отождествив литературное письмо с буквальной фиксацией происходящего, они создали несколько документальных драматедий. Специфика этого загадочного жанра состоит в том, что текст сводится к записи художественной беседы, проходящей между членами группы и их единомышленниками. Драма в трех действиях с прологом и эпилогом *Летний вечер* (*Вечер* 1967) и телевизионная пьеса *Рукоять бенефического рукоделия* (*Рукоять* 1969) представляют собой протоколы иррациональных диалогов между „авторами”, не подготовленную заранее коллективную импровизацию. По словам Владимира Эрля, вторая драматедия была создана в ходе художественной беседы, которую он фиксировал письменно, выбирая и редактируя реплики собеседников.

Книга Бориса Останина *Пунктиры* (Останин 2000), еще одна разновидность литературной смеси, – заметки, сделанные автором по самым разным поводам. Эпистолярное начало здесь полностью отсутствует, в то время как элементы дневника играют существенную роль. Записи лаконичны, некоторые звучат как афоризмы. Их диапазон широк: от размышлений о тайнах веры до соображений о вопросах пола. Б. Останин намеренно подчеркивает отсылку к книгам В. Розанова *Уединенное*, *Опавшие листья*, *Мимолетное*, *Апокалипсис наших дней*. По аналогии он создает случайные частные записи с указанием обстоятельств, при которых они появились. Нелитературный приватный характер текста очевиден и в том, как он был создан: книга состоит из более чем десяти „тетрадей” – ученических тетрадей, в которых делались эти заметки. „Дневниковость” в тексте Б. Останина восходит к письму В.

Розанова. В то же время важной составляющей *Пунктиров* является традиция французской афористической мысли<sup>9</sup>.

Представление о литературе как приватной практике, ее социальная реализация в частных сферах и риторическое выражение приватности в тематике, выборе персонажей и жанровых новообразованиях сопряжены с другими ключевыми представлениями, распространенными в неофициальной литературе. Это герметичность среды, установка на маргинализацию и примитивизм, а также наиболее значимый среди них миф о девиантности. Описание приватности предваряет дальнейшую работу по историзации неофициальной литературы, которая понимается как выявление ключевых представлений о литературной работе и риторических средств, их выражающих.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аполлинер, Г.  
1967 *Стихи*, Москва 1967.
- Арефьев, А.  
1982 *Нас пачкает не то, что входит, но что исходит. Рассказ художника Арефьева о поэте Роальде Мандельштаме* (с магнитофонной записи), в: Мандельштам, Р., *Избранное*, Иерусалим 1982: 44-51.
- Аронзон, Л.  
1990 *Стихотворения*, Ленинград 1990.
- Арьев, А.  
1998 *Наша маленькая жизнь*, в: Довлатов, С., *Собрание прозы*, Санкт-Петербург 1995: I: 5-24.
- Богданов, Л.  
1979 *Часы* 16, 1979: 1-25 [Самиздат].

<sup>9</sup> Лабрюйер, Ларошфуко и Шамфор были переизданы в СССР в годы „оттепели“.

- 1983 *Окно, открытое во внутрь*, в: *Антология новейшей русской поэзии „У Голубой Лагуны“*, Нью-тонвилл 1983: IV: 451-473.
- 1991 *Проблески мысли и еще чего-то. Заметки о чаепитии и землетрясениях*, „Вестник новой литературы“, 1991: 3.
- Бродский, И.А.  
1997 *Сочинения Иосифа Бродского*, Санкт-Петербург 1997: I-VII.
- Вечер*  
1967 ВНЕ & Дм.М. & Киселева, Л. & Н.Ф. & Эрль, Владимир, *Летний вечер*, 1967 [Самиздат].
- Виноградов, Л.  
1999 *Чистые стихи*, Москва 1999.
- Вознесенский, А.  
1970 *Тень звука*, Москва 1970.
- Горожане*  
1991 *Сумерки II*, 1991: 80-100.
- Даниэль, С.  
1998 *Авангард и девиантное поведение*, в: *Авангардное поведение. Сборник материалов*, Санкт-Петербург 1998: 39-46.
- Деготь, Е.  
2001 *История русского искусства XX века*, Москва 2001.
- Дело*  
1991 *Личное дело №. Литературно-художественный альманах*, Москва 1991.
- Дм.М.; Эрль, В.  
1993 *Вступительная статейка Хеленуктов*, в: Эрль, В., *Хеленуктизм (Книга Хеленуктизм). Стихи, драматедии, полемика*, Санкт-Петербург 1993: 75-76.

- Жижек, С.  
1999 *Возвышенный объект идеологии*, Москва 1999.
- История*  
2000 *Из истории ленинградской неподцензурной литературы*, Санкт-Петербург 2000.
- Камера*  
1984 *О „Камере хранения”*, см.: <http://www.members.aol.com/katchran/page2.htm>.
- Конрад, Д.  
1998 *Интервью с Дмитрием Конрадом*, 17.12.1998.
- Копылков, М.  
1998 *Интервью с Михаилом Копылковым*, 6.02.1998.
- Кулаков, В.  
1999 *Поэзия как факт: Статьи о стихах*, Москва 1999.
- Лагуна*  
1980-1986 *Антология новейшей русской поэзии „У Голубой Лагуны”*, Ньютонвилл 1980-1986.
- Лотман, Ю.М.  
1981 *Структура и семиотика художественного текста, „Труды по знаковым системам”*, Тарту 1981: XII: 8-28 (Риторика).
- Ник, А.  
1986a *Доты*, в: *Антология новейшей русской поэзии „У Голубой Лагуны”*, 1986: 5В: 517-526.  
1986b *100 писем В.Э.*, в: *Антология новейшей русской поэзии „У Голубой Лагуны”*, 1986: 5В: 526-533.
- Николаев; Эрль  
1997 *Интервью с Николаем Николаевым и Владимиром Эрлем*, 22.07.1997.

- Николаев, Н.  
1988 *Выступление на вечере, посвященном Малой Садовой, ноябрь 1988, Театр „Приют комедианта” [Самиздат].*
- Останин, Б.  
2000 *Пунктиры, Санкт-Петербург 2000.*
- Парамонов, Б.  
2001 *След: Философия. История. Современность, Москва 2001.*
- Рукоять*  
1969 ВНЕ & Норин, Д. & Ролин, В. & Эрль, В., *Рукоять бенефического рукоделия, 1969 [Самиздат].*
- Савицкий, С.  
1998 *Хеленукты в театре повседневности. Ленинград. Вторая половина 60-х годов, „Новое литературное обозрение”, 1998: 30(2): 210-259.*  
1999 *Как построили „Пушкинский дом”. Досье, в: Битов, А., Пушкинский дом, Санкт-Петербург 1999.*  
2000 *Полоса препятствий: формирование ленинградской неофициальной культуры, “Studia Russica Helsingensia et Tartuensia”, Helsinki and Tartu 2000: VII[20]: 391-421.*
- Самиздат*  
1993 *Самиздат. (По материалам конференции „30 лет независимой печати. 1950-80 годы”. Санкт-Петербург, 25-27 апр. 1992 г.), Санкт-Петербург 1993.*
- Соснора, В.  
1991 *Откуда вы знаете. Интервью Сергею Спирихину, „Митин журнал”, 1991: 41: 109-111. [Самиздат].*
- Стеблин-Каменский, И.  
1965 *Пьеса в стихах, 1965 [Самиздат].*  
1971 *Послание Л. Черткову, 1971 [Самиздат].*

- Хвостенко, А.  
1999 *Колесо времени. Стихи и песни*, Санкт-Петербург 1999.
- Чертков, Л.  
1970 *Послание И. Стеблин-Каменскому*, 1970 [Самиздат].  
2000 *Памяти Леонида Черткова. Письма, стихи, фотографии, архивные материалы, воспоминания Г. Андреевой, В. Хромова, Ст. Красовицкого, Г. Груздинской*, Москва 2000.
- Эрль, В.  
1997a *Интервью с Владимиром Эрлем*, 24.02.1997.  
1997b *Интервью с Владимиром Эрлем*, 3.03.1997.  
1997c *Интервью с Владимиром Эрлем*, 12.08.1997.
- Anderson, B.  
1991 *Imagined Communities. Reflections On the Origin And Spread of Nationalism*, New York 1991.
- Boym, S.  
1994 *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge 1994.
- Poggioli, R.  
1968 *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge 1968.
- Sloterdijk, P.  
1983 *Kritik der zynischen vernunft*, Frankfurt 1983.

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ПРЕОДОЛЕНИЕ ГРАНИЦ  
РАЦИОНАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ С ПОМОЩЬЮ  
ПРОИЗНЕСЕННОГО СЛОВА  
(НА ПРИМЕРЕ СОНЕТА *ИКАР* ЙРЖИ КАРАСЕКА И ТЕКСТА-  
ВИДЕНИЯ *ГОЛОС ГОВОРIT СЛОВУ* ЯКУБА ДЕМЛЯ)

*Александр Вёлл*

“Milovat ženu jest dandymu totéž, jako kouřiti cigarety nebo pítí šampaňské: stimulans smyslů” („любить женщину означает для денди то же самое, что курить сигареты или пить шампанское, то есть стимуляцию ощущений”) (Breisky 1996); это высказывание эссеиста, таможенника Артура Брейски (1885-1910), который намеревался построить свою жизнь в соответствии с идеалами Оскара Уайльда и погиб в 25-летнем возрасте (работая в то время лифтером в Нью-Йорке), позволяет при ближайшем рассмотрении понять многое из того, что стало определяющим признаком целой эпохи, а именно женоненавистничество, антинатурализм, пессимистический разрыв с будущим и болезненное наслаждение настоящим моментом, непродолжительность которого может быть смягчена лишь искусственным инсценированием собственной жизни. Так, на рубеже веков в чешскоговорящей части „к.” и „к.”-монархии возникает культура стилизации собственной жизни в соответствии с определенными идеалами, которая кристаллизуется в культурном центре Праги. Тогда, как вторая фаза модернизма началась с авангарда лишь в двадцатые годы, первая фаза пражского модернизма протекала под очень сильным воздействием журнала “Moderní revue” (см. Merhaut; Urban 1995) и его издателей Arnošt Procházka и Jiří Karásek ze Lvovic. Вокруг этого журнала и в поле притяжения этих двух авторов работали очень разные личности, чьи тексты во многих случаях стилистически очень далеко отстояли друг от друга, и которые признавали себя причастными – будь то скрыто или явно – к совершенно различным культурным направлениям. История литературы группирует эти тексты на основании их формальных характеристик и содержательных концепций в три стилистические формации, а именно: символизм, католический

модерн и декаданс (см. Putna 1998: 662; Sendlinger 1994: 57; Коррен 1973: 47). На сегодняшний день вряд ли можно говорить о широкой публике читателей, интересующихся этими текстами, как в Чехии, так и за ее пределами; после перемен 1989 года – в связи с низким тиражом и высокой стоимостью – для издательств стало довольно большим риском вообще издавать эти книги. Почему сложилась такая ситуация? На мой взгляд, вызвать недоумение или неприятно поразить читателя могли бы следующие качества этих текстов:

*Во-первых*, тексты напрямую онтологически пропитаны идеей зла – будь то открытый сатанизм, садизм, аморальность или обожествление смерти. Мне же, однако, эта манера выражения кажется апотропеическим построением. Греческое слово „апотропеический” обозначает то, что отгоняет зло, как, например, демоны на внешней стороне кафедрального собора. Кажущееся „доминирование зла” я бы интерпретировал вслед за Борисом Гройсом как „эффект искренности” (я имею в виду его книгу *Под подозрением*). Под этим, вкратце, подразумевается следующее: тот, кто открыто носит маску зла, в действительности является искренним человеком. Единственная защита против чужого, несущего зло субъекта состоит в том, чтобы самому выступить в качестве злого, то есть „искреннего”, и таким образом апотропеически отвести от себя это „злое” (Groys: 2000: 78 сл.).

*Во-вторых*, большинство текстов имеет несомненную женоненавистническую окраску. Лично для меня в этом пункте наблюдается некий метонимический сдвиг, логика которого базируется на том, что отверженной оказывается сама природа. Следствием этого является отказ от потомства, биологического наследия, дарвинистского стремления к здоровью и, в этой связи, также отказ от женщины, чья функция производительницы новой биологической жизни практически редуцируется. Широко известен подчеркнутый интерес модернизма ко всевозможным вариантам „бесплодной” эротики – от онанизма до гомосексуализма – и к децентрированным носителям бытия, таким как денди, проститутка, кочующий разбойник и артист. Очень заметным – и, как ни странно, почти никогда не упомянутым в исследовательской литературе – является тот факт, что природа в смысле родины или выражения собственного внутреннего состояния оценивается позитивно, в то

время как за биологическим аспектом продолжения рода вообще не признается никакой ценности.

*В-третьих*, очень часто тексты содержат нескрываемый антисемитизм (см. Mikulášek 2000: 28-38, 119 сл.). Этот феномен, с одной стороны, связан с зарождающимся чешским национализмом и, с другой, с очень давней традицией, конец которой наступил лишь после Холокауста, и поэтому, к счастью, она не очень хорошо знакома сегодняшнему читателю. Итак, эти тексты в основном в силу трех вышеназванных причин не казались большинству читателей как в Чехии, так и за ее пределами, ни в коей мере „прекрасными”.

Эти три размышления, являющиеся по сравнению с глубокими исследованиями чешской литературы рубежа веков, конечно, лишь отчасти справедливыми, базируются, более того, во многом на поверхностном анализе текстов. На мой взгляд, эти тексты могут быть раскрыты в новом прочтении, которое противоречит стародавним условностям и правилам. По большей части это эмоциональные впечатления, заставляющие жизнь течь – следуя чувствам – против всего, что определено социальными предписаниями. Вокруг таких чувственных впечатлений и вращается большинство статей “Moderní revue”. Йржи Карасек, соиздатель этого журнала и одновременно почтовый служащий, сам себе присвоивший фиктивный аристократический титул “ze Lvovic”, считается одним из основных представителей чешского декаденства (см. Karásek 1973). Я хотел бы пояснить свою посылку о позитивности декадентской литературы<sup>1</sup> на примере стихотворения Йржи Карасека *Икар* (*Ikaros*) (Karásek: 1922: 34).

Jiří Karásek ze Lvovic  
IKAROS

Ne pro vzlet, Ikare, pro symbol hrdé smrti  
Mám rád tě. Na křídlech se z vosku vznášet tak  
Do modři azuru, do žáru, do oblak  
Jak v zlata laviny se nořit, nežli zdrtí

1 Декадентство оценивается отрицательно; ср. например Bednaříková 2000: 7-26; Sendlinger 1994: 53-68; Koppen: 1973, 47 сл.; в *Lexikon české literatury*, изданном “Akademie věd České republiky”, понятие “Décadence” вообще отсутствует.

Hněv bohů piráta... Pak klesej, těla tího,  
Svou krví zalij se...! Tak býti sražen hned  
Se vzdorem ramenou, jež rozpjala se v let,  
Být mrtev s peruťmi jak z sněhu labutího...

Já nevím, šílenost a extáze zda teď  
V mém vzplála osudu, jak žehla ve tvém dílu.  
Však mysle na všednost, jež stápi vše v svou šed,

Já cítím vosková svá křídla teď se chvít,  
Za slávou zmatenou jak zkoušela by sílu...  
Tak moci vzlétnouti! A tak se roztříštit! (1909)<sup>2</sup>

Лирический герой переживает падение Икара, по существу, так, как будто он является прямым свидетелем происшедшего (III, 1). Речь идет о давно случившемся несчастье, которое неожиданным образом оценивается как положительное событие (II, 4). Первая строка стихотворения четко указывает на то, что Икар в данной интерпретации достоин восхищения не только за факт способности летать как таковой, но и за гордое нарушение границ на пути к запрещенному солнцу (I, 1 сл.). В стихотворении не упоминается побег с Крита, где отцу Икара Дедалу угрожал судебный процесс за то, что он хотел из зависти убить своего племянника Талоса, столкнув его с горы Минервы; вместо этого речь идет о побеге от повседневности, которая – как грозное море под летящим – как бы готова рас-

---

## 2 *Икар*

Не за высокий полет, о Икар, но за символ гордой смерти  
Люблю я тебя. Так подняться на крыльях из воска  
До голубой лазури, до жары, до облаков,  
Так нырнуть в золотую лавину, до гнева

Богов потрясти пирату... затем – пади вниз, тяжесть тела,  
Затопи себя своей же кровью!.. Так внезапно быть пораженным  
С упорством плечей, которые распрянулись в полете,  
Чтобы мертвым стать с крыльями, как из лебединого снега.

Я не знаю, только ли в моей судьбе  
Воспламенились сумасшествие и экстаз, те, что в твоём подвиге пылали.  
Думая же о повседневности, которая в своей серости все растопляет,  
Я чувствую, мои восковые крылья и теперь еще дрожат,  
Как будто бы они испытали мнимую славу...  
Так суметь взлететь ввысь! И так рухнуть на землю! (1909).

топить в своей серой воде его крылья (III, 3). Отец Икара Дедал, изобретатель Лабиринта Минотавра на Крите и, кроме того, топора, сверла и водяных весов, а также ваятель человекоподобных скульптур и автоматов, совершенно не упоминается в стихотворении. Сын должен вылететь из-за него из Лабиринта, который символизирует отчужденное бытие и отвергнутое самосознание. Учение Дедала соответствует наставлению ремесленника: „Не слишком высоко, не слишком глубоко – посередине!” (*Ne haut, ne bas – médiocrement*)” (Ingold 1992: 17).

Карасек наделяет вдохновением не отца, а сына, который воплощает в жизнь мечту о полете к солнцу, хотя он точно знает, что исполнение этой мечты будет стоить ему жизни. За этот гордый бунт против границ и любит лирический герой Икара (I, 1). Семантическая напряженность стихотворения находит выражение в основополагающей оппозиции горячего холодному. С одной стороны, облака сравниваются со снежной лавиной (I, 4), а, с другой, кажется, что крылья сделаны из материала, который автор называет „лебединый снег” (*sněhu labutího*) (II, 4). Обе эти семантические картины показывают, что ужас повседневности подобен тающему нечистому снегу, в состоянии между холодным и чуть теплым (III, 3). Эта картина, впрочем, амбивалентно указывает на банальную, пролетарскую, одноцветную, повседневную переработку металла. В образе снега, однако, семантически содержится вода из моря, которая грозит затащить вниз летящего наверх Икара. И ничего другого не остается, как балансировать между глубиной моря и высотой неба.

Икар не следует традиционным ремесленническим нормам, а, руководствуясь собственными оценками и правилами, летит к солнцу. Поэтому он уподобляется пирату, который – в античном смысле – навлекает на себя гнев богов (II, 1). Высота связана с семантическими областями жары и святости. Облака обозначаются прилагательным „золотые” (*zlatý*), это мотивирует стремление к высоко лежащему драгоценному богатству (I, 4), что, однако, также позволяет говорить о потенциале разрушения, которое всегда приносит борьба за обладание золотом. Как субстанции пламени безумие (*šílenost*) и экстаз (*exstáze*) подчиняются влиянию солнца (III, 1 сл.), по которому вычисляется средняя траектория полета. И, наконец,

дело (*dílo*) Икара называется „пылающим” (*žehlý*) (III, 2). Если Дедал, как ремесленник, изготовил Икару крылья, то в образе Икара можно увидеть дендистскую стилизацию под художника, так сказать, полета, который преобразует свою жизнь в искусство, парит в высоте над обычной человеческой массой и при этом хладнокровно планирует в своей гордости собственное падение. Мотивацией смертельного полета, таким образом, становятся не знание, не сила и не ангельская чистота, а легкомысленное самовыражение. Партиципный глагол “*sra-žen*” (II, 2) вызывает ассоциацию: Икар не просто пассивно рухнул вниз, а был активно убит другими – предположительно, богами, упомянутыми в предыдущей строке, которые определяют для людей границы возможного и невозможного. В самом образе несчастного случая резонируют платонические компоненты взлета души, которая сбрасывает с себя груз тела, если тяжесть тела (*těla tího*; II, 1) лишь как часть целого, Икара, падает вниз, и пострадавший гибнет не в морской воде, а в потоках собственной крови (*Svou krví zalij se...!*; II, 2).

Аристократически-элитарное желание Икара взлететь над повседневностью и обычными людьми рефлектируют в сознании лирического героя с собственной жизнью. Синтаксическая основа “*tak býti*” (II, 2) господствует со второй по четвертую строфы сонета. Она выражает модус потенциала, который маркирует рефлексию неисполненного желания. Таким образом, сонет в целом выражает характер некролога, который задает всему произведению элегический, но не печальный тон. Первая строфа открывает перспективу в высоту. Вторая строфа отражает предупреждение Дедала, что любое отклонение от нормы – полет в высоту – заканчивается смертельно. В третьей строфе лирический герой говорит о собственном желании последовать примеру Икара. Последняя терцина позволяет, однако, понять, что этот идеал недостижим. Заканчивается сонет двумя экзистенциальными восклицаниями, которые отчетливо определяют дистанцию между действиями „лирического я” и Икара. Последнее, что прочно остается в памяти читателя, это взгляд восторженного поклонника, устремленный высоко в небо, где, наконец, солнце подчинено служению человеческим целям как, например, в так называемой авангардно-футуристической драме *Победа над солнцем* Алексея Крученых.

В падении конкретно воплощается понятие “*De-kadenz*” (лат. *decadere*; нем. *herabfallen*), в буквальном смысле этого слова. Наряду с этим в безумстве и экстазе (от лат. слова *ex-stare* [„находиться вне чего-нибудь”]) Икара, преступающего через небесные границы, реализуется центральная тема декадентства. Решающим в этом стихотворении кажется мне факт отсутствия траура по поводу гибели Икара. Недостижимый летящий, который вначале активно пересекает границу к солнцу, а затем пассивно – границу к морю, ограничен в восприятии дистанцированного лирического героя определенными рамками. Эти рамки сами по себе, в конце концов, дают возможность трансформировать или трансцендентировать заданные состояния. В этом отношении данное ограничение служит переходу лирического героя сонета из более низкого состояния в возвышенное, за пределы нормативно-разрешенных рамок.

Этот текст, на мой взгляд, в своей парадоксальной структуре, с одной стороны, выражает протест против невыносимой духовной и эмоциональной зависимости от границ, которые отделяют „Я” от Икара, и, одновременно, ироническим образом содержит идею увековечивания этой связующей ограниченности. В самом порыве летящего заключена мистическая трансцендентность телесного. Кровь, как море, заливают падающее вниз тело, которое влечет за собой все медиально-видимое от Икара. В этом процессе превращения не наблюдается, однако, переломного пункта, как почти во всех текстах Райнера Марии Рильке (ср. Ryan 1972), так как в конце сонета Карасека остается условное наклонение потенциала (IV, 3) и при этом не следует совершенно никакой перемены. Сонет, таким образом, не принадлежит авангарду как „второму модерну”, который характеризуется переломом монтажа, прыжком и срезом, а также возвышением над горизонтом. Вместо этого речь идет о вдохновении, требующем рамок (ср. Eshelman 2000: 170), которые, в свою очередь, могут быть трансцендентными. Карасек, скорее, позволяет распознать в этом стихотворении мистическое видение лирического „Я” в момент взлета Икара, а не модернистское прогрессивное учение о полете к солнцу. И это, на мой взгляд, гораздо более честная вариация на тему Икара, чем иные вариации модернистов.

Смерть Икара у Карасека не страшная и рассматривается не с острашением или вуайеристским любопытством, а с прямым сакральным соболезнованием. Апотропеистичность текста как акта прямо препятствует бесконечному властвованию смерти. Это можно было бы, наверное, аргументировать тем, что в процессе чтения моментально и непосредственно чувствуется это состояние трансцендентирования, а момент непосредственной свободы открыт. Вид смерти и перформативная красота вещи были бы в этой связи частью одного неделимого порядка. Читатель идентифицируется через структуру сонета с лирическим „Я”, так что его собственный опыт как бы совпадает со смертью Икара и может переживаться как мистический момент одновременности чтения и обозначенного действия. Наблюдатель становится способен репродуцировать для самого себя один-единственный выборочный акт самопожертвования. Икар, который является не жертвой людей, как Христос, но жертвой богов, становится посредником между законом и отклонением от него.

Икар осмеливается приблизиться к Богам вопреки их воле; и его гордость побуждает его принять смерть. Таким образом, его детское озорство и мифологическая роль жертвы отступают в стихотворении на задний план. Тоска „лирического Я” по вожделенному летающему возникает именно из-за его отсутствия. Реальные крылья Икара переходят у „лирического Я” в воображаемые „восковые крылья”. С помощью лебедя, а прежде всего тонами стихотворения („белый” II, 4; „золотой” I, 3; „красный” I, 3; „голубой” I, 2 в противоположность „серому” III, 3) вызывается цветовая гамма декадентства, в которой, например, „белый” цвет является амбивалентным символом, представляющим собой как смерть, так и невинность. Поэт вообще часто употребляет в качестве символа лебедя, который лишь в своей стихии, на воде выглядит грациозно, а по земле едва ходит. Особенностью этого сонета является то, что, в отличие от предыдущих произведений, смерть Икара изображается как нечто положительное, достойное подражания.

В этой связи я выдвинул бы тезис о том, что стихотворение Йржи Карасека в широком смысле может быть отнесено к литературе видений, основы которой заложены в барокко. Огромную помощь в формировании этой концепции оказала

мне книга Жданека Ротрекла *Barokní fenomen v současnosti* (Феномен барокко в современности) (Rotrekl 1995). Лучше пояснить мою посылку может сравнение с выборочными текстами Якуба Демля. Демль только условно может быть причислен к Пражскому модернизму, так как этот автор из-за своей несговорчивости в конце концов рассорился со всеми пражскими писателями и переехал в моравскую провинцию Тасов. Мартин Пупна в своей докторской диссертации *Česká katolická literatura* (Чешская католическая литература) (Пупна 1998) называет его одним из основных представителей католического модернизма. Я хотел бы подробнее остановиться на его тексте *Hlas mluví k slovu* (Голос говорит слову), который впервые появился в сборнике *Sen jeden svítí* (Одна мечта светит) (Deml 1991).

Jakub Deml  
HLAS MLUVÍ K SLOVU

- 1 Mně nestačilo slovo; musel jsem hledati, najíti, viděti a létati v  
rytmu. Nejprve byla jako tma propasti. Všechno vůkol mne se  
ztratilo a umlklo. Potom se ukázalo malé světélko, které se  
5 zvějšovalo a blížilo. Rozednilo se v krajině, které jsem předtím  
nikdy neviděl, ale která mně byla důvěrně *známá*, neboť jsem se  
v ní nebál, a mohla strašiti toho, kdo na ni nebyl připraven, ježto  
v ní nebylo ani hor, ani pahrbkův, ani zvířat, ani lidí, a myslím,  
že tam nebylo ani řek, ani jezer, aspoň jsem jich nespáčil, avšak  
10 nebyla to krajina jako sluneční, věkovité stromy (ó podivno,  
nikoli jehličnaté!) nad nekonečnými trávníky bez hnutí tu stály  
plny života a pod korunami na jejich sloupovitých pněch jako by  
ve hře zápasilo světlo denní a světlo magnéziové a jako bych byl  
vstoupil na neznámou planetu, která ještě nepoznala hříchu. A v  
15 mém srdci rodný můj kraj proměnil se v hudební nástroj a zpíval.  
Smrt byla nepřítomná. Světové strany jsem rozeznával, ale  
poněvadž jsem přicházel z několika stran zároveň, nějaký člověk,  
ale tak, jako se blíží rozbřesnutí dne a nikdo nemůže říci, kdy  
vlastně nastalo, to se dá říci jen matematicky, oči však toho říci  
nemohou, tak jako nemůžeš pozorovati poupě v jeho vzrůstu a  
20 sledovati zrakem jeho vývin, abys nejen říkal, nýbrž také viděl,  
že se nalévá, – protože nemůžeš pohlížeti několik hodin najeden  
bod, abys přitom neztratil sám sebe hypnózou, což jest očarování  
tvarem a barvou, nebo pohybem: já viděl jen Východ, tím  
směrem k Jeruzalému, a dle záře, která odtud vycházela, stále

- 25 větší a větší (výbuchy světla tam dole za obzorem!), takže stromy, mezi nimiž jsem procházel, podoben slabounkému vánku, byly nějakou ze dřeva, ale spíše jako ze hmoty slyšící a vidoucí a neobyčejně trvanlivé, takže to vzbuzovalo úsměv, a ona trvanlivost pocházela i od toho, že tu nebylo nikoho, kdo by něco
- 30 kazil, a věci samy, tj. Stromy, květiny a povětří, byly docela přátelské: nebylo tu, kromě toho, co jsem řekl, ničeho, a *mohlo* tu být VŠECKO – a dle záře, která byla a se nítla na Východě, mohl jsem se domnívat, že je tam pravlast Lilií.
- 35 Abych nezapomněl, musím říci, co se mně zdá být velice podivné, že světové strany, jak jsem je tu viděl (docela stačí, známe-li jedinou), byly v opačném poměru k světovým stranám této země, takže Východ viděl jsem zde tam, kde jest asi Severozápad, a sotva bych to dnes tak jistě věděl, kdyby mne tato okolnost nebyla mátna v jednom snu, který rozhodoval o jedné z
- 40 mých cest.
- Neboť co lidé tady z nás ukořistí, jest ubohé jak prázdná kukla motýlí a naše krev bystřinami cév a žil střemhlav letí k cíli, jehož sice nevidí, ale teprve v něm může najíti odpočinutí.
- 45 Jako planety kolem Slunce a jako víry světla krouží oči, co rty stojí opodál na nehybném břehu. Hlas vychází z propastí, pramen ledových krystalků zvonících duhou jak skleněné hranoly na lustru před Sanctissimem. – Hvězdy se sypou v závějích. Tisícera Smrt se v nich usmívá. Nikdy jich nebude dosti, aby se zchladil obličej vyvrácený k nebi (1926)<sup>3</sup>.

3 Якуб Демль, *Голос говорит слову*:

Мне не доставало слова; я должен был искать его, найти и полетать туда-сюда в его ритме. Поначалу оно было как темнота подземелья. Все кружилось вокруг меня, теряясь и немея. Затем показался маленький проблеск света, который становился все больше, и все ближе и ближе придвигался ко мне. Вокруг стало светло – там, где я прежде ничего не видел, но чему доверял, и я не пугался, а это могло бы напугать: я не был готов к тому, что там не было ни горы, ни холмика, ни животного, ни человека, и я полагаю, что там также не было ни реки, ни озера, по крайней мере, я не увидел ни одного, однако, это было не что иное, как местность, где солнечные столетние деревья (о странность, ни одного хвойного!) стояли без движения, но полны жизни, на бесконечном травяном пространстве; под кронами на их прямых, как колонны, стволах как будто бы происходила игра солнечного и магниева света, и как будто бы я вступил на неизвестную планету, чьих грехов я еще не знал. И в моем сердце все, что было домашним и привычным, превратилось в музыкальный инструмент и запело. В настоящем дне не было смерти. Я мог различать небесные направления, но так как я шел

Явно поэтизированный прозаический текст уже в самом начале, на мой взгляд, тесно связан с Евангелием от Иоанна. Во вступлении “Mně nestačilo slovo” (ср. 1; „Мне недоставало слова”) содержится прямой намек на евангельское „Вначале было слово”. В текст вводится образ тьмы пропасти (“tma propasti”; ср. 2). В конце из этой пропасти поднимается голос (“Hlas vychází z propastí”; ср. 45). Сам по себе голос не является источником света, но переключается со светом, зарождение которого на протяжении развития текста все более и более становится явным. Из расходящегося в круговую света, который как бы прячет в себе весь земной шар, выступает мистическое видение безжизненного и бесформенного предмета (“v krajině, které jsem předtím nikdy neviděl”; ср. 4-5), в котором стоят лишь солнечные деревья. Свет не является ни вполне естественным (“světlo denní”; ср. 12 [дневной свет]), ни вполне искусственным (“světlo magněziové”; ср. 12 [свет магния]). Этот свет исходит из всех небесных участков одновременно, подобно утренней заре (“jako se blíží rozbřesknutí dne”; ср. 17). Парадоксальным образом, однако, этому противостоит мысль,

---

из некоторых направлений одновременно, не как человек, но так, как приближается утренняя заря, и никто не может сказать, когда она, собственно говоря, занялась, это можно только математически вычислить, глаза, однако, сказать этого не могут, точно так же, как почка не может быть воспринята при ее росте и невозможно взглядом проследить ее развитие, чтобы ты не только сказал, но и увидел, что она наполняется, – так как ты не можешь смотреть несколько часов подряд в одну определенную точку, без того, чтобы ты не потерял себя в гипнозе, который есть волшебство в образе, цвете или движении: я видел только лишь восток, в направлении Иерусалима, и, подчиняясь свечению, которое исходило оттуда, он становился больше и больше (вспышки света там, внизу, за горизонтом), также и деревья, между которыми ходил я, сам подобный слабому бризу, были как бы не из дерева, но скорее как бы из видящей и слышащей и непривычно прочной материи, это также вызывало улыбку, и прочность эта шла также оттого, что там не было ничего, что бы испортилось, и сами вещи, то есть деревья, цветы и воздух, были совершенно дружелюбны: кроме того, о чем я сказал, не было там ничего, а там могло бы быть ВСЕ – но судя по свету, который был на востоке и там распространялся, мог бы я предположить, что там и есть прародина света.

Пока я не забыл, я должен сказать, что мне показалось весьма странным, что небесные линии, как я их там видел (вполне бы хватило, знать хотя бы одну), находились в обратном отношении к небесным линиям

что свечение является с восточной стороны Иерусалима (“já videl jen Východ, tím směrem k Jeruzalému, a dle záře, která odtud vycházela, stále větší a větší”; ср. 23-25 [„я видел только лишь восток, в направлении Иерусалима, и, подчиняясь свечению, которое исходило оттуда, он становился больше и больше”]). Затем этот первоначальный источник становится еще более мистически привязанным к определенному месту, если место востока из мечтаний находится якобы на северо-западе (“takže Východ viděl jsem zde tam, kde jest asi Severozápad”; ср. 37-38).

Назовем инстанцию „Я” в прозаическом тексте „лирическим Я”. Это „лирическое Я” в моем понимании метонимически сдвинулось к образу голоса. С одной стороны, это „Я” ритмически летает туда-сюда (“létati v rytmu”; ср. 1-2), а, с другой, является звоном, слышимым одновременно с разных сторон (“ale poněvadž jsem přicházel z několika stran zároveň”; ср. 15-16). За этим следует риторическое сравнение со слабым бризом (“jsem procházel, podoben slabounkému vánku”; ср. 26-27). Далее определенно указывается на то, что, не считая деревьев, во всем пространстве не было ничего, кроме того, что говорило „лирическое Я” (“nebylo tu, kromě toho, co jsem řekl, ničeho”; ср. 31).

Здесь, на мой взгляд, наблюдается общность с выше проанализированным сонетом Йржи Карасека. В обоих текстах „лирическое Я” говорит о явлениях далекого прошлого. В то время как лирический герой Карасека дистанцировано сопере-

---

этой земли, отсюда также видел я восток там, где приблизительно находится северо-восток, и вряд ли я говорил бы сегодня об этом так уверенно, если бы меня не привело в замешательство состояние во сне, который стал решающим для одного из моих путешествий.

А то, что люди здесь от нас захватили как добычу, так же убого, как пустая куколка бабочки, и наша кровь несется потоками из кровеносных сосудов и вен к цели, которую хотя и не видно, но лишь в которой можно найти покой.

Как планеты вокруг солнца и как световой вихрь – так вращаются глаза, в то время как губы стоят недалеко на неподвижном берегу. Голос поднимается из пропасти, источник звучащего с радугой ледяного кристалла как стеклянные призмы на люстре перед благочестием. Звезды рассыпаются в сугробах. Разнообразнейшая смерть смеется в них. Никогда не будет их достаточно, чтобы охладить поднятое к небу лицо (1926).

живает Икару, чье тело падает всей тяжестью вниз, лирический герой Демля дистанцировано рассматривает свое тело, сравнивая себя с пустой куколкой бабочки (“*co lidé tady z nás ukořístí, jest ubohé jak prázdňá kukla motýlí*”; ср. 41-42). Икар у Карасека тонет в море собственной крови; у Демля кровь льется, как водопад, из всех кровеносных сосудов и вен к неизвестной цели вниз (“*naše krev bystřinami cév a žil stfemhlav letí k cíli*”; ср. 42). Таким образом, речь идет здесь также о падении головы вперед. Тяжелая сила влечет при этом воду или кровь к неизвестной цели – вперед, где она, может быть, найдет покой.

В то время как у Карасека доминантной является оппозиция жары и холода, Демль противопоставляет свет и темноту. Лирический герой метафорически превращается здесь в нематериальный летящий голос, который сам по себе не может являться источником света. В этом тексте слово является единственным источником света и энергии, а находящийся в далекой небесной вышине Бог идентифицируется со словом. Слово здесь – это материально ожившее творение Бога, которое перешло к человеку. Сам голос сравнивается с планетой, которая вращается вокруг солнца и, в этой связи, вокруг слова (“*Jako planety kolem slunce*”; ср. 44). При этом отдаленное слово поначалу не имеет связи с голосом, так что оно может быть узнано лишь в процессе прочтения текста (“*mně nestačilo slovo*”; ср. 1). Причем планета эта является нематериальной и неживой или, по крайней мере, недостижимой, как вихревые потоки в луче света. Телесность сама по себе есть лишь мертвая, не дающая света материя, как, например, неподвижные части какого-либо инструмента. Глаза лирического героя вращаются в экстаичном движении вокруг света (“*jako víry světla krouží oči*”; ср. 44), а губы ждут на берегу, когда захлебнувшийся голос восстанет из воды (“*co rty stojí opodál na nehybném břehu*”; ср. 44-45). В самом начале, как мы помним, слово было названо – „тьма пропасти” (“*jako tma propasti*”; ср. 2). Вся полнота световых возможностей, которая рождается из пропасти как источника (*pramen*; ср. 45), объединена в трех картинах: радуги (*duha*), ледяного кристалла (*ledový kristal*) и люстры (*lustr*). И точно так же солнце умножается до бесконечности в звездах, которые, собрав свет и тепло, рассеивают его и бьют ключом из пропасти. Так же, как и у Карасека, ли-

рический герой Демля остается в конце произведения внизу, с лицом, обращенным к небу (“obličej vyvrácený k nebi”; ср. 49), причем здесь точно так же контрастируют тепло и холод. Поверхность мира, по существу, так холодна, что вода из пропасти замерзает, превращаясь в кристаллы льда или снежные заносы. Человеку кажется, что он находится в этом холодном месте и ожидает холодной смерти, в то время как голос света и тепла из-под земли воспринимается как зеркало и взлетает к небу. Если смерть не приходит вначале (“Smrt byla nepřítomná”; ср. 15), голос из источника бьет ключом и остужается на поверхности, причем впоследствии из этих собранных кристаллов улыбается смерть (“Tisícera Smrt se v nich usmívá”; ср. 47-48).

Такой необычный способ изображения частей тела показывает, что они оцениваются автором по-разному. Под лицом метонимически понимается личность, которая разгорячена голосом до неохлаждаемого состояния (“Nikdy jich nebude dosti, aby se zchladil obličej vyvrácený k nebi”; ср. 49). Сердце, вероятно, может традиционно оцениваться как метафора чувства, которое превращает домашнее и привычное (“rodný můj kraj”) „лирического Я” в пение. Необходим краткий экскурс в эти окрестности: именно с этим окружением связаны два парадокса, которые и позволяют рассматривать этот текст как мистический. С одной стороны, за счет синтаксически неясного сдвига вообще отрицается существование этого окружения (“avšak nebyla to krajina”; ср. 8-9), хотя затем говорится о том, что там стоят деревья; с другой стороны, эта родина в сердце превращается в музыкальный инструмент (“A v mém srdci rodný můj kraj proměnil se v hudební nástroj a zpíval”; ср. 13-14), хотя, опять-таки, инструмент ведь не может петь. В дальнейшем в источнике света на востоке предполагается прародина лилий (“pravlast Lilií”; ср. 33). Лилия понимается здесь как традиционная метафора чистоты, а также ассоциируется с другим текстом Демля о цветах *Moji přátelí* (*Мои друзья*). Кроме того, восток фактически находится на северо-западе, тем самым давая повод пространственно определить его как фактическую родину Демля в Тасове (“Východ vyděl jsem zde tam, kde jest asi Severozápad”; ср. 37-38), откуда он и предпринял

свое путешествие<sup>4</sup>. Вернемся, однако, к последней упомянутой части тела: глазам не придается значения, так как они не в состоянии воспринимать феномены, находящиеся не на поверхности (“оčí však toho říci nemohou”, ср. 18-19). В конце концов, на мой взгляд, как итог обзора частей тела в конце текста происходит диалог человеческого лица и божественного солнца, хотя оба недостижимы друг для друга, и, в результате этого, в целом вообще невозможен контакт между ними.

Сонет Карасека, разобранный вначале, вращается вокруг вопроса, как может собственная жизнь преобразоваться в произведение искусства и как лирический герой в состоянии прорваться вверх, преодолев границы своей жизни. Текст Демля, напротив, говорит о том, как божественное слово и человеческий голос могут найти друг друга в искусстве. Подобно тому, как в России губы верующих целуют икону, чтобы в этом „переходе границы” перформативно добиться одноразового и конечного воссоединения трансцендентного и настоящего, так у Демля находят гармонию рамки текста и ограниченная мистическая жажда читателя, чтобы привести к моменту единичности, который уклоняется от любой бесконечности и от всех контекстуальных знаков. Слово находится в пространстве вне времени, голос же, напротив, развивается в тексте в соответствии со временем. В то время как у Georges Baudrillard ирреальное, гиперирреальное и переходящее границы связывается со злом, здесь из позитивно оцененной трансцендентности является все светлое. При этом резонирует также очарованность всех декадентов ледяными кристаллами как элементами, преломляющими свет.

Вопреки всем различиям в культурной среде текст католического священника Демля похож на стиль атеиста Карасека. Демль воспринимает только слово, произнесенное вслух (в отличие от евангелия от Иоанна), причем здесь явно видна

---

4 Якуб Демль сам перевел центральные тексты мистики с немецкого на чешский язык и издал их в форме антологии: *Cestvěz nebo vidění a zjevení. Překladařeli sestry Mechtildy Magdeburgské, legendy o Sant Merátovi, posluchači a činiteli Svaté Hildegardy a jiných dávných i přítomných mstiku*, Nový Jičín 1911. Ср. значение этих перепутанных направлений в космографии Данте Алигьери (Dante 1997, 1954-1957), анализ которых дан в сочинении Hausmann 1988.

связь с лирикой, где ритм возникает при чтении текста. Существует только мир субъективного художественного пространства, которое творчески создано художником и которое отказывается подчиниться прогрессивному преодолению и разрушению границ авангардом – пространство, только живым, теплым голосом защищенное от смерти, таящейся в сияющих звездах (“Hvězdy se syrou v závějích. Tisícerá Smrt se v nich usmívá”; ср. 47-48 [„Звезды рассыпаются в сугробах. Разнообразнейшая смерть смеется в них”]).

## ЛИТЕРАТУРА

- Bednaříková, H.  
2000 *Česká dekadence. Kontext – text – interpretace*, Brno 2000.
- Breisky, A.  
1966 *Kvintesece dandysmu*, в: *Střepy zrcadel. Eseje a kritiky*, Praha 1996: II: 128-136.
- Dante, A.  
1997 *Commedia*, ред. и комм. Anna Maria Chiavacci, Milano 1997: I-III.  
1954-1957 *Die göttliche Komödie. Kommentar*, ред. Hermann Gmelin, Stuttgart 1954-57: I-III.
- Deml, J.  
1991 *Hlas mluví k slovu*, в: *Sen jeden svítí*, Praha 1991: 88-90.
- Eshelman, R.  
2000 *Der Performatismus oder das Ende der Postmoderne. Ein Versuch*, см. [http://www.\\_anthropoetics.ucla.edu/anthro.htm](http://www._anthropoetics.ucla.edu/anthro.htm), см. также “Wiener Slawistische Almanach”, 2000: 46: 149-173.
- Gilman, R.  
1979 *Decadence. The Strange Life of an Epithet*, New York 1979: 29-69.

- Groys, B.  
2000 *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000.
- Hausmann, F.R.  
1988 *Dantes Kosmographie – Jerusalem als Nabel der Welt*, „Deutsches Dante-Jahrbuch“, Köln – Wien 1988: 63: 7-46.
- Ingold, F.P.  
1992 *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München 1992.
- Karásek, J. ze L.  
1922 *Endymion. Básně*, Praha 1922.  
1973 *A chces-li, vyslov jméno mé... K stému výročí narození Jirího Karáska ze Lvovic*, Památník národního písemnictví v Praze, Praha 1973.
- Koppen, E.  
1973 *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin – New York 1973.
- Merhaut, L.; Urban, O.M. (ред.)  
1995 *Moderní Revue 1894-1925*, Praha 1995.
- Mikulášek, A.  
2000 *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století. Teoretická a historická studie*, Praha 2000.
- Putna, M.C.  
1998 *Česká katolická literatura v evropském kontextu. 1848-1918*, Praha 1998.
- Rotrekl, Z.  
1995 *Barokní fenomén v současnosti*, Praha 1995.
- Ryan, J.  
1972 *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in Rainer Maria Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914)*, München 1972.

Sendlinger, A.  
1993

*Lebenspathos und Décadence um 1900. Studien zur Dialektik der Décadence und der Lebensphilosophie am Beispiel Eduard von Keyserlings und Georg Simmels*, Frankfurt am Main 1993.

Weinhold, U.  
1977

*Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*, Frankfurt am Main 1977.